





UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE ARTES

BACHARELADO EM ARTES CÊNICAS – INTERPRETAÇÃO TEATRAL

**A VIDA DE Matriarca Pavelhovna: A Comicidade da
Identidade Fixa na Fronteira do Baléléu.**

OU

UMA ARARA.

Natasha Rodrigues Padilha

Brasília - DF

2012

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES

NATASHA RODRIGUES PADILHA

**A VIDA DE MATRIARCA PAVELHOVNA: A COMICIDADE DA
IDENTIDADE FIXA NA FRONTEIRA DO BALÉLÉU.**

OU

UMA ARARA.

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas, habilitação em Bacharelado – Interpretação Teatral, do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof. Dra Simone Reis

Brasília – DF

2012

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES

NATASHA RODRIGUES PADILHA

**A VIDA DE MATRIARCA PAVELHOVNA: A COMICIDADE DA
IDENTIDADE FIXA NA FRONTEIRA DO BALÉLÉU.**

OU

UMA ARARA.

Trabalho de conclusão de curso, apresentado à Universidade de Brasília – UnB, no Instituto de Artes /CEN como requisito para obtenção do título de Bacharelado em Artes Cênicas – Interpretação Teatral, com nota final igual a _____ sob orientação da Profa. Dra Simone Reis.

Brasília, _____ de outubro de 2012.

Profa. Dra. Simone Reis – UnB

Orientadora

Profa. Dra. Felicia Johansson - UnB

Examinadora

Profa. Mestre Giselle Rodrigues - UnB

Examinadora

RESUMO

Matriarca Pavelhovna vive um drama cômico em um circo. Elegante ao extremo, megalomaníaca, velha e caquética, essa personagem está sempre a beira do Baléléu (mundo dos mortos vivos, dos obsessivos e do ballet). Porém, apesar das circunstâncias, acredita ser a luz em meio ao blackout da vida decadente dessa estranha trupe circence. Diva do ballet e sobrecrente, vislumbra dançar a perfeição em meio a poeira de seus cabides e de sua arara de roupas.

Essa monografia, consiste principalmente em uma análise da personagem Matriarca Pavelhovna da peça *Não Alimente os Bichos*, escrita e dirigida pelos alunos da diplomação do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, apresentada em dezembro de 2011 e orientada pelos Profs. Nitza Tenenblat e Marcus Mota. A análise se divide em três blocos teórico-conceituais e poéticos: primeiramente abordo as questões relacionadas a comicidade da personagem, examinando os fatores que levam o público ao riso; a seguir, utilizo de conceitos da psicologia e da psicanálise para analisar uma possível identidade fixa em Matriarca; na terceira parte, em forma de inventário, elenco metodologicamente os conceitos, técnicas e códigos pessoais presentes no processo de composição da personagem e da cena.

*Para meus pais,
André e Luciana.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço do fundo do meu coração emocionado:

Aos meus pais, André e Luciana, e irmãos, André e Marcus, por toda a educação que recebi. Pelo o apoio emocional e material, em uma escolha tão difícil como essa: as Artes. Pelo ambiente maravilhoso onde sempre convivi, e pela liberdade, amor e risadas que compartilhamos no dia-a-dia.

Aos meu avós, Anna e Joaquim, e tia Célia, pelos elogios carinhosos, pelo apoio e pela inspiração (vocês nem devem imaginar o quanto eu os observei para realizar esse trabalho).

À minha orientadora, conselheira e amiga Profa. Dra. Simone Reis, quem me ensinou coisas muito valiosas, bobas, poéticas e divertidas. Uma verdadeira inspiração como pessoa e como artista. Esse encontro foi marcante na minha trajetória. Muito obrigada!

À Dadá, sábia coruja, pela generosidade, pelos livros e entrevista cedidos à essa pesquisa.

Aos meus queridos amigos: PV, Marinês e Sovangezinha, Hailalaila Beatriz, Maria Tuti Luisão e Lipe. Com quem compartilhei (e ainda compartilho) muitas descobertas, cenas, criações e momentos hilários ao longo da minha trajetória de graduação. Agradeço a cada risada que demos juntos, amo trabalhar com vocês!

À Elisa, pelo carinho, companheirismo, paciência, revisões dos textos, fotos e toda as formas de ajuda. Muito obrigada, Lisa.

À Ariadne Coelho, que já acolhemos oficialmente como parte da família. Muié, obrigada pela revisão e incentivos.

Aos meus colegas de diplomação e à Profa. Nítza Tenenblat, que apesar de todas as dificuldades, reunimos todo os nossos esforços para brilhar!

Ao Eduardo Fernandes, meu padinho no teatro, pelos primeiros ensinamentos.

À Vitória, Karina e Yasmin, amigas que há muito tempo me acompanham. Sou grata pela amizade!

E à todos que passaram pelo meu caminho, nessa breve jornada da graduação, dentro e fora da universidade e que me ensinaram alguma coisa. Espero também ter compartilhado.

Obrigada!

O melhor de dançar é não envelhecer!

Matriarca Pavelhovna

SUMÁRIO OU A ARARA ORGANIZADA

ARARA À PRIMEIRA VISTA	3
1. CABIDES INICIAIS: ARQUIVO PESSOAL ILUSTRADO.....	4
1.1 Cabide 1 ou Primeiro Mundo.....	4
1.2 O cabide militar do plié e das unhas encravadas: a bailarina russa Natísha.	5
1.3 Cabide Pássaro treinando em frente ao espelho.	6
1.4 Cabide 2 ou Segundo Grau.	6
1.5 Cabide 3 ou Terceiro Mundo.	6
1.6 Cabide performático e vazio, datando fabricação em 2009.....	7
1.7 O Clownbide ridículo: um cabide cai da arara, tropeça e vai pro hospital trabalhar como palhaço.....	8
1.8 Cabide não-concreto.....	10
2. CABIDE BOCÓ: A DANÇA DAS MÃOS, UM PRÊ-DÊ-MORTÊ	10
2.1 Cabide sério: só a bailarina que não ri.....	10
2.2 O cabide profano dos provérbios alterados.....	18
2.3 O cabide real das rugas e da comoção.....	19
2.4 Cabides fazem conferências noturnas enquanto Matriarca sonha com seus admiradores.....	20
2.5 O cabide miúdo dos detalhes ou O pequeno cabide.....	21
3. A ESTRANHA MELANCOLIA NO “TREINAMENTO” DE UMA BAILARINA ESTÉRIL-PORÓTICA. SEM CABI(DE)MENTOS.....	21
3.1 Cabide do Eu Alienado.....	22
3.2 O mundo do reino do baleléu: o drama estático de Matriarca na dança da perda do objeto.....	25

3.2.1 <i>Cabide do Baléleu</i>	25
3.3 O cabide do jogo da velha # as velhas queridas, grávidas do novo.....	27
3.3.1 <i>Cabide francês radicado no Brasil: Renée Gumiel</i>	28
3.3.2 <i>Cabide cabaré: Dercy, a velha amiga</i>	29
3.3.3 <i>Cabide Egoísta: Alicia Alonso, prima bailarina absoluta latinoamericana</i>	30
4. ELECANDO MÉTODOS, CABIDES E TÉCNICAS COMO POSSÍVEIS ELEMENTOS DA PERSONAGEM MATRIARCA – UM INVENTÁRIO	33
4.1 O realismo no cabide.....	34
4.2 O estofado do cabide: Stanislavsky de tchu-tchu.....	34
4.3 O clownbide Inevitável.....	37
4.4 Multiplicando Cabides.....	38
4.5 Vivendo no Quarto Mundo sem Cabides.....	40
4.5.1 <i>Lo Cabide Nostro</i>	40
4.6 Carta-cabide: As últimas palavras de Matriarca Pavelhovna.....	41
O ÚLTIMO CABIDE OU CABIDE FINAL	44

ANEXO A – ENTREVISTA COM A PSICÓLOGA GESSILDA PADILHA

ANEXO B – FOTOS DE MATRIARCA PAVELHOVNA

ANEXO C – ENTREVISTA COM MATRIARCA PAVELHOVNA

ANEXO D – DVD DA PEÇA *NÃO ALIMENTE OS BICHOS*

ANEXO E – TEXTO DA PEÇA *NÃO ALIMENTE OS BICHOS*

ARARA À PRIMEIRA VISTA

Uma monografia ou uma arara cenográfica no palco subdividida em cabides sem fronteiras apresentam a bailarina Matriarca Pavelhovna. Métodos e técnicas se penduram nos cabides dissolvendo todos os gêneros: balé, comédia, drama, realismo, palhaço, performance. Cada cabide veste essa personagem de uma maneira, multiplicando sentidos. Vestida de sonhos, rompe os passos demarcados que se quebram na poeira da arara de um circo decadente, porém cheio de luz e fúria. Matriarca dança um “prê-de-mortê”, um *pas-de-deux* com a morte no Teatro do Reino do Baléléu, mas ainda não parou de dançar.

Diferentes autores, psicólogos, psicodramatistas, atores, pesquisadores nacionais e internacionais se aproximam dessa arara para entendê-la ou fazer com que seja entendida. Um abajour empoeirado e solitário ilumina essa arara que se contorce internamente e dança seus descabimentos. Imita a si mesma infinitamente e com a certeza de que existe uma identidade fixa, uma personagem única, um ser a ser perseguido. Ela não se reinventa, fixada na vaidade que acompanha as bailarinas, insiste e não sai do lugar-comum, atada à noção de ser estático. E sua forma de ficar no mesmo lugar de sempre é dançando o mesmo balé de outrora, o velho estilo, o clássico enrijecido ao tempero de pó-de-arroz. E 5,6,7 e 8!

A luz se ascende. Matriarca à postos.

1. CABIDES INICIAIS: ARQUIVO PESSOAL ILUSTRADO.

1.1 Cabide 1 ou Primeiro Mundo:

Natasha tem quatro anos e já está no segundo período, ela gosta de passar batom e pentear os cabelos. A professora Ires tem que chamar sua atenção. Natasha está dando aula para bolas, em seguida leva suas bonecas ao parquinho. Uma delas quebra o braço. Ela faz uma operação utilizando uma manga para unir o braço ao ombro. “A forma criativa do adulto está inserida nesses espaços infantis de onde se ensaiou a imaginação criadora dos primeiros jogos.”¹ (KESSELMAN e PAVLOVSKY, 1998, p.142; tradução nossa). É nesse pequeno cabide infantil colorido onde tudo começou. Como atriz, a infância é um objeto perdido que tento reencontrar a todo momento.

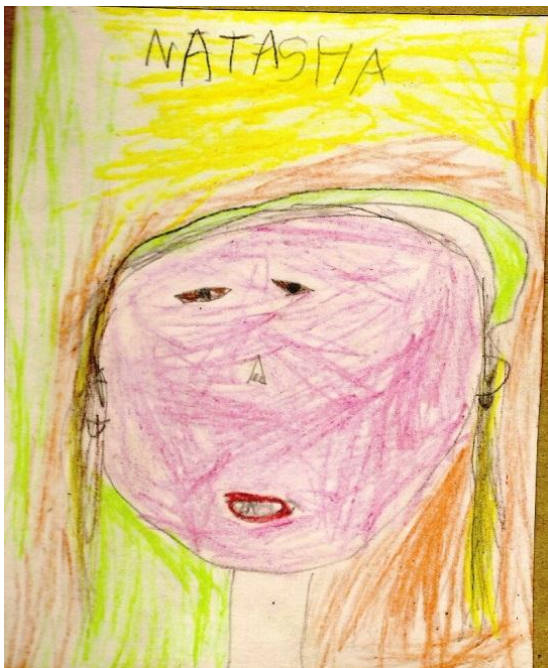


Figura 1 - Auto-retrato, 1995.

¹ La forma creativa del adulto está insertada en esos espacios infantiles donde se ensayó la imaginación creadora de los primeros juegos. (KESSELMAN e PAVLOVSKY, 1998, p.142)

1.2 O cabide militar do plié e das unhas encravadas: a bailarina russa Natísha²:

Com o tipo físico de bailarina russa, Natísha dançou por doze anos. Alta, longilínea, tábua tímida disciplinada pelas aulas de balé, examinada aos sete anos de idade pelos representantes do *Royal Academy of Ballet* com: “Trabalho cuidadosamente preparado com pernas e pés bastante alongados”³. Natísha dançou em balés como: *Don Quixote*, *O Quebra-Nozes*, *Copélia* e como solista – Princesa Florine- em *A Bela Adormecida*, entre outros. Um dia o cabide pula da arara: Natísha abandona o balé, pega um ônibus circular eixo sul-norte, desce no setor comercial sul e vai desencravar as unhas.



Figura 2 - Eu, em 1997, em um dia de teste para o Royal Academy of Ballet. E eu após a apresentação de Dom Quixote, em 2001. Fotos de arquivo pessoal.

² “Natísha” é como a professora de balé e bailarina Mônica Berardinelli me apelidou.

³ Traduzido por mim, da página de exame *Primary Examination Report* da Royal Academy of Ballet, datado 10/10/1997, de arquivo pessoal. No original: “Carefully prepared work with stretched legs and feet.”

1.3 Cabide Pássaro treinando em frente ao espelho.

“Natasha dança como um pássaro” diz vovó Anna Lúcia. Percebo que o treinamento do balé possibilitou a disciplina necessária para a organização em meio ao caos da desconstrução de parâmetros corretos e posturas eretas em minhas criações como atriz. Um cabide-bailarino, o qual treina em frente ao espelho, organiza suas descobertas, não só repete os passos, mas também cria e desconstrói pássaros.

1.4 Cabide 2 ou Segundo Grau.

Natasha faz teatro na escola. Ela suja o dente com chocolate e sorri.



Figura 3 - Eu e Vitória Dutra em "A rica avarenta", de Ariano Suassuna, em 2007. Direção Eduardo Fernandes. Foto de Luciana Padilha. Ao lado, eu no espetáculo CAMA, uma colagem de textos sobre as relações afetivas em 2009. Foto de Ádon Bicalho.

1.5 Cabide 3 ou Terceiro Mundo.

A Universidade. Gosto, não-gosto. Diferentes abordagens, escolhas, afinidades.

1.6 Cabide performático e vazio, datando fabricação em 2009.

Sob orientação e coordenação da Profa. Dra. Simone Reis , eu e os alunos de Artes Cênicas do Instituto de Artes de UnB, Paulo Victor Gandra, Mariana Neiva, Felipe Fernandes e Haila Beatriz, fundamos o LPTV – Laboratório de Performance e Teatro do Vazio, em agosto de 2009, como laboratório de extensão da universidade. Nesse espaço interartístico pesquisamos as novas configurações do teatro e a performance no contexto contemporâneo, com as possíveis intersecções com as diversas áreas do conhecimento, tendo em vista o humor, a crítica e a auto-ridicularização. Baseamos nossa pesquisa em experimentações práticas, frequentemente associadas ao uso de diferentes suportes, tais como o recursos sonoros, vídeo-arte, foto-performance, dança-teatro, instalação. Temos como inspiração artística e conceitual, o trabalho de diversos coletivos e performers, como o de Guillermo Gomez-Peña, performer mexicano do grupo La Pocha Nostra, cujos livros tem fornecido uma base metodológica importante e rara. Atualmente, o LPTV tem os professores Cynthia Carla, Gisele Rodrigues e Iain Mott como colaboradores.



Figura 4 - Eu em "ConFAKERência" experimento teatral do LPTV, em 2010. Foto de Wilie Ortos.

No LPTV estudei e pratiquei um pouco da Multiplicação Dramática (PAVLOVSKY e KESSELMAN, 2006), da antropofagia (Oswald de Andrade), do teatro performativo (Josette Féral) e da performance (Guillermo Gómez-Peña, Eleonora Fabião, Alessandra Colassanti, Michel Mellamed), explorando ainda o meu conteúdo de origem por meio de depoimentos pessoais e auto-ficção. Descobri o ator-performativo como um possível mentiroso sincero, um inventor constante de histórias verdadeiras. Esses aspectos investigados estão diretamente envolvidos com o presente trabalho de composição e análise da personagem Matriarca, como veremos adiante, elencados em cabides.

1.7 O Clownbide ridículo: um cabide cai da arara, tropeça e vai pro hospital trabalhar como palhaço.

Há dois anos atuo como palhaço em hospitais, no projeto Doutoradas, Música e Riso, coordenado por Antônia Vilarinho. O trabalho como palhaço, por ser realizado em hospitais, exige muita percepção, sensibilidade, improviso, criatividade. Além da consciência de estar em um espaço hospitalar cercado de riscos reais, como a infecção e a morte (CONCLUIR). Trabalho minuscioso que consiste resumidamente em olhar a criança, escutar (o espaço, o ambiente, o estado das crianças e dos acompanhantes) e jogar nos limites reais estipulados pelas circunstâncias dadas⁴ reais.

Caroline Simonds, palhaço e diretora do grupo francês Le Rire Medecin, disse em uma oficina que o palhaço é uma esponja, ele é o que as pessoas vêm nele.⁵ O corpo-esponja, que absorve e emana, é semelhante ao conceito de Gilles Deleuze (apud PELBART, 2009, p.46) sobre o corpo: um encontro com outros corpos. O palhaço só existe no encontro com o outro, em diferentes níveis de percepção que variam de pessoa para pessoa. E o sorrir/rir é o marco do

⁴ Segundo Constantin Stanislavski, no que se refere ao âmbito teatral: “Esta expressão significa (...) o enredo da peça, os fatos, eventos, tempo e local da ação, condições de vida, a interpretação do ator e do diretor, a encenação e a produção, os cenários, trajes e adereços, iluminação e sonoplastia, enfim, todas as circunstâncias dadas a um ator, que deve levá-las em conta ao criar seu papel”. (STANISLAVSKI, 2001, p.47). No trecho em que utilizo esse conceito, o transfiro para um ambiente real, onde todos os elementos que seriam teatrais existem de fato e estão fora da minha manipulação.

⁵ Caroline Simonds, palhaço e diretora do grupo francês Le Rire Medecin – le vrai clown a l’hospital, em oficina de formação específica para palhaços em hospitais para o grupo das Doutoradas, Música e Riso, na sala de dança do Teatro Nacional Claudio Santoro, em 2011.

encontro, sinal de conexão entre a pulsação interna do público e a trajetória de auto-ridicularização da atriz-palhaça. Morgana Masetti⁶ diz:

O sorriso denota o ponto de encontro na trajetória do palhaço e da criança (ou outra pessoa, dentro do hospital). Para o palhaço, a trajetória se inicia no momento em que coloca o nariz vermelho e obtém a permissão da comunidade para atuar sob a lógica de um pensamento complexo, não-linear, pautado no *non-sense*. (MASETTI, 2003, p.49)

O riso, no hospital ou no circo decadente, como Valentina⁷ ou Matriarca, é a prova física da transformação eminente do encontro.



Figura 5 – Valentina. Foto de Elisa Carneiro

⁶ Psicóloga que acompanhou o trabalho dos Doutoradas da Alegria para escrever o livro *Boas Misturas – a ética da alegria no contexto hospitalar*, 2003.

⁷ Valentina é o nome da minha palhaça, que surgiu ao longo da pesquisa do clown em diversas oficinas, desde 2009.

1.8 Cabide não-concreto.

Um poema sem comentários:

Se se joga – se joga a fundo.
Para jogar tem que se apaixonar
para se apaixonar há que sair do mundo do concreto
sair do mundo do concreto é arriscar-se no mundo da loucura
do mundo da loucura há que aprender a entrar e sair
sem entrar na loucura não há criatividade
sem criatividade a pessoa se burocratiza – se torna homem concreto
repete palavras de outro ⁸

(KESSELMAN e PAVLOVSKY, 1980, p. 143; tradução nossa)

Eu me joguei nessa arara empoeirado e com porpurinas vencidas para não ser uma atriz-burocrática e concreta.

2. CABIDE BOCÓ: A DANÇA DAS MÃOS, UM PRÊ-DÊ-MORTÊ

2.1 Cabide sério: só a bailarina que não ri.

*A principal função do riso é nos recolocar diante da nossa mais pura essência:
somos animais.*

*Nem deuses nem semi-deuses, meras bestas que comem, bebem, amam e lutam
desesperadamente para sobreviver.*

A consciência disso é que nos faz únicos, humanos.

Alice Viveiros de Castro

⁸ Si se juega –se juega a fondo/ para jugar hay que apasionarse/ para apasionarse hay que salir del mundo de lo concreto/ salir del mundo de lo concreto es incursionar en el mundo de la locura/ del mundo de la locura hay que aprender a entrar y salir/ sin meterse en la locura no hay creatividad/sin creatividad uno se burocratiza –se torna hombre concreto/repete palabras de otro. (KESSELMAN e PAVLOVSKY, 1980, p. 143)

Na busca de compreender a razão da comicidade da personagem e os aspectos que levam o público ao riso, parto do princípio básico de alguns atores terem predisposição natural para a atuação cômica. “É evidente que o seu senso de verdade é unilateral: sensível a comédia, ainda não formou no setor dramático.[...] devem procurar sua verdadeira situação no teatro. Em nossa arte é importantíssimo que cada ator descubra seu tipo particular.” (STANISLAVSKI, 2011, p.198)

Ao contrário do que diz Stanislavski, o ator deve ser livre para oscilar no (s) “setor (es)” que desejar, por outro lado não se pode negar que existem pessoas, atores ou não, que são “sensíveis” à comédia, e eu acredito que me incluo nessa perspectiva, como dito no capítulo 1. Dito isso, a personagem criada, por mais “inventada” que ela seja dentro de um espaço de singularidade e trajetória pessoal, não deixa de evocar arquétipos antigos, seja da psicologia junguiana, da *commedia dell arte*, da *farsa attelana* ou do imaginário popular, como por exemplo: o pantaleão, o doutor, o pappus, o velho-sábio, a bailarina. Para arquétipos, encontrei uma definição interessante, acultural, de autor desconhecido, que mescla a idéia do psicólogo Carl Jung e do filósofo cristão Santo Agostinho ao dizer que os arquétipos são formas típicas de comportamento, cujo reconhecimento é inato:

Suas palavras (de Jung) me fazem entender que ele estava se referindo a algo virtual, além da estrutura do corpo físico e que permeia os comportamentos coletivos do ser humano. Algo que o leva além de sua própria individualidade e que não o diferencia dos demais seres humanos. Que não se encontra nem no Espírito nem no corpo, mas na estrutura intermediária que liga um ao outro. (autor desconhecido, s/d)⁹

A definição acima apresenta o arquétipo com sofisticação fantasmagórica, espiritual, algo que não é possível se definir concretamente, mas é indentificável. Em sessão de fotos (vide ANEXO B), Elisa Carneiro, palhaça e atriz que fotografava Matriarca no campo, soltou uma frase de espanto: “Nossa, parece uma entidade”¹⁰, já em outro momento ria dessa entidade. Essas duas possibilidades: o cômico e o divino, aparecem como parte conceitual da estética grotesca. No livro *O império do grotesco*, de Raquel Paiva e Muniz Sodré, há um trecho que corresponde as conexões inusitadas de formas contrastantes: “O grotesco funciona por catástrofe (...) Trata-se de uma mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada.”(PAIVA, SODRÉ; 2002, p. 25). A entidade Matriarca é uma balairina caquética,

⁹Arquétipos. Autor e data de publicação desconhecidos.

Disponível em: http://larharmonia.org.br/pdf/txt_arquetipo.pdf, acessado em 28/03/2012.

¹⁰ Em sessão de fotos realizada dia 27/03/2012, em fazenda na região de Sobradinho dos Melo (DF).

ridícula, profanadora de provérbios e suas características antagônicas principais do ponto de vista grotesco dentro do circo é ser velha e acreditar que ainda dança balé magnificamente. É fácil sentir compaixão por ela e ela parece ser possuidora de um carisma divino, uma super-humanidade que vence pela fragilidade. Pode-se tomar como motivação poética filosófica para a construção da matriz corporal¹¹ da Matriarca o que Deleuze, citado por Peter Pal Pelbart, diz sobre o corpo: “[...]também Deleuze insiste: corpo não cessa de ser submetido aos encontros, com a luz, o oxigênio, os alimentos, os sons e as palavras cortantes- um corpo é primeiramente encontro com outros corpos.” (apud PELBART, 2009, p.46)

Ao ler essa citação, vejo uma forma de descrição do corpo idoso, oxidado, transformado e desgastado ao longo dos anos e desses encontros, felizes ou desapontantes. Se levamos o conceito de Deleuze ao pé da letra, temos um corpo afetado por esses “encontros”, o que nos permite possibilidades teatrais de composição corporal que podem, inclusive, tender ao grotesco.

Ao identificar um desejo nessa personagem – o de dançar – podemos dizer que aí há vida, um “ataque de vida válida” (ROSA, 1978) ou um **querer-viver obstinado** que tanto um bebê recém-nascido ou um moribundo podem apresentar na luta pela vida. (PELBART, 2009, p. 50; grifo nosso) Transpondo para o teatro, Jacques Lecoq¹², também identifica nos personagens da *commedia dell arte* a urgência dos desejos e o constante estado de sobrevivência.(LECOQ, 2010, p. 168). Essa dança *pre-mortem* é simultaneamente sua poesia e comicidade.

¹¹ Usando a definição de matriz dada por Renato Ferracini: “uma matriz corporal é uma base pré-expressiva com a qual o ator dá início à coleta de seu vocabulário individual de ações físicas e orgânicas, que servirá a uma possível aplicação cênica.” (FERRACINI, 2001, p.191)

¹² Jacques Lecoq (1921 – 1999) foi grande mestre francês que desenvolveu um método para atores que abrange desde a tragédia grega a técnica do palhaço, resgatando tradições populares, tais como a *commedia dell arte* e o uso de máscaras; e até hoje ensinado na sua escola fundada em 1956, a Ecole Internationale de Théâtre Jacques Lecoq, em Paris.



Figura 6 - Matriarca: entidade grotesca, cômica e divina. Foto de Elisa Caneiro.

Diante desse três aspectos citados: a minha inclinação cômica, a referência à arquétipos e as características que introduzem a personagem, tomemos para uma breve análise a cena em que Matriarca ensaia a variação *O Pássaro Azul*, da princesa Florine, parte do Ato III do balé *A Bela Adormecida*, de Piotr Tchaikóvski. A cena foi escrita por mim durante o processo de criação dramática da peça *Não Alimente os Bichos*, orientado pelos Profs. Nítza Teneblat e Marcus Mota, diante da proposta de cada ator participante do processo escrever uma cena em que a personagem da atriz Rita Cruz, Tita, uma intrusa no mundo da ilusão diz as verdades de cada personagem. Denominada “Cena 6 - aprendiz de balé”, a situação da cena é a de que Matriarca realiza seu ensaio diário do Pássaro Azul e Tita tenta se aproximar fazendo perguntas que afetam a velha bailarina.

Com o tempo, a sequencia de ações para a cena foi criada (será descrita mais adiante), mas ainda havia insatisfação, por minha parte, com a cena, sem motivos aparentes. Havia dúvidas quanto à movimentação, aos diálogos, a estrutura da cena. As preocupações quanto a funcionalidade da cena eram tão grandes que deixamos de enxergar a potencialidade cômica da mesma. Para nossa surpresa, no dia da estreia a platéia gargalhava.

O que pode ter levado o público ao riso? Como alcançar o cômico “engraçado”? Importa assinalar que o terreno da comédia pode tender, facilmente, a ter palhaços sem graça, piadas infelizes e agressões gratuitas no *mainstream*. Quantas comédias “sem graça” nos bombardeiam nos palcos e televisão, com gargalhadas pré-gravadas e clichês precariamente elaborados! Quão desafiante é criar o humor elegante, gentil, e porque não, poético? O riso e o drama andam juntos nessa trilha desejada do ridículo? Essas são algumas das perguntas que me faço como atriz cômica, e busco refazê-las a cada processo criativo.

De volta à análise do riso na cena selecionada, ao que me parece, o gesto de “dançar balé com as mãos” realizado pela personagem foi compreendido pelo público em geral, e não somente por aqueles que têm conhecimento da linguagem do balé. O público identificou uma ação conhecida: **dançar balé**. Muitos dos espectadores já devem ter visto uma jovem bailarina dançando, no entanto a cena apresenta outra geração, geralmente aposentada dos palcos, em movimento.

Há ainda, a *expectativa* por parte do público de ver a ação que é previamente anunciada pela fala da personagem: “e 5,6,7 e 8!”¹³, e em seguida ver como essa ação é, de fato, realizada por ela que aparentemente já não tem capacidade física de dançar. Sobre essa *comparação* entre os universos do espectador e do ator em cena, José Regino, palhaço, ator e diretor de teatro formado pela Universidade de Brasília, diz em sua dissertação de pós-graduação:

Estimulada pelo que é sugerido pelos atores em cena, a platéia acompanha a narrativa realizando conexões do que assisti com as suas experiências. A partir do que se torna conhecido na encenação, a platéia cria suas versões dos fatos apresentados, construindo simultaneamente a cena, uma versão pessoal dos acontecimentos. A partir desse processo de construção mental criada pelo espectador: eis a comparação das

¹³ É de conhecimento geral que professores de dança costumam ter o hábito de contar até oito antes de “soltar” a música, ou durante os exercícios, para marcar o ritmo. Pode-se dizer que a expressão é um jargão.

realidades, a que é mostrada em cena versus a que pertence ao espectador. (OLIVEIRA, 2008, p.29)

A compreensão de cada cena é pessoal, e depende desse encontro entre as realidades do espectador e do ator. É esperado, que dentro das nossas intenções como grupo, atores e dramaturgos da peça, cada espectador acabe criando diferentes sentidos para o espetáculo. Para a surpresa do espectador, Matriarca sugere uma combinação temida: velhice e balé.

O balé clássico surgiu no período Renascentista na Europa, o que explica sua ligação com o ideal de perfeição no que tange o corpo e movimentos, concretizados pela técnica rigorosa. Ao mesmo tempo é marcante no balé: o lirismo e a graciosidade. Assim, é compreensível porque no imaginário popular, a figura da bailarina é sacralizada, e condicionada a dar piruetas na caixinha de música, como um símbolo sublime de beleza e perfeição. Além do mais:

Nem unha encardida
Nem dente com comida
Nem casca de ferida ela não tem

Não livra ninguém
Todo mundo tem remela
Quando acorda as seis da matina

Teve escarlatina
Ou tem febre amarela
Só a bailarina que não tem

(Ciranda da Bailarina, Edu Lobo e Chico Buarque)

Segundo Vladímir Propp, autor do livro *Comicidade e riso*: “O disforme é o oposto do sublime, nada que seja sublime pode ser ridículo, ridícula é a transgressão disso.” (PROPP, 1992, p.59). O balé exige longo tempo de formação para se dominar a técnica, logo a colocação de Propp justifica o cômico/ridículo nas imitações e brincadeiras com o tema do balé. Há por exemplo *gags*¹⁴ de palhaços (risíveis por terem o corpo muito diferente do de uma bailarina clássica e/ou ignorarem completamente a técnica do balé) ou mesmo uma turma de *baby class* (turma iniciante de balé para crianças, risível por não possuírem total controle motor do corpo). Já Matriarca é uma transgressora do balé clássico, domina a técnica caqueticamente, com seu

¹⁴ *Gags* são números cômicos ou clownescos de certa forma cristalizados por uma estrutura de cena clássica e pertencente à tradição cômica. São amplamente reproduzidos ou adaptados.

corpo disforme dançante, ressaltado pelo tipo físico da atriz, ideal para uma bailarina clássica, mas estranho na matriz da Matriarca: alta, matusquela, nariguda, de mãos grandes e séria.

Outro aspecto cômico a ser considerado, é o *conflito* entre as personagens. A personagem Tita tinha como intenção fazer perguntas, e para a Matriarca essas perguntas tinham de ser extremamente desagradáveis, motivação que gerou a sequências de ações descritas em anotações pessoais, sendo uma (re)ação da Matriarca para cada pergunta da Tita:

Tita – Você não sente saudades de quando você fazia seu número aqui no circo?

Matriarca *ignora*.

Tita – Então porque você continua treinando todos os dias?

Matriarca *arregala os olhos*.

Tita – Entendo. O pior é descobrir que nada é eterno, principalmente nós mesmos e quando nos damos conta, somos um retrato a mais na parede.

Matriarca *faz gestos de balé maiores como se quisesse atingir Tita*

Tita – O que a senhora fazia no circo antes? E o que faz agora?

Matriarca *pára de dançar e olha pra Tita*

Tita – Uma vez eu li que não importa seu movimento e sim o que te movimenta.

Matriarca *“dá ré ” pra cima da Tita e tampa os ouvidos*

Tita – Eu quando mais jovem também costumava dançar balé, me apresentar-

Matriarca *avança na Tita, mas a música lhe chama para a pose final. Recebe flores de Silas e agradece.*

Tita: -Não seria melhor agradecer a um público de verdade?

Matriarca *joga o buque de flores em Tita, falando um palavrão.* (Anotações pessoais)

O que se pode observar diante do trecho, é que o conflito, que deve ser exteriorizado pelo ator ao agir como um “autopsiador do coração” (FÉRAL, 2010, p.70), mostrando o interior através de suas ações, determina as personagens pela maneira como elas agem. As personagens, assim como nós, se revelam no jogo, na relação. O atrito desses encontros move a história, estabelecendo o duelo de interesses. É quando o desejo de um personagem se encontra com o do outro. Sendo assim, o conflito se torna um recurso estratégico para a compreensão da trajetória dramática das personagens. Como bem disse Décio de Almeida Prado, em *A personagem de ficção*:

A ação não é só o meio mais poderosos e constante do teatro através dos tempos, como o único que o realismo considera legítimo. Drama, em grego, significa etimologicamente ação: se quisermos delinear dramaticamente a personagem devemos ater-nos, pois, à esfera do comportamento, à psicologia extrospectiva e não instrospectiva.[...] Alguns teóricos chegam inclusive a definir o teatro como a arte do conflito, porque somente o choque entre dois temperamentos, duas ambições, duas concepções de vida empenhando a fundo a sensibilidade e o caráter, obrigaria todas as personagens submetidas ao confronto a se determinarem totalmente. (PRADO in CANDIDO, 2009, p.91)

A relação entre dois personagens é uma das estruturas clássicas da comédia. Existente de diversas formas: o patrão e o servo, o gordo e o magro, o branco e o augusto, Didi e Gogo, o avarento e o mestre-sala, Dom Quixote e Sancho Pança; a cena se equilibra devido à co-dependência, no sentido de um ser o oposto complementar do outro. Na situação analisada, Tita pode ser considerada *personagem escada*, ou seja, aquela personagem que tem função ser apoio para a outra, não sendo inferior e sim complementar. Logo, a cena depende de um jogo de ação e reação: Tita faz as perguntas e Matriarca reage. Assim como o texto, a movimentação da personagem escada também traz efeitos para a contracena. Por exemplo: se Matriarca está dançando, é complementar que Tita esteja parada ou se Tita olha para Matriarca ela indica o foco atual para o espectador e vice-versa. Em algumas ocasiões a função de escada se alterna durante o jogo, mas no caso escolhido a personagem Matriarca assume o protagonismo, já que o foco permanece por longo tempo em suas ações.



Figure 7 - Tita como escada e Matriarca como protagonista. Foto: Roberto de Ávila

2.2 O cabide profano dos provérbios alterados.

Matriarca tem poucas falas ao longo da peça, não é uma personagem verborrágica. Sua presença física, reforçada por detalhes, gestos e caretas, tende a ser mais forte que a palavra. No entanto, cada uma de suas falas foi pensada como enunciações, de forma a ser condizente com sua função hierárquica no circo. Logo, a idéia de falar por provérbios foi uma sugestão da Profa. Dra. Nitza Tenenblat rapidamente acatada. O provérbio funciona como um enunciado coletivo cristalizado, são como ditos populares, facilmente reconhecidos por sua musicalidade típica e compreendidos como metáforas.

A elaboração das falas proverbiais da personagem foi a partir da paródia de provérbios, conforme o contexto em que se anuncia a fala. Ou seja, alterando palavras para subverter o sentido do provérbio, personalizando-o de acordo com a cena e por isso provocando riso. Márcio Gatti, autor da dissertação de pós-graduação intitulada *Humor em Provérbios Alterados*, diz acerca da comicidade nos provérbios alterados: “Há o nítido objetivo de aproveitar-se das condições formais dos provérbios para poder promover subversão do gênero proverbial. Em tal caso, é o próprio gênero proverbial que serve de objeto de ridicularização.” (GATTI, 2007, p. 51). Vejamos alguns dos provérbios ridículos da Matriarca:

Provérbio alterado	Provérbio original	Contexto da cena
<i>O circo é doce, mas não é mole não.</i>	Rapadura é doce, mas não é mole não.	Chegada da Tita no circo, Sr. Benvindo a questiona sobre seus interesses no circo.
<i>Em momentos de blackout quem tem luz é rei.</i>	Em terra de cego, quem tem olho é rei.	A energia do circo acaba, ficam todos no escuro, até que Piro ascende um fósforo.
<i>Toda brincadeira tem um mundo de verdade.</i>	Toda brincadeira tem um fundo de verdade.	Alba acaba de “prever” no fundo do copo um acontecimento assustador, Jack pergunta à Matriarca “O que você acha?” e ela responde com esse provérbio alterado.

Os provérbios apesar de serem ditos populares, e por vezes terem significados óbvios, expressam um tom de sabedoria superior, uma premonição ou conselho. Através dos provérbios, Matriarca pode dizer verdades sem ser cotidiana ou informal. Assim, se mantém na posição de

autoridade sabichona, entidade sacralizada, oráculo. Metida, não precisa se “rebaixar” ao nível humano para se comunicar e quando isso é feito, novamente é cômico, como quando Matriarca usa um palavrão, irritada com a Tita ou dança caqueticamente revelando-se ao público “nem deuses nem semi-deuses, meras bestas que comem, bebem, amam e lutam desesperadamente para sobreviver.”¹⁵ (CASTRO, 2005, p.15). Nesses momentos é possível enxergar toda sua fragilidade e espírito humano.

2.3 O cabide real das rugas e da comoção.

Porque rimos da personagem e não rimos de uma bailarina/dançarina velha na vida real? Renée Gumiel¹⁶ e Kazuo Ohno¹⁷, dançaram até seus 92 e 103 anos, respectivamente, ela no Brasil e ele no Japão. Ao vê-los dançar à beira da morte, não vemos comicidade, ao invés de rir, somos afetados em outro “lugar”, no campo do temido, mais próximo da tragédia e da morte que da comédia. Mesmo não sentindo piedade ou compaixão, faz parte também das nossas convicções morais ideais não rir de um idoso, consideramos esse comportamento justo e conveniente (PROPP, 1992, p.173), exceto, claro, alguns casos de auto-ridicularização ou situações próprias ao riso como, por exemplo, nas falas de Dercy Gonçalves. Já no teatro, sabemos que não passa de ficção. Essa característica da brincadeira de criança, vestir-se e atuar, é a permissão inicial para criar condições de riso. Sabemos que a atriz não é uma velha de verdade, no caso de Matriarca, que ela não corre risco de vida e de fato, não vive o drama da personagem, vive?

¹⁵ Alice Viveiros de Castro

¹⁶ Renée Gumiel (1913-2006), bailarina e coreógrafa francesa que veio para São Paulo na década de cinquenta. Considerada uma das repressoras da dança moderna no Brasil, também foi atriz e participou de diversas montagens do Teatro Oficina, entre elas “As Bacantes” e “Os Sertões”.

Há um vídeo (sem data) da atuação da Renée em Os Sertões, já bastante idosa, disponível em: http://www2.uol.com.br/teatrofocina/novosite/renne/renee_2.html, acessado em 07/02/2012.

¹⁷ Kazuo Ohno (1906-2010), bailarino e coreógrafo japonês, mestre do Butoh.



Figura 8 - Renée Gumiel, Kazuo Ohno e Matriarca. Retiradas do domínio público de imagens da internet e a última foi fotografada por Roberto de Ávila.

2.4 Cabides fazem conferências noturnas enquanto Matriarca sonha com seus admiradores.

Por se tratar de uma personagem, não podemos dizer que a personagem está “imitando” uma bailarina, porque nesse universo ficcional ela *é* uma bailarina. Em momentos de criação individual, ao tentar encontrar ações e objetos para preencher o tempo e espaço eu me deparava com o universo de glamour decadente em que vive Matriarca: sua arara de velhos figurinos com cheiro de naftalina, suas sapatilhas, sua maleta de maquiagens, sua cadeira dourada, seus cabides falantes e seu espelho que reflete sempre a jovem bailarina que ainda acredita ser. Essa bailarina caquética possui muita disciplina para manter-se em sua loucura: organiza seus preciosos figurinos, “tchu-tchus” românticos rosa e branco, meia-calças importadas; verifica se suas sapatilhas estão corretamente custuradas, caso contrário, desfaz a costura e as refaz; limpa com seu paninho sujo as maquiagens que acumulou ao longo de sua infinita carreira e numa dessas retoca seu batom; se senta para cochilar em sua cadeira dourada circundada de flores secas que recebeu de seus admirados fãs, sem jamais perceber que as flores fazem vigília duvidosa durante o sono, pois não se sabe se Matriarca acordará no dia seguinte.

2.5 O cabide miúdo dos detalhes ou O pequeno cabide.

Os detalhes são como fatos que conferem vitalidade, e conseqüentemente veracidade, à personagem. São como um estofado que preenchem o *tipo* e evitam sua superficialidade. Sobre o caminho aonde nos leva os detalhes Josette Féral escreveu sobre os aprendizados que teve com a diretora francesa Ariane Mnouchkine quando realizou o estágio do Théâtre du Soleil: “A *situação* exige do ator que trabalhe o detalhe, o fato preciso. É aí, nas pequenas atitudes precisas e verdadeiras, que a personagem vai adquirir sua força de existência e que a emoção vai nascer.” (FÉRAL, 2010, p. 43). O preencher (o tempo, o espaço, as ações) é um fundamento importante para conferir verdade e humanidade às ações de Matriarca.

3. A ESTRANHA MELANCOLIA NO “TREINAMENTO” DE UMA BAILARINA ESTÉRIL-PORÓTICA. SEM CABI(DE)MENTOS.

*Se quisermos congelar o tempo e nos encerrarmos nesse casulo,
Estaremos liquidados antes mesmo que a juventude acabe.
Seremos nossa ficção.
A realidade continuará a nossa volta,
E um dia vamos descobrir que estamos fora dela.
Lya Lufth*

O espetáculo *Não alimente os bichos* possui um tom **fantasioso**, tanto pela narrativa como pela estética circense permeada de efeitos. A história, que se passa em uma velha lona de circo, tem como integrantes da sua trupe figuras grotescas, com possíveis distúrbios psicológicos, que ali encontram uma realidade deslocada e, no entanto, conveniente para viverem seus sonhos bizarros: Alba acredita que prevê o futuro, Jack acredita ser um assassino, a velha Matriarca ainda crê que dança magnificamente, Monga é uma mulher que quer ser um animal, Piro quer brincar com fogo, Silas quer ser servente e útil e Sr. Benvindo reina ante todos acreditando ser dono de um circo de sucesso, fazendo longas viagens sem sair do lugar e apresentando seu incrível show decadente para um grande público imaginário. Por um lado, tudo parece surreal, mas por outro aponta para uma realidade perturbadora embora muito comum: a do mundo humano.

Na tentativa de denominar o espetáculo como fantástico, me deparo com a denominação do gênero, na visão do autor do livro *Introdução a literatura fantástica*, Tzvetan Todorov, como uma ficção marcada pela intervenção sobrenatural sem justificativas racionais (TODOROV, 1977, p.53). Em uma das primeiras cenas do espetáculo, após a apresentação inicial onde é indicadas algumas características peculiares desse grupo social e seu universo extraordinário, Tita diz em relatório: “Tita - A presente observação pertinente ao primeiro relatório psíquico acerca do estudo de caso determina que todos apresentam alto grau de excitabilidade e ambigüamente, retraimento social à exterioridade com modos extremos, bizarros e muito graves.” (Anexo D)

Esse relatório, elaborado com linguagem típica de observador-narrador e apropriando-se de termos da psicologia, faz justificativa antecipada aos acontecimentos no circo e explica o comportamento das personagens. À essa forma de condução explicativa, Todorov nomeia como “estranho puro”, gênero que está entre o fantástico e o maravilhoso:

Nas obras que pertencem a esse gênero, relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser **explicados pelas leis da razão**, mas que são, de uma maneira ou outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar. (TODOROV, 1939, p.53, grifo nosso)

Portanto, ainda que as personagens vivam em um universo onírico não-identificado, mas “estranho puro”, pode-se ser condizente com a forma de condução do espetáculo, permeado de notas e pistas explicativas oriundas da personagem Tita, e utilizar das “leis da razão”, mais especificamente de conceitos da psicologia, para se ter maior entendimento dos acontecimentos e do comportamento da personagem em questão, a Matriarca. Lembrando que para esse trabalho é preferível fazer uma abordagem dinâmica, antropofágica, abordando diferentes conceitos e somando as contribuições de cada autor, pesquisador ou especialista consultados.

3.1 Cabide do Eu Alienado.

A velha Matriarca acredita ser bailarina “para sempre”. Esse caráter, ou melhor, caracteres que identificam o final feliz do conto de fadas remetem à infinitude, ao *ad infinitum* do estado das personagens, prolongando o final da história para além da última página. É exatamente

nesse “lugar” onde está Matriarca: flutuando no *beyond*¹⁸ da sua existência como bailarina. Sob a perspectiva da psicologia, essa simpática, disciplinada e perfeccionista personagem seria exatamente uma paranóica, com delírio de grandeza¹⁹, em conflito com o mundo exterior. Essa definição não deve ser limitadora quanto às possibilidades de criação de um artista, e sim ser potencializada como material poético. E ainda, esclarecer e elucidar aspectos importantes da composição ao longo do processo autoral.

Seu isolamento dentro do contexto da peça a liberta e a exclui do mundo do circo, do *mainstream* e da vida real. Matriarca está só, dá aulas para ninguém, dança para platéias imaginárias. De todos, ela sofre ao quadrado: é louca, mulher, artista e velha. Pertence a uma minoria ultra discriminada. Para sobreviver, ela integra os outros ao seu redor como figurantes da história que ela protagoniza, em sua fantasia auto-suficiente. O importante psiquiatra existencialista britânico Ronald Laing, diz, no livro *Eu e os Outros* que “todos os grupos operam por meio da fantasia” (LAING, 1986, p.39), mas que “variemos em presteza e desejo para emergir dos sistemas de fantasia inconsciente que consideramos nossas realidades” (LAING, 1986, p.40). Logo, para Matriarca sua participação no circo pode ser como convidada especial de um espetáculo de grande sucesso, mas se essa realidade não lhe satisfizer, em geral por deparar-se com o desejo do *outro*, e como diz Jean Paul Sarte, filósofo francês: “o inferno são os outros” (SARTE, 1977, p. 94); ela ganhará vida em outro contexto inventado.

Essa bailarina esteoporótica narcísica é excêntrica, na determinação de L. Biswanger, chamado criador da análise existencial, “a excentricidade tem o sentido de afastar-se do centro, arrancar-se (da realidade), soltar-se (do circo), tornar-se imprestável (envelhecer), ficar sem finalidade (envelhecer), perder-se (de si mesma), isolar-se (da sociedade), distorcer-se (na aula de balé).” (MASSARO, 1990, p. 32, nossos parênteses). Ela extravasa seu mundo virtual, levando-o para qualquer lugar, e nesse aspecto a personagem adquire a capacidade multiplicadora de migrar para outros contextos além do circo do Sr. Benvindo. A personagem, baseada em uma idéia fixa, é mais que um estereótipo, pois “estórias estereotipadas ficam em casa, estórias arquetípicas viajam” (MCKEE, 2006, p.18)²⁰. Matriarca e sua arara podem viajar a qualquer momento!

¹⁸Do inglês: além. (tradução nossa)

¹⁹ Definição de psicose

²⁰ Robert Mckee é renomado professor de escrita criativa e roteiro de cinema. Seu livro *Story – substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros* (2006) é considerado um dos mais completos sobre o assunto.

Para compreender melhor a psicose e identidade fixa, realizei entrevista com a psicóloga Gessilda Padilha, formada na Universidade de Brasília e especialista em Psicodrama. Gessilda utilizou duas vertentes da psicologia, a junguiana e a moreniana, para explicar o transtorno. Para Carl Jung, a Matriarca pode ter um grande complexo: “a canalização de uma energia com um determinado conteúdo, por exemplo, a identidade da bailarina” (Anexo A). Já para Jacob Levy Moreno, americano criador do psicodrama, ocorreu um investimento exagerado no papel de bailarina e esse papel incorporou o Ego dela. Moreno, no livro *Psicodrama*, explica o que são os papéis:

O papel ainda pode ser definido como uma personagem ou função assumida na realidade social, por exemplo, um policial, um juiz, um médico, um deputado. Finalmente, o papel pode ser definido como as formas reais e tangíveis que o Eu adota. Eu, ego, personalidade, personagem, etc. são efeitos acumulados, hipóteses heurísticas, postulados metapsicológicos, “logóides”. (MORENO, 1975, p.206)

Essa pessoa, uma jovem Matriarca por assim dizer, que realizou um investimento de energia muito grande nesse acontecimento da vida só se reconhece como bailarina. Quando as perdas referentes à finitude desse papel vão acontecendo, ela se depara com dificuldades para a realização do mesmo, principalmente em relação ao corpo, ou melhor, a transformação do corpo pelo tempo. É nesse momento que Matriarca recorre aos mecanismos de defesa: à negação, ao papel imaginário, à loucura; pois a perda do papel de bailarina é a perda de si.

Agora, o que causou essa cristalização foi um medo, uma dificuldade, de perder, de modificar, de transformar essa identidade de bailarina, porque nesse momento se desaparecesse esse papel, o Eu dela iria desaparecer, e aí ela ficaria num processo de depressão ou melancolia. Porque aí morreria o Ego dela, e nessa hora ela começa então a negar isso, e ficar num papel ilusório de bailarina, que é outro mecanismo de defesa, ela fica vivendo o imaginário. O Ego é o que dá realidade, ela nega essa realidade e vai viver só o imaginário, porque nesse processo tá uma perda. (Anexo A)

Então, Matriarca vai negar o envelhecimento, não sendo capaz de modificar o papel de bailarina em outro papel condizente com seu estado físico, por exemplo, o papel de conselheira, de vovó doceira, ou mesmo de professora de balé aposentada. Com isso, ela passa a ter uma forma de existência restrita, que só é possível em um nível ilusório. No circo do Sr. Benvindo existe uma espécie de melancolia coletiva e ampliação da existência restrita da Matriarca em um nível grupal. O circo já não é como antes, está obsoleto, perdeu o público,

perdeu a graça, sua trupe está caduca. Ainda assim, essa perda não é superada, e ocorre a **forclusão** – quando um fato é excluído do mundo interno da pessoa; então eles despencam em um abismo, em um processo alucinatório que se aproxima mais da melancolia que da depressão, pois:

a Melancolia faz um corte com a realidade, tipo assim, ela fica só dançando, não faz outra coisa (...). Se ela forclui, ela tira a idéia de não ser mais bailarina e continua bailarina, aí é melancolia. A depressão ela pode ter esporadicamente um delírio de dança e coisas assim, mas de vez em quando ela volta à realidade. A melancolia só sai com o remédio. (Anexo A)

Segundo Julia Kristeva, feminista existencialista e psicanalista, autora de *Sol Negro - Depressão e Melancolia*, denomina como suporte, tanto da melancolia como da depressão, a “intolerância à perda do objeto e na falência do significante, para assegurar uma saída compensatória aos estado de retração nos quais o sujeito se refugia até a inanição [...]” (KRISTEVA, 1989, p.17). Esse refúgio, de que diz Kristeva, é como um abandono. Embarcados na loucura, “o abandono é para eles sua salvação, sua exclusão oferece-lhe outra forma de comunhão” (FOUCAULT, 1978, p.6). Assim, constituídos como grupo, e sem perspectiva de cura, a loucura é de fato, como diz Foucault, “o já-está-aí da morte” (FOUCAULT, 1978, p.16) ou o já-está-aí do Reino do Baléléu, essa linha tênue onde flutuam os mortos-vivos.

3.2 O mundo do reino do baleléu: o drama estático de Matriarca na dança da perda do objeto.

3.2.1 Cabide do Baléleu

No caso da personagem, o objeto perdido, que causou a melancolia, foi sua juventude e seu público admirador. E como na sua juventude ela era exímia bailarina, a perda desse objeto; no caso um objeto temporal e externo, implica na perda da identidade de bailarina, ou seja, na coesão do ego. No livro de Kristeva é identificada uma variante da depressão constituída pela nostalgia, apoiando-se em Kant, ela diz: “Kant afirma que o nostálgico não deseja o lugar da sua juventude, mas sua própria juventude, que o seu desejo está à busca do *tempo* e não da *coisa* a ser reencontrada.” (KRISTEVA, 1989, p.60). Mesmo o objeto perdido sendo um objeto temporal, a perda não deixa de ser física: Matriarca perde si mesma, si mesma

quando jovem, sua capacidade motora, sua integridade, sua pele esticada e corada, sua realização pessoal, sua audiência e os aplausos infinitos dos admiradores.

A personagem prega um discurso purista, repetitivo e dançante; como se fosse uma bailarina jovem, famosa e bela, embalsamada com o exilir da eternidade em uma caixinha de música quase emperrada e desregulada, ela se relaciona com o mundo exterior no nível imaginário desse “drama estático”, termo utilizado por Fernando Pessoa para classificar o gênero do seu conto “Drama estático em um quadro: o marinheiro” (1925).

Analisando tal conto, Lígia Winter no artigo “Movimentos de um *drama* estático: memória e subjetividade na constituição de um “*dramático* (sem sujeito)”, relata sobre a vida imaginária das personagens do conto: “Por outro lado, me deixo afetar e construo realidades imaginárias infinitas, que me dão prova (sensorial, não racional) dessa infinitude, e que me parecem mais “verdadeiras” do que aquela considerada real.” (WINTER, 2008, p.69). A citação poderia ser dita por Matriarca em um momento de lucidez. Porém, é na clareza que mora o perigo, se Matriarca se percebe como velha e tenta destruir esse corpo que não é o seu? Se olha no espelho e vê suas rugas, o corpo encurvado, o figurino aos trapos exalando naftalina, o coque branco preso há tantos anos com laquê vencido e grampos enferrujados?

A loucura da personagem exige a disciplina de uma bailarina clássica profissional. Ela não se modifica “por dentro”, ela não pode deixar de acreditar em si mesma, por isso é tão fascinante interpretar o seu mundo íntimo e empoeirado. Diariamente ela treina seus passos milimetricamente repetidos, e como me disse a orientadora do presente trabalho Profa. Dra. Simone Reis: “ela limpa esse mundo da caixinha todos os dias com uma flanelinha suja, ela espalha sujeira, bolor, e pó de purpurina vencida em si mesma com a maior classe. Porém, ela sofre? Sim, ela sofre. Melhor sonhar com o que eu fui do que ser o que sou.”



Figura 9 - Matriarca dançando em sua existência ilusória. Foto: Roberto de Ávila

3.3 O cabide do jogo da velha # as velhas queridas, grávidas do novo.

A seguir vou apresentar algumas das referências de idosas que são inspiradoras para o meu trabalho de atriz, e/ou foram alimento para o nascimento da Matriarca, analisando o que os aproxima e os afasta da personagem. Renée Gumiel, Dercy Gonçalves e Alícia Alonso são algumas das amigas de Matriarca que vieram para o “chá das artistas”. Muitas semelhanças aproximam essas senhoras: além do nomes afrancesados, são artistas, fortemente maquiadas, envelheceram de forma normal (não-patológica) e se imortalizaram. Vale ressaltar que devido a suas carreiras de sucesso – dançarina, comediantes e bailarina clássica, respectivamente - o envelhecimento foi prestigiado, pois, provavelmente garantiu uma vida movimentada, com interações sociais, participação em projetos, amizades e afazeres que cultivavam a atividade física e mental.

3.3.1 Cabide francês radicado no Brasil: Renée Gumiel.

Renée Gumiel, percussora da dança moderna no Brasil, dançou e atuou até os 92 anos. Assim como Matriarca, sua dança evocava um “prê-de-mortê”. É grotesco e paradoxalmente sublime ver um corpo tão frágil se movimentando. O movimento modernista foi uma vertente que possibilitou o inclusão de corpos disformes nos campos artísticos. Matriarca nesse sentido, é uma transgressora da estética clássica. Renée, a frente de seu tempo, e diferentemente de uma bailarina clássica, nunca se aposentou por estar velha. Virginia Namur, na sua tese de doutorado intitulada *Dercy Gonçalves – o corpo torto do teatro brasileiro*, diz a respeito da imagem da “morte viva”: “Essa aparecia originalmente nas formas grotescas da morte prenhe ou alegre, materializada em velhas grávidas, propondo uma imagem concreta da vida que se esvai, mas já está fecundada pelo novo e dessa forma prossegue.” (NAMUR, 2009, p.357). Engravida “do novo”, a dançarina apropriou-se das extravagâncias da contemporaneidade, não podendo viver sem se expressar, inclusive usando da própria figura caquética que emanava nos últimos anos de vida à seu favor. E essa urgência se realizou em suportes distintos: na dança, na performance e no teatro.



Figura 10 - Renée Gumiel. Foto: Lenise Pinheiro

3.3.2 *Cabide cabaré: Dercy, a velha amiga.*

Amigas de salão de beleza, Dercy Gonçalves é a amiga-bufão de Matriarca. Sendo o termo “comediante” pouco para defini-la, Dercy se tornou um ícone nacional, mescla de excentricidade e comicidade na vida e na arte. Virgínia Namur, na tese sobre Dercy citada acima, escreve no subcapítulo titulado *O Bufão*: “Turbulento e exagerado, ele (o bufão) criava onde quer que aparecesse um clima temporário de familiaridade e liberdade, sob o qual se desnudavam os mais escusos pensamentos e procedimentos. Iluminava e punha às claras, portanto, zonas ocultas da vida ordinária.”(NAMUR, 2009, p. 291) E assim também era Dercy, sua personalidade era única, verborrágica, vaidosa, sincera. Viveu até os 103 anos (na verdade sua idade nunca pode ser calculada corretamente porque ela mesma inventava a forma de calcular). E sobre a velhice, ela aparentava orgulho, dizia que tinha se preparado “para a idade, pra velhice não, porque eu não sou velha. Eu fiz plástica. [...] é horrível velha que dá medo”²¹. Acerca da morte, não parecia temer: “Eu já comprei meu túmulo, lindo, vai ser todo espelhado. E tem choradeira, quem quiser chorar, pode ir.”²².

²¹ Frase retirada da entrevista para SBT-TV feita por Jô Soares, Dercy com 87 anos . Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Ty2PQkwYQmc&feature=related> (acessado em 09/03/2011)

²² Frase retirada da entrevista para SBT - TV feita pela Hebe, em 1989. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=k5dD59EEVh4&feature=related> (acessado em 09/03/2011)



Matriarca, cai na real,
jararaca! Vai fazer uma
plástica, maracujá!

Figura 11 - Dercy Gonsalves. Imagem retirada da tese de Virginia Namur.

3.3.3 *Cabide Egoísta: Alícia Alonso, prima bailarina absoluta latinoamericana.*

“Sou bailarina cubana, de balé clássico, na terra do tabaco, do rum, da rumba e do som.”

Alicia Alonso

Matriarca do balé clássico cubano, Alícia Alonso, nasceu em Havana em 1920, onde iniciou seus estudos como bailarina clássica. Ao longo de sua vida, foi operada várias vezes devido à um problema de descolamento de retina, o que prejudicou sua visão parcialmente. Entretanto, com força dramática e técnica apurada, Alícia conquistou importantes posições nas

mais renomadas companhias de balé do mundo, como o Bolshoi, Kirov, Ópera de Paris, Viena e Praga, Royal Danish Ballet e outros. Ganhou o raro título de *Prima Ballerina Assoluta*, sendo uma das únicas onze²³ bailarinas da história do balé mundial que foram nomeadas com esse título honoroso que indica notável carreira, excepcionalidade e reconhecimento internacional. Alícia dançou até a casa dos setenta anos, tendo uma carreira o dobro mais extensa que o comum, que costuma ser em torno de 20 a 25 anos de carreira, devido aos desgastes físicos do corpo. Hoje, quase cega, é diretora do Balé Nacional de Cuba, fundado por ela em 1948; docente e coreógrafa. Em entrevista²⁴ ela diz que faz aulas todos os dias e que nunca deixou de dançar mentalmente. Neste trecho de reportagem sobre a comemoração aos seus 90 anos, percebemos que o sentir-se útil é um fator motivacional para se auto-atribuir novos papéis:

“O que me resta a fazer? Muito mais. Eu acredito que uma pessoa sempre tem muito mais para fazer. **Por isso existimos, porque temos que fazer coisas, dar, criar.**” Tem sido um aniversário “muito longo”, disse rindo, e afirma que aspira chegar aos 200. Sustenta que a chave para manter-se ativa é simplesmente “o amor a vida e ao ser humano” e o “**poder de ser útil**”[...]Convencida de que a missão dos artistas é compartilhar o talento, Alicia Alonso aconselha as jovens gerações de bailarinos que o segredo é “amar a dança”, porque essa carreira “**é muito cheia de demandas, é muito egoísta: pede tudo.**” “**Até quando caminhas, tem que estar pensando no Ballet.**”²⁵ (tradução e grifo nosso)

Alícia Alonso é uma Matriarca na vida real, no entanto, ao envelhecer adaptou-se as condições de sua existência, não entregando sua sanidade ao egoísmo do balé, e sim abandonando algumas atividades e relações, por exemplo, aposentar-se dos palcos; e substituindo-as por outras do mesmo registro: ensinar balé, compartilhar, dar. O abandono de

²³ As onze bailarinas absolutas da história do balé clássico (até hoje), nome seguido do país de origem e ano do título: Pierina Legnani (Rússia Imperial, 1893), Mathilde Kschessinska (Rússia Imperial, 1906), Alicia Markova (Inglaterra, 1933), Galina Ulanova (URSS, 1944), Alicia Alonso (Cuba, 1959), Maya Plisetskaya (URSS, 1960), Eva Evdokimova (EUA, 1976), Margot Fonteyn (Inglaterra, 1979), Anneli Alhanko (Suécia, 1984), Phyllis Spira (África do Sul, 1984), Alessandra Ferri (Itália, 1992). Fonte Wikipédia, disponível em:

http://en.wikipedia.org/wiki/Prima_ballerina_assoluta. Acessado em 23/09/2012.

²⁴ Entrevista a Alícia Alonso, por um canal de TV espanhol, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=cnnAgtoiXPE>, acessado em 22/09/2012.

²⁵ “¿Qué me queda por hacer? Mucho más. Yo creo que una persona siempre tiene mucho más por hacer. Por eso existimos, porque tenemos que hacer cosas, dar, crear”. Ha sido un cumpleaños “muy largo”, dice riéndose, y afirma que aspira a llegar a los 200. Sostiene que la clave para mantenerse activa es simplemente “el amor a la vida y al ser humano” y el “poder ser útil”. [...], Alicia Alonso aconseja a las jóvenes generaciones de bailarines que el secreto es “amar la danza”, porque esta carrera “es muy demandante, es muy egoísta: pide todo”. “Hasta cuando caminas tienes que estar pensando en el ballet.

Disponível em: <http://alocubano.wordpress.com/2010/12/17/alicia-alonso-a-punto-de-cumplir-los-noventa-anos/> Acessado em 17/09/2012.

atividades pode culminar na exclusão social, mas com a substituição o idoso mantém suas conexões com o mundo. Vincent Caradec, sociólogo francês, chama essa capacidade de reconversão de “desapego” (CARADEC, 2011, p.33) e diz ainda:

Com efeito, as atividades e relações abandonadas podem ser substituídas por outras que exijam menos esforço. É assim, um processo ativo por meio do qual as pessoas que envelhecem criam estratégias de reconversão de suas atividades, de maneira a se poupar e com o objetivo de continuar fazendo o que é mais importante a seus olhos. Essa abordagem leva, assim, a identificação de um dos principais elementos em jogo no envelhecimento na idade muito avançada: a manutenção das “formas de apego” significativas sobre o mundo. (CARADEC, 2011, p.33)



Figura 12 - Não é a Aícia Alonso, sou eu, Matriarca, lenda viva do balé mundial, fotografada por Desiree Dolron, em 2002 no camarim do Teatro Helena Barcellos.

4. ELENANDO MÉTODOS, CABIDES E TÉCNICAS COMO POSSÍVEIS ELEMENTOS DA PERSONAGEM MatriARCA – UM INVENTÁRIO.

Crie seu próprio método.

Não seja dependente, um escravo.

Faça somente algo que você possa construir.

Mas observe a tradição da ruptura, eu imploro.

Constantin Stanislavski

Para esse processo criativo é, pessoalmente, desafiante falar de métodos e técnicas. A começar por tentar identificar e/ou nomear as formas de criação. No trajeto de *Não alimente os bichos* a composição da personagem Matriarca se expressa de forma livre, empírica e pessoal. No entanto, dispondo de forma didática as etapas do processo podemos arriscar uma forma inventada de metodologia.

A construção da personagem foi feita, em princípio, com muito pouco: com uma idéia fixa. Uma idéia de um tipo farsesco que fizesse parte da trupe circense. No entanto, durante o processo, foram utilizados três eixos condutores que culminaram na criação da personagem Matriarca: (1) Habilidade pessoal, (2) função e hierarquia familiar do circo, e (3) deformidade. Esses eixos foram determinados visando construir a trupe de um circo diferente, seguindo o desejo da turma de criar uma ambientação circense descomum, e explorar as habilidades pessoais de cada ator combinadas ao caráter de personagens grotescos.

Para o primeiro eixo (1), decidi que o balé clássico seria a minha habilidade, já que tenho uma trajetória pessoal de doze anos de prática do balé, e poderia usar da técnica para a função de bailarina (2). Porém, foi a decisão quanto à deformidade (3) que trouxe a velhice como o aspecto estranho da personagem, e acabou por modificar sua posição hierárquica (2). Agora, como explicar a corporificação da idéia? Como citar a referência do andar de Matriarca ou de sua matriz? Como funcionou minha cabeça: conexões, memórias, imagens? Definidos os eixos condutores da personagem, inicia-se a busca pelas qualidades de cada característica que compõem esse ser ficcional.

4.1 O realismo no cabide.

Esse primeiro processo, se aproxima do método stanislavskiano, desenvolvido pelo ator e diretor russo Constantin Stanislavski no século XIX, e do chamado trabalho “de mesa”, onde acontece a investigação das circunstâncias dadas, dos sentimentos e das características da personagem através do texto. Um exercício inventado pela Profa. Dra. Nitzá Tenenblat, baseado na metodologia Stella Adler, atriz e diretora norte-americana, discípula de Stanislavski, serviu de pressuposto para a criação psico-física da personagem, e conseqüentemente, de suas ações:

Biografia	Personagem
Eu sou...	
Eu sinto...	(lista de ações)
Eu fui...	portanto eu →
Eu tenho...	

Buscando descobertas, acrescentei uma tabela ao exercício e nela listei algumas características que poderiam me inspirar e que definem melhor a qualidade das ações da personagem:

Eu sou...	Características	Ações
Velha	Fragilidade, lentidão, caduquise, teimosia, solidão, doença, respeito, zelo, fragilidade.	Reclamar, cochilar, dar lição, ensinar, teimar, mandar, esquecer, debochar, inventar, enloquecer, morrer.
Saudosa	Amante da juventude, repetição, sonho, esperança, solidão.	Celebrar, lembrar, sorrir, dançar, sonhar, inventar, chorar, repetir.
Elegante	Educada, simpática, sorridente.	Comprimentar, acenar, mandar beijos, posar.
Bailarina	Rigidez, disciplina, leveza, graciosidade.	Espetar, cutucar, corrigir, dançar, agradecer, posar, brigar, treinar, ensinar, repetir.

4.2 O estofado do cabide: Stanislavsky de tchu-tchu.

A tabela ilustra, por meio de verbos e características, a forma externa dessa personagem, ou seja, ações que veremos ela realizar. Adentrando uma segunda parte, a do mundo interno,

ainda temos remanescências stanislavskianas, mas a vida imaginária é também *fake*, de mentirinha, sem exaustão e sem muitos truques. Ainda que seja em parte introspectivo, esse universo interior ressona para o público, potencializa os detalhes e confere segurança na atuação. Perpassa a memória emotiva pessoal e está além das linhas do texto. Pensando a personagem como pertencente ao mundo material, das formas, e transpondo conceitos do design para o teatro, esses estofos, segundo Vilém Flusser, filósofo tcheco, são farsas que produzirão matéria:

A oposição hylé-morphé, ou “matéria-forma”, fica ainda mais evidente se produzirmos “matéria” por “estofa”. A palavra estofa é substantivo do verbo “estofar”. O mundo material é aquilo que garante as formas com estofa, é o recheio das formas. Essa imagem é muito mais esclarecedora que a da madeira entalhada que gera formas, porque mostra que o mundo do “estofa” só se realiza ao se tornar preenchimento de algo. A palavra francesa que corresponde a recheio é *farce*, o que torna possível a afirmação de que, teoricamente, todo material e todo estofa do mundo não deixam de ser uma farsa. (FLUSSER, 2007, p.24)

Logo, o que chamo de mundo interior da personagem foi criado por situações inventadas ou deslocadas da vida real para a vida fictícia, imagens e objetos que algumas vezes são meus, da atriz, mas doados para essa auto-ficção, por assim dizer. Desse inventário, talvez invisível aos olhos dos espectadores, mas fundamentais como estofa construtor de matéria, fazem parte:

<p>Situações biográficas e parte do <i>curriculum vitae</i> da personagem:</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Matriarca fazendo aulas de balé em sua infância. 2. Fazendo testes para a Royal Academy of Ballet. 3. Encomendando sapatilhas de ponta, com reforço e largura 3X. 4. Marcando hora no podólogo para desencravar suas 8 unhas encravadas. 5. Ensaaiando 16 horas por dia para os balés O Quebra-Nozes, A Bela Adormecida, Dom Quixote, Coppélia, Lago dos Cisneis, Giselle, etc. 6. Solando como Princesa Florine, em A Bela Adormecida. 7. Dançando <i>pas-de-deux</i> com o primeiro bailarino do New York Ballet. 8. Operando uma hérnia de coluna. 9. Lecionando no Conservatório de Dança de Praga. 10. Atuando como diretora artística do Kirov Ballet. 11. Sendo convidada para dançar um solo em um circo de muito prestígio <i>O circo do Sr. Benvindo</i>.
<p>Imagens e pessoas:</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Renée Gumiel. 2. Pina Bausch. 3. Kazuoh Ono. 4. Dercy Gonçalves. 5. Alícia Alonso 6. Bailarinas prendendo a respiração para experimentar figurinos. 7. Minha avó e minha tia-avó andando pela casa, falando ao telefone, comendo, conversando, passando batom, me dando roupas que não lhes cabem mais. Minha tia-avó em crise bipolar. 8. Gisele Santoro dando aulas de balé, sentada.

	9. Regina Maura dando aulas de balé, colando suas orelhas “de abano” com <i>super bond</i> e recebendo flores no final dos espetáculos.
Objetos pessoais:	<ol style="list-style-type: none"> 1. Flores e flores, de plástico, de madeiras e reais, murchas e vívidas, do cerrado e dos alpes. 2. Cartas dos seus fãs, ex-namorados e colegas invejosos. 3. Fotografias de bailarinas famosas. 4. Maquiagens e bijuterias. 5. Fitas de música clássica. 6. Figurinos e tchu-tchus. 7. Sapatilhas. 8. Sabonetes importados. 9. Chocolates vencidos. 10. Sutiã de renda. 11. Balança. 12. Cinta. 13. Espelho mágico.

Essa brincadeira de fronteiras entre real e ficional, autobiográfico e invenção, são para mim elementos fundamentais da criação. O ator é um mentiroso, contador de historinhas de mentira inventadas ou roubadas de outras vidas reais, misturadas em uma arara de métodos, cabides e técnicas.



Figura 13 – Isto não é uma colagem feita por mim com fotos do google, é Matriarca Pavelhovna e Ivan Piótrovski, dançando um *pas-de-deux* no Teatro Nacional Claudio Santoro.

4.3 O clownbide Inevitável.

Em um terceiro momento, no contato com o público, eu identifico a presença do *clown*. Até mesmo pela influência da comédia na minha trajetória e no trabalho de palhaça que realizo nos hospitais (como dito no capítulo 1), é inevitável que essa presença esteja rondando minhas criações. Ao meu ver, o *clown* está na auto-ridicularização/depreciação ao me envelhecer, me enfeiar e reforçar meus traços pessoais (nariz grandes, magreza, porte de bailarina); no jogo com a platéia, ao compartilhar as regras da minha brincadeira para que o público também seja participante; ao estabelecer relação de hierarquia com os outros personagens; e no prazer de fazer tudo isso. O *clown*, assim como o ator e a criança, brinca e por isso, subverte, sente prazer e

liberdade no mundo faz-de-conta que constrói. Assim, sobre o brincar como princípio de interpretação e criação da personagem, é importante saber que:

O jogo, as brincadeiras, as invenções infantis buscam transformar o mundo, dominar seus efeitos de sentido. **Abrem a possibilidade do princípio do prazer e da realização do criar, logo do aprender e de viver o não-real, dentro do mundo real.** A realidade recriada corresponde ao sono com sonhos, em que não se corta o fio constituído de imagens que se transpõem, de um lado para outro. Assim, é possível ao pensamento atravessar os limites do mundo imaginário, para acolher qualquer cena. O brincar é o espaço com poder de transformação. (ROJAS, 2004, p.35, grifo nosso)

Atriz e platéia “vivem o não-real, dentro do mundo real”, e isso é o teatro, assim como a brincadeira. O processo criativo, se comparado a uma brincadeira, temos:

Brincadeira	Processo criativo teatral	Exemplos
Escolha do jogo	Escolha temática/dramatúrgica	Circo ou esconde-esconde...
Definição de papéis	Criação de personagens	“eu vou ser a bailarina e vocês, a platéia”
Definição das regras	Definição das circunstâncias dadas	Contexto, espaço, tempo, temperatura...

4.4 Multiplicando Cabides.

Observo que os laboratórios realizados pós-espetáculo, tais como: sessão fotográfica da Matriarca em uma fazenda (ANEXO B) e entrevista com a personagem (ANEXO C), constituem em uma série de improvisos e experimentações da Matriarca em locais e situações escolhidas, tendo como base a idéia de uma identidade fixa e ao mesmo tempo, livre de contexto. Matriarca e sua arara estão prontas para migrar para outros devires. A personagem improvisa dentro das circunstâncias dadas de sua existência, que originaram da dramaturgia de *Não Alimente os Bichos*, mas que não se resumem à ela. Matriarca, como manda as palavras bíblicas: cresce e se multiplica.

O multiplicar é criar, atuar, brincar, experimentar, improvisar no caos da livre associação. Quem introduz a expressão Multiplicação Dramática são os autores do livro *La Multiplicación Dramática*, Eduardo Pavlovsky, psicanalista, psicodramatista, dramaturgo e ator e Hernan

Kesselman, médico psiquiatra, psicodramatista e psicólogo social, estudiosos de Deleuze e Guatarri. Pavlovsky explica em seu livro que a expressão surgiu mediante o intuito de buscar um caminho alternativo, entrecruzando meios e recursos de outras disciplinas, para a típica atitude reducionista do psicanalismo e psicodrama do começo da década de setenta, na Argentina. (KESSELMAN e PAVLOVSKY, 2006, p.123). Quanto a Multiplicação Dramática:

Nos abrimos às idéias da complexidade e da multiplicidade através das propostas de cenas ressonantes que surgiram dos integrantes do grupo, no lugar de reduzir interpretativamente a certezas únicas o conflito que o protagonista levantava. À essa encarnação em cenas rizomáticas inventadas a partir de uma cena inicial é o que denominamos Multiplicação Dramática, máquina de produção de subjetividade, dispositivo analisador e ferramenta de mobilização para utilizar tanto na criação de uma obra de arte, como em uma sessão de psicoterapia. (KESSELMAN e PAVLOVSKY, 2006, p.8, nossa tradução)²⁶

No LPTV – Laboratório de Performance e Teatro do Vazio (comentado no capítulo 1), costumamos fazer várias “sessões” de Multiplicação Dramática, não da mesma forma como devem fazer os psicodramatistas, mas de uma forma intuitiva e empírica de des-sujeitar-se e transitar no “entre” a todo momento, produzindo subjetividade e variações de personagens, deixando a obra sempre aberta às cenas rizomáticas²⁷ e aos ânimos pessoais. Uma proposta de cena inicial pode se multiplicar tantas vezes até chegar a uma deformação total, e aí está o fenômeno criativo. Matriarca ainda não se perdeu no Reino do Baléléu e está experimentando a liberdade além do circo, transitando entre cabides, se colocando em novas paisagens, lugares, tempos, em novas relações e conexões.

²⁶ Nos abrimos a las ideas de la complejidad y de la multiplicidad a través de las propuestas de escenas resonantes que surgieran de los integrantes del grupo, en lugar de reducir interpretativamente a certezas únicas el conflicto que planteaba el protagonista. A esta encarnación en escenas rizomáticas inventadas a partir de una escena inicial es lo que denominamos Multiplicación Dramática, máquina de producción de subjetividad, dispositivo analizador y herramienta de movibización para utilizar tanto en la creación de una obra de artes, como en una sesión de psicoterapia. (KESSELMAN e PAVLOVSKY, 2006, p. 8, nossa tradução)²⁶

²⁷ Para definir rizomas, Pavlovsky e Kesselman recorrem ao *Breve Dicciónario Etimológico de la Lengua Catellana*, com nossa tradução: “Rizoma: talo subterrâneo de aspecto semelhante a uma raiz com folhas escamosas e gemas que, geralmente, nasce em posição horizontal (crescimento e profundidade creativa por extensão horizontal dos portavoces, isto é, o emergente e não por verticalidade édipica)”. No original: “Rizoma: tallo subterrâneo de aspecto semejante a una raíz com hojas escamosas y yemas que, generalmente, yace en posición horizontal (crescimento y profundidad creativa por extension horizontal de los portavoces, es decir, lo emergente y no por verticalidad édipica) (...)” (KESSELMAN e PAVLOVSKY, 2006, p.101)

4.5 Vivendo no Quarto Mundo sem Cabides.

Reinventar, criar, multiplicar ou escolher métodos é uma liberdade preciosa. O espaço de criação individual, dentro de um grupo polifônico, é necessário como atitude de respeito ao outro. Todos criamos e treinamos de formas distintas. A formação do grupo do projeto de dilomação na academia acontece de forma espontânea, e cada integrante traz consigo suas convicções. Logo, é necessário saber criar um processo dinâmico e diplomático que contemple cada um. E isso também é aprendizado fundamental para o convívio profissional.

4.5.1 *Lo Cabide Nostro.*

O mundo atual globalizado e pós-moderno tem estabelecido conexões muito rápidas, ligadas à alta velocidade dos avanços tecnológicos e as necessidades de fusão entre diversas áreas e culturas. Deixamos de ter espaço para o purismo e para o racismo. Guillermo Gómez-Peña, performer mexicano, no seu livro *The New World Border*, fala que a nova fronteira do mundo é uma zona de fronteiras trans- e intercontinentais, onde não existe centro e tudo é margem (GÓMEZ-PEÑA, 1997, p.7). Ele fala ainda de um Quarto Mundo, ao invés da polarização de primeiro e terceiro mundos, onde:

No Quarto Mundo, há muito pouco espaço para identidades estáticas, nacionalidades fixas, linguagens “puras”, ou tradições culturais sacralizadas. Os integrantes do Quarto Mundo vivem no meio de e entre várias culturas, comunidades, e países. E nossas identidades estão constantemente sendo remoldadas por essa experiência caleidoscópica. Os artistas e escritores que habitam o Quarto Mundo exercem um papel muito importante: elaborar um novo *set* de mitos, metáforas e símbolos que irão nos localizar dentro de todas essas cartografias flutuantes. (GÓMEZ-PEÑA, 1996, p.7, tradução nossa)²⁸

Guillermo apresenta uma idéia de multiplicidade que ilustra o momento atual, seja no aspecto cultural, religioso ou artístico. Esse papel importante que ele atribuí aos artistas e escritores está diretamente ligado ao produto artístico e à função da arte. O trabalho artístico pode alcançar inúmeras conexões, por exemplo: arte e tecnologia, culinária e teatro, performance e

²⁸ In the Fourth World, there is very little place for static identities, fixed nationalities, “pure” languages, or sacred cultural traditions. The members of the Fourth World live between and across various cultures, communities, and countries. And our identities are constantly being reshaped by this kaleidoscopic experience. The artists and writers who inhabit the Fourth World have a very important role: to elaborate the new set of myths, metaphors, and symbols that will locate us within all of these fluctuating cartographies. (GOMÉZ-PEÑA, 1996, p.7)

publicidade, fotografia e dança, arquitetura e intervenção, psicologia e teatro, medicina e música, etc; e paradoxalmente, quanto mais conexões, mais especializações vão surgindo, pois aumentamos o campo profissional. O trecho de Guillermo é um inspirador convite a mestiçagem que faz com que estejamos sempre repensando nossas convicções artísticas (e a dos outros) no contexto contemporâneo sem empobrecer o conteúdo e deixar de gerar perguntas como: O que quero dizer/provocar com meu trabalho no contexto atual? Que fronteiras vou atravessar hoje? Que conexões acho interessante(s)? Que mitos, metáforas e símbolos compoem o meu repertório? São questões que devo continuar investigando como convite à continuidade do trabalho de criação e pesquisa em Artes Cênicas.



Figura 14 - Guillermo Gómez-Peña. Retirado do banco de imagens do Google.

4.6 Carta-cabide: As últimas palavras de Matriarca Pavelhovna.

Eu, Matriarca Pavelhovna, estou procurando o cabide quebrado que pulou para fora da arara. Acontece que houve um *blackout* e deixaram a conclusão no escuro. O nosso público está aos gritos. Entre aplausos e vaias, recolho meu material e minha arara. Fujo pela saída de emergência, pego carona em um táxi em direção ao Quarto Mundo.

Será que voltarei?

Essa velhinha
tão corcundinha
quer ser bailarina.

Não tem dó, mas tem fé.
E sabe ficar na ponta do pé.

Não ouve mais nem mi nem fá
Mas inclina o corpo para cá e para lá

Não ouve mais nem lá nem si,
mas fecha os olhos e sorri.

Roda, roda, roda, com os bracinhos no ar
fica tonta e sai do lugar.

Põe no cabelo uma estrela e um véu
e diz que caiu do céu.

Esta velhinha
tão corcundinha
quer ser bailarina.

Jamais esquece todas as danças,
e concluir não quer, como as outras crianças.

(Paródia do poema “A Bailarina” de Cecília Meirelles)



Figura 15 - Matriarca Pavelhovna flagrada antes de pegar o táxi em direção ao Quarto Mundo. Foto de Elisa Carneiro.

O ÚLTIMO CABIDE OU CABIDE FINAL

Um cabide de conclusão de uma monografia não é uma definição exata de um fim de arara, mas um meio para se chegar ao próximo cabide em direção ao esboco de um novo espetáculo de vida pleno de perguntas ainda não feitas. Ao expandir o trabalho com a personagem para além da peça, encontro a possibilidade de multiplicação de repertórios e de destacamento da personagem do contexto do coletivo como desafio para compor um espetáculo performativo individual. Deleuze diz que:

O que o ator interpreta nunca é um personagem, é um tema. O tema completo ou o sentido. Constituído pelos componentes do acontecimento e singularidades comunicativas, efetivamente liberadas dos limites dos indivíduos e das pessoas. O ator tensa toda sua personalidade em um instante, sempre ainda mais divisível para abrir-se a um papel impessoal e pré-individual. Sempre está na situação de interpretar um papel que, interpreta outros papéis.²⁹ (apud KESSELMAN e PAVLOVSKY, 2006, p. 17, grifo nosso)

Matriarca, vivendo na fronteira do Reino do Baléleu, é a velhice a a loucura, terrenos delicados e paradoxais que provocam comoção e reflexão. Ao me per-formar estou de algum modo solitária no circo dessa cidade universitária. Sou uma atriz e levo comigo uma arara cheia de possibilidades descabidas para um monólogo dançado. Matriarca será levada pela correnteza para outras estranhas companhias? Ela continua seu espetáculo insessante de todo os dias, torna-se *performance artist* por equívoco conceitual da platéia e dos críticos. Ela é uma bailarina seríssima e preza pelo rigor de uma rotina minimalista.

Bailarina intrínseca, atriz stanislaviskiana, performer por distração: eis o cabide final.

²⁹ Lo que interprete el actor nunca es un personaje, es un tema. El tema complejo o el sentido. Constituido por los componentes del acontecimiento y singularidades comunicativas, efectivamente liberadas de los limites do los individuos y de las personas. El actor, tensa toda su personalidad en un instante, siempre aun mas divisible para abrirse a un papel impersonal y pre-individual. Siempre está en la situación de interpretar un papel que, interpreta otros papeles. (apud KESSELMAN e PAVLOVSKY, 2006, p. 17)

REFERÊNCIAS:

ADLER, Stella. **Técnica da representação teatral**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008.

CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem** – Palhaços do Brasil e do Mundo. Rio de Janeiro, Família Bastos, 2005.

CERRAC, Vicent. **Sexagenários e octogenários diante do envelhecimento do corpo**. In GOLDENBERG, Mirian. **Corpo, envelhecimento e felicidade**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2011.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. In: Sala Preta, Revista de Artes Cênicas, nº 8, p. 235 a 246.

FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine** – Erguendo um monumento ao efêmero. São Paulo, Senac, 2010.

FERRACINI, Renato. **A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator**. São Paulo. UNICAMP, Imprensa Oficial do Estado, 2001.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo, Cosac Naify, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Historia da loucura na idade clássica**. São Paulo, Perspectiva, 1978.

GATTI, Márcio. **Humor em provérbios alterados**. Dissertação de Pós-Graduação, Universidade Estadual de Campinas, 2007.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. **The New World Border** – prophecies, poems and loqueras for the end of the century. San Francisco, City Lights, 1996.

KESSELMAN, Hernán; e PAVLOVSKY, Eduardo. **La Multiplicación Dramática**. Buenos Aires, Atuel, 2006.

KRISTEVA, Julia. **Sol Negro** – depressão e melancolia. Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1989

LAING, R. D. **Eu e os outros: O relacionamento interpessoal**. 6. ed. Petropolis, Vozes Ltda, 1986.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético** – uma pedagogia da criação teatral. São Paulo, Senac, 2010.

LUFT, Lya. **Perdas e Ganhos**, 24 edição. Rio de Janeiro, Record, 2004.

MASETTI, Morgana. **Boas Misturas: a ética da alegria no contexto hospitalar**. São Paulo, Palas Athena, 2003.

MASSARO, Geraldo. **Loucura: uma proposta de ação**. Flumen, 1990.

MCKEE, Robert. **Story** – substância, estrutura e os princípios da escrita de roteiros. Curitiba, Arte &Letra, 2006.

MEIRELES, Cecília. **A Bailarina**. In **Ou isto ou aquilo**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.

MORENO, Jacob. **Psicodrama**. São Paulo, Cultrix, 1975.

NAMUR, Virginia. **Dercy Gonsalves, o corpo torto do teatro brasileiro**. Dissertação de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, 2009.

OLIVEIRA, José Regino. **Dramaturgia da atuação cômica: o desempenho do ator na construção do riso**. Dissertação de Pós-Graduação, Universidade de Brasília, 2008.

PAIVA, Raquel; e SODRÉ, Muniz. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro, MAUAD, 2002.

PAVLOVSKY, Eduardo; e KESSELMAN, Hernán. **La Multiplicación Dramática**. Buenos Aires, Atuel, 2006.

PELBART, Peter. **Vida capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo. Iluminuras, 2009.

PRADO, Adélio. **A personagem no teatro**. In: CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo, Perspectiva, 2009.

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

ROJAS, Jucimara. **Jogos, brinquedos e brincadeiras: a linguagem lúdica formativa na cultura da criança**. Campo Grande, UFMS, 2007.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1978.

SARTRE, Jean Paul. **Entre quatro paredes**. São Paulo, Abril Cultural, 1977.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2011.

_____. **Manual do Ator**. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo, Moraes, 1977.

WINTER, Lígia. **Movimentos de um drama estático: memória e subjetividade na constituição de um “dramático (sem sujeito)”**. In: Terra Roxa e outras terras – revista de estudos literários, vol.14, 2008. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroja/g_pdf/vol14/TRvol14g.pdf, acessado em: 09/03/2012.

LINKS:

SOSA, Jorge. “Alicia Alonso a punto de cumplir los noventa años”, publicada em 10/12/2010. Disponível em: <http://alocubano.wordpress.com/2010/12/17/alicia-alonso-a-punto-de-cumplir-los-noventa-anos/>, acessado em 17/09/2012.

Arquétipos. Autor e data de publicação desconhecidos. Disponível em: http://larharmonia.org.br/pdf/txt_arquetipo.pdf, acessado em: 28/03/2012.

Enciclopédia Itaú Cultural. Termo “Intervenção”. Disponível em:
http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=8882, acessado em 29/04/2012.

Reportagens sobre Renée Gumiel. Autor desconhecido. Disponível em:
http://www2.uol.com.br/teatrofocina/novosite/renne/renee_2.html, acessado em 07/02/2012.

Lista das onze bailarinas absolutas da história do balé clássico. Disponível em:
http://en.wikipedia.org/wiki/Prima_ballerina_assolut, acessado em 23/09/2012.

Vídeo da entrevista de Alícia Alonso, por um canal de TV espanhol. Disponível em:
<http://www.youtube.com/watch?v=cnnAgtoiXPE>, acessado em 22/09/2012.

Vídeo da atuação da Renée em Os Sertões. Disponível em:
http://www2.uol.com.br/teatrofocina/novosite/renne/renee_2.html, acessado em 07/02/2012.

Vídeo da entrevista com Dercy, 87 anos, feita por Jô Soares, na emissora SBT-TV.
Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Ty2PQkwYQmc&feature=related>,
acessado em 09/03/2011.

Vídeo da entrevista com Dercy, feita por Hebe Camargo, na emissora SBT-TV em 1989.
Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=k5dD59EEVh4&feature=related>, acessado
em 09/03/2011.

DISCOGRAFIA:

BUARQUE, Chico; e LOBO, Edu. **Ciranda da Bailarina**. Adriana Partimpim. Adriana Calcanhotto. SONY/BGM, 2008.

ANEXO A – ENTREVISTA COM A PSICÓLOGA GESSILDA PADILHA

Entrevista com a psicóloga Gessilda de Carvalho Padilha no dia 09/03/2012, na sua residência, no Lago Norte. A entrevista foi gravada em arquivo de áudio e transcrita sem correções.

Gessilha Padilha (GP): A primeira obra a ser vista seria pegar as obras originais, por exemplo, Freud, Jung, Lacan, Bio, porque cada um vê aspectos diferentes. Agora é claro que Freud e Jung tiveram um tempo juntos e foi justamente nesse texto da questão da libido, da energia psíquica que começou a ter divergências. E o Jung já trabalhava em hospitais com psicóticos, que envolve o melancólico.

....

(Segundo Jung) Essa pessoa pode ter um grande complexo. Complexo é a canalização de uma energia com um determinado conteúdo, por exemplo, a identidade de bailarina. Então isso ficou tão enrijecido nela que ela não deu conta de transformar esse papel em outros papéis e modificar. Já Freud explica isso de outra forma.

...

Ela cristalizou seu papel de bailarina. Esse papel, para Moreno, um psicodramatista, a criança quando nasce só existe o ego corporal, a partir das relações vai se criando os papéis, e a partir desses papéis vai se criando o eu, a identidade dessa pessoa, e aí vamos dizer, essa bailarina na escola americana, ela deslocou uma energia, um investimento muito grande nesse papel de bailarina que isso incorporou o ego dela, e para a escola americana o ego é o eu, o que já não é para a escola francesa, nem Freud, nem Lacan, nem Jung.

...

Para a escola americana, haveria então um papel cristalizado, um modelo mental introjetado, onde ela só se reconhecia como bailarina e, na hora que isso começa a não poder mais a desempenhar esse papel em função ao aspecto físico, e do aspecto ambiental, ela nega, faz um mecanismo de negação, que Anna Freud explica os mecanismos de defesa, e aí ela continua identificada naquele antigo papel. Agora, o que causou essa cristalização foi um medo, uma dificuldade, de perder, de modificar, de transformar essa identidade de bailarina, porque nesse momento se desaparecesse esse

papel, o eu dela iria desaparecer, e aí ela ficaria num processo de depressão ou melancolia. Porque ai morreria o ego dela, e nessa hora ela começa então a negar isso, e ficar num papel ilusório de bailarina, que é outro mecanismo de defesa, ela fica vivendo o imaginário. O ego é o que dá realidade, ela nega essa realidade e vai viver só o imaginário, porque nesse processo tá uma perda. Aí tem até aquele livro da Lufth Perdas e Ganhos, a gente vai desfazendo as nossas perdas para ter novos ganhos, no caso dela ela cristalizou isso, e aí ela fica numa perda. Quem lida com a realidade “falsa” dela, a vê como bailarina, mas ela não é mais bailarina. O que é o papel da bailarina? Existe o papel e o contra-papel, ela teria que estar desempenhando esse papel de dançar e ter a platéia. Cadê a platéia para aplaudir? A idéia do circo decadente não teria mais o contra-papel, que é a platéia que vai reforçar ou estimular ou equilibrar o papel dela. E nessa hora, não existindo o contra-papel, que é o da platéia, ela está dançando pra que? Para o mundo dela, interno. E nisso ela estaria negando uma perda.

...

Então, na verdade, você deve fazer uma explicação de forma dinâmica. Porque que ela fica presa nesse papel? Porque assim ela continua existindo, continua tendo vida, mas é uma vida que está em um nível de ilusão. O que que é ilusão? A Melancolia faz um corte coma realidade, tipo assim, ela fica só dançando, não faz outra coisa. O depressivo, quando está no surto, se isola, mas se isola no sentido de dor. Como seria a expressão dessa bailarina. Se ela continua querendo dançar, existe aí um “mecanismo” de forclusão: a pessoa apaga o fato, nega o fato e fica vivendo as outras coisas. Um exemplo de forclusão é uma pessoa que mata a mãe e vai ao cinema. A pessoa forclui, ela tira do mundo interno dela essa idéia da morte. Se ela forclui, ela tira a idéia de não ser mais bailarina e continua bailarina, aí é melancolia. A depressão ela pode ter esporadicamente um delírio de dança e coisas assim, mas de vez em quando ela volta a realidade. A melancolia só sai com o remédio.

Natasha Padilha (NP): A história é como se eles tivessem um espetáculo ainda-

GP: Um mundo bem da ilusão?

NP: É! A peça até ia se chamar o fantástico mundo do Sr Benvindo, que é o dono do circo, mas é totalmente ilusório, ninguém assiste, o público é imaginário...

GP: Pois é, realmente tá parecendo bem mais melancolia. O grupo forcluiu a idéia de que não existe aquela morte, para eles não existe aquela perda, e eles continuam dançando para esse público imaginário. Ai realmente é uma patologia maior, o ego foi engolido diante dessa realidade. O ego que é o dado de realidade, de tempo, de espaço, não existe mais, ficou no mundo da ilusão. Ai realmente, forcluiu isso e vive no mundo imaginário, cria tudo em função desse mundo, vive uma alucinação, um processo alucinatório.

NP: Tem uma personagem que contracena com ela, que é uma personagem externa ao grupo, e faz várias perguntas. Ela é como se fosse uma psicóloga que chega para investigar esse grupo. E ela faz perguntas que irritam essa personagem...

GP: Ela quer trazer a personagem, a bailarina, para o mundo real. Que é o papel da nossa sociedade, de tirar a pessoa da loucura e trazer pro mundo... aí seria o papel que a gente chama de alterego, que é puxar aquela parte da psique que está engolida pelo inconsciente, trazer para a consciência e trabalhar essas defesas, que na verdade são bastante regressivas, a alucinação, o delírio, a forclusão. Porque tem mecanismos de defesas adequados a sociedade: repressão, sublimação. O teatro é um processo de sublimação, é o como se, você pode viver tudo num personagem, na hora que você sai do personagem você tem que voltar a ser a Natasha, porque se você ficar identificada naquilo, então você colou alguma parte sua naquela personagem, por isso que todo ator tem que fazer terapia.

NP: É? (risos) é importante, é perigoso!

GP: É, porque mexe muito, cada tempo é um personagem novo, então isso acontece. É o conceito que o Moreno fala, até onde espontaneidade e criatividade que é algo natural do sujeito, mas de repente, e o papel também, pode ocorrer que a pessoa fique presa no personagem. Quem faz o Rei Arthur querer ser Rei Arthur na vida diária, aí é o personagem que incorpora no eu do sujeito. Então, essa outra personagem que tirar a bailarina desse mundo de faz-de-conta, desse mundo alucinatório dela, para trazer pro real, por ego. Aí é o papel do superego, que junto com o ego, que dá realidade, dá julgamento, crítica. Então essa pessoa ficou prejudicada na sua capacidade de julgamento, de crítica, porque ela agora não se vê. Então é o tal do alterego, é que o superego. Agora, se ela fica puxando e irrita, ela também não tá entrando, ela quer fazer a modificação dentro do desejo dela ,que é tirar da loucura, e o psicólogo não pode tirar

da loucura, porque a loucura também é uma defesa. Tem que deixar e ir trabalhando essa bailarina até que chega o momento de ela vê que não é mais uma bailarina, mas isso é um trabalho psicoterapêutico. No teatro, a reação é de se irritar, porque você está interferindo, tá me dando uma realidade que eu não quero vê. E se ela se irrita ela tem ainda um princípio de realidade.

NP: Isso eu queria saber, qual seria o nível de consciência dela?

GP: É, porque nenhuma loucura é totalmente total, a pessoa não é louca o dia inteiro. Ela tem momentos de clareza, e aí nessas horas de clareza que é perigoso, que aí ela pode ver que não é mais bailarina e aí ela pode destruir aquele corpo que não é mais bailarina, aí é onde se dá o suicídio. Então seria isso. O que mais?

NP: Isso pode se chamar de identidade fixa?

GP: É uma identidade enrijecida, fixa, cristalizada. O eu dela ficou colado nessa identidade, nesse ego dela, nesse papel dela. Por isso é bom falar um pouco de papel.

NP: Quem dá esses conceitos?

GP: É o Moreno, eu te dou o livro que tem tudo, porque Moreno, toda a terapia dele vem do teatro grego, e ele inclusive não ensaiava os papéis, é o Teatro Espontâneo. (*se levantando pra abrir a porta*) Acho que chegou a minha cliente...

ANEXO B – FOTOS DE MATRIARCA PAVELHOVNA

Sessão de fotos realizada em Sobradinho dos Melo (DF) no dia 27/03/12. Matriarca foi fotografada por Elisa Carneiro.









Colagens feita por mim com imagens do google e fotos da Matriarca:









ANEXO C – ENTREVISTA COM MATRIARCA PAVELHOVNA

Entrevista com Matriarca Pavelhovna (M).

1. Matriarca, estamos muito felizes com a sua vinda ao Brasil. A minha pergunta é: qual é a melhor coisa de dançar?

M: É não envelhecer.

2. Matriarca, estou muito emocionado e gostaria antes de tudo de te dar um abraço. Agora, gostaria de saber, como é sua rotina.

M: Eu desperto às 7h e tomo uma classe, de uma hora e meia. Depois eu atendo aos compromissos do dia: entrevistas, viagens, master class, telefonemas, ensaios fotográficos, convites à espetáculos, convites de trabalho ali, acolá, padechat, fouetés. Antes de almoçar eu tomo outra classe acompanhada de orquestra, e pela tarde eu faço prova de figurinos, de maquiagens, preparo minhas sapatilhas. E a noite, faço ensaio geral antes de me apresentar. Sempre tenho apresentações em algum lugar do mundo, às vezes una, duo, trechi apresentaciones per noite en distintos teatretes. Eo sempre dorme a meina-noite. Esto é importante: uma bailarina jamais deve dormir além da meina-noite.

3. Matriarca, qual é a origem do seu nome: Matriarca Pavelhovna?

M: Que pergunta insuportável. Changé la musique!

4. Matriarca, posso tirar uma foto com você? Bom, vamos a pergunta que me instiga: o que você faz para conseguir tanto tempo de aplausos?

M: Ora, veja bem. Eu sou muito boa, e naturalmente as pessoas me aplaudem, mas eu também tenho uma técnica que eu desenvolvi ao longo dos anos. Primeiramente, eu finalizo sempre com uma pose final de impacto, e faço essa cara, ou essa, ou essa. A platéia, me aplaude naturalmente. Quando escuto os aplausos enfraquecendo, eu saio, e entro novamente, agradeço, agradeço...e saio novamente, espero um pouquinho e retorno bem rapidinho, e mando beijos. Nessa hora caem as flores! E então, dou um grande abraço no público assim, e eu agradeço, com as mãos no coração. Por favor, musica!

5. Como se livrar do mau-olhado, inveja, e outras desavenças no meio artístico?

M: Este é um segredo muito importante. Seja magra, e seja muito boa. Fora isso, o que posso dizer é: Treine muito. (enquanto fala coloca a sapatilha de ponta). Amoleça sua sapatilha de ponta com um martelo. Bata três vezes na madeira e faça o sinal da cruz antes de entrar em cena. Use uma calçinha da sorte. Tome um gole de champagne toda noite.

6. Matriarca, eu sou redator da área de balé da revista russa STROGONOFF. Eu já te vi dançando inúmeros balés e interpretando inúmeros papéis. Mas, na verdade, qual é o seu Balé favorito?

M: Eu gosto muito do Bale A Bela Adormecida, porque foi muito criticado por ser um conto de fadas, achavam que não teria força dramática. Mas eu revolucionei, porque neste balé eu fiz meu primeiro solo, como Princesa Florine, uma linda música que Tchaikovski compôs exclusivamente para mim, e cuja coreografia valoriza o que eu tenho de melhor, além de tudo, as pernas, os braços e a poder interpretativo. Esse papel é meu para sempre.

7. Matriarca, você vive sozinha?

M: Eu jamais suportaria viver sozinha. Eu tenho um peixe.

8. Matriarca, eu não sei nada de balé, acho até um pouco chato, mas tenho uma amiga que ama, e que tá começando agora. Que conselho você daria para ela?

M: Desista.

9. Matriarca, estou com curioso (a) para saber como é você dançando outros tipos de música, por exemplo, em uma festa?

M: Existem outros tipos de música? Meus ouvidos, naturalmente, convertem tudo para música clássica! E então, eu danço!

ANEXO D – DVD DA PEÇA *NÃO ALIMENTE OS BICHOS*

ANEXO E – TEXTO DA PEÇA *NÃO ALIMENTE OS BICHOS*