

CONSIDERAÇÕES ENTRE: AÇÃO CÔMICA, PRESENÇA E DRAMATURGIA EM SOLOS DE PALHAÇOS

Autor: Mestrando Henrique Viana Escobar

Orientador: José Da Costa

Resumo: Partindo de um olhar sobre a arte contemporânea, esta pesquisa busca aprofundar questões sobre presença de ator (incluindo corpo, presença plena e presença como ausência) e dramaturgia a partir de três solos de palhaço: O Pregoeiro, de Marcio Libar, La Scarpetta, de Ricardo Puccetti, e Jeanne D'arpo, de Gardi Hutter. A análise destes espetáculos envolve a discussão sobre processos de formação do palhaço (oficinas de iniciação e oficinas de técnicas de comédia para construção de números: A Nobre Arte do Palhaço, de Márcio Libar, Retiro de Clown, do grupo Lume Teatro, Máscaras Xamânicas, de Sue Morrison, e Técnicas de palhaçaria clássica, de Nani Colombaioni) e sobre as diferentes temporalidades do conceito (ao qual se deseja chegar) de ação cômica, tendo como referência textos de Jacques Derrida, Renato Ferracini e José da Costa, entre outros autores.

Palavras-chave: Comédia, técnica, ator

1) Introdução

Há muito tempo interesse-me pelos processos que envolvem a linguagem do palhaço. Minha formação cênica iniciou-se com a Companhia do Gesto, de Luis Igreja, e sua oficina “Da máscara neutra ao clown”, em 2001. Ao final da oficina fui chamado para substituir, nos finais de semana, um dos atores do espetáculo “A menor máscara do mundo”, o que me proporcionou experimentar a sensação de estar num palco pela primeira vez em minha vida, atuando como palhaço. Depois daquele período muito rico, Luis Igreja me indicou uma oficina de dez dias com o grupo Moitará, onde conheci mais profundamente a técnica de utilização e confecção da máscara, segundo o método dos Sartori, tradicional família italiana. Pelas mãos do Moitará vim a conhecer o grupo Lume, de Campinas, grupo que é referência nacional e internacional em pesquisas sobre a arte de ator; através de suas oficinas e publicações, de seu trabalho desenvolvido na linguagem do clown, encontrei a paixão da pesquisa, do eterno investigar do ator-pesquisador, o que até hoje me move.

Em 2003, já como aluno da graduação em Interpretação Teatral na Unirio, tive a grata oportunidade de cursar a disciplina Jogo e Relação e atuar, ao longo de quatro anos, como enfermeiro-palhaço no hospital Gafrée Guinle, pelo Programa de extensão Enfermaria do Riso.

A formação acadêmica teatral mostrou-me o prazeroso encontro entre teoria e prática, abriu-me portas e janelas, o olhar para outras artes, para a filosofia e, ao longo dos anos, somado a esta formação, pude conhecer muitos palhaços de diferentes tradições e técnicas, através do evento bienal Anjos do Picadeiro (promovido pelo grupo Teatro de Anônimo) e de outros eventos e festivais dedicados a esta arte; viajei para outras cidades, participei de vários workshops ministrados por mestres palhaços; assisti a diversas demonstrações técnicas e espetáculos; li inúmeras publicações; criei meus próprios números de palhaço, construí meus espetáculos.

É a partir de minhas próprias inquietações, enquanto ator-palhaço-pesquisador, diante do visto e do vivido, que tem força motriz este presente trabalho, num esforço epistemológico de estar “entre” o tempo todo, entre teoria e prática, entre palhaço e pesquisador, entre ver de fora e ver de dentro, entre teatro e circo e rua e vida e filosofia, entre...

Tendo como panorama as questões da arte contemporânea, buscarei aqui analisar a presença de ator e a dramaturgia do solo a partir de três espetáculos de palhaço na cena atual: O Pregoeiro, de Marcio Libar, La Scarpetta, de Ricardo Puccetti, e Jeanne D’arpo, de Gardi Hutter. No entanto, antes de chegar às discussões da cena, proponho uma investigação sobre as bases da ação cômica, sobre o processo de formação do palhaço, sobre os Mestres de palhaço, sobre as diferentes técnicas do cômico, sobre as regras e éticas do riso, qual a importância e abrangência da linguagem do palhaço na atualidade.

Como já disse anteriormente, muito do material que aqui se utilizará provém de minhas idas a campo, de minhas próprias experiências em workshops com Ricardo Puccetti, do Grupo Lume, com Marcio Libar, Gardi Hutter, Lérís Colombaioni e Sue Morrison.

Acredito que estes primeiros apontamentos possam me encaminhar para uma maior contribuição futura àqueles que estudam e praticam o palhaço, que vem conquistando cada vez mais seu espaço dentro da academia.

2) Considerações

No mundo ocidental, a Revolução Científica do século XVI marca historicamente o início da ciência moderna. Seu modelo de racionalidade funda-se na Teoria Heliocêntrica do movimento dos planetas de Copérnico, nas leis de Kepler sobre as órbitas dos planetas, leis de Galileu sobre a queda dos corpos, na síntese da ordem cósmica de Newton e na consciência filosófica de Bacon e Descartes, a qual deu origem a uma formulação do dualismo espírito-matéria. Esta formulação vem à tona no séc. XVII, através de Descartes - "Penso, logo existo".

Tal modelo tem como característica fundamental e diferenciadora dos demais paradigmas que o precederam, a afirmação de que só existe uma forma de conhecimento verdadeiro. Trata-se de um modelo global de racionalidade científica e, portanto, um modelo totalitário.

Para melhor observar, domar, determinar o homem, a ciência o divide num grande número de compartimentos isolados. A divisão "cartesiana" vai permitir aos cientistas tratar a matéria como algo morto.

No início do século XX, a teoria da relatividade e a mecânica quântica de Einstein, vêm esfacelar os principais conceitos da visão newtoniana do mundo: a noção de tempo e espaço absolutos, a natureza estritamente causal dos fenômenos físicos e o ideal de uma descrição objetiva da natureza.

Einstein, entre outras tantas novas concepções, que aqui não caberia e nem mesmo eu poderia descrever com detalhamento, demonstra que o tempo e o espaço acham-se intimamente vinculados, formando um "continuum quadridimensional", o "espaço-tempo". A mecânica quântica relativiza o rigor das leis de Newton; fala de probabilidades, de multiplicidade.

Na arte contemporânea, a grande ênfase da exploração do espaço tridimensional parece estar no uso da interação em seus diversos níveis. A participação ativa do espectador alterna entre o antigo papel de observador e a condição de ator da obra, incluindo muitos casos em que o trabalho artístico não chega a sua realização plena a não ser com a ação efetiva do espectador. Enquanto que a arte tradicional privilegia a permanência da obra e procura fixar uma idéia sobre um suporte, a arte contemporânea trabalha com suporte virtual, a imaterialidade, a mutabilidade, a efemeridade, a conectividade, interatividade e colaboração; na arte tradicional o espectador é colocado como diante de uma "janela" pela qual ele assume uma atitude contemplativa, enquanto

que na arte interativa o espectador se posiciona diante de uma "porta aberta" por onde ele pode passar e interagir, colaborando com o artista. A obra não é um objeto acabado, sacralizado, posto na parede dentro de uma moldura. Na arte interativa a obra existe apenas no momento da experiência e vivência do espectador. O artista apenas cria uma proposta de interação com o espectador, como um jogo sensório e/ou mental, determinante de um diálogo transformador.

Este mesmo movimento no campo específico do teatro poderia estar em direção a uma não hierarquização entre ator e platéia e no proporcionar rupturas espaço-temporais dentro da estrutura de uma obra, acabada ou não.

No decorrer dos anos, a estética dramática sofre uma crise, passando pela transformação sugerida pelas vanguardas teatrais. Muitas influências vieram da *action painting* e da *body art*, que tem o princípio de revelar o corpo como suporte da obra, mas é o *happening* a estética que mais rompe com o drama, pois abandona por completo a estrutura dramática tradicional que é fundamentalmente narrativa. A atuação deixa de lado o referencial para expressar a revelação do ator, portanto é performática, onde as ações são compostas ao improvisado. A quarta parede do teatro italiano é inexistente, fazendo com que os intérpretes tenham maior contato com o público, trazendo para a encenação características híbridas no intuito de misturar ficção com a realidade.

O posicionamento performativo valoriza a comunicação entre espectadores e performers. O tempo da cena também é o presente da recepção. A experiência teatral é determinada pela qualidade da presença, ou co-presença, visto que a presença só é dada ao ator pelo olhar do espectador.

O teatro moderno do palco distanciado se vê rompido nas suas estruturas básicas; o distanciamento entre o ator e o espectador, a busca do belo e da verdade, se vêem cada vez mais substituídos por performances, onde convivem diferentes tempos e atuações, em relação direta com o público, onde a afetação do público altera a obra, que se “adapta” ao momento do aqui-agora. A representação embasada em Verdades cede lugar ao jogo. O risco é valorizado. É na relação, neste espaço de jogo, de “entre”, de incerteza, de pluralidade e de multiplicidade de sentidos, que se assenta boa parte da teoria que sustenta o interesse da arte contemporânea

E é neste contexto que, nas últimas décadas do século XX, surge um forte movimento envolvendo artistas de vários países em torno da figura do palhaço, ou *clown*. Esta arte ressurgiu com grande vitalidade nos mais diversos territórios.

Percebo, numa determinada vertente do teatro, um crescente número de oficinas, vivências, *workshops*, “retiros”, eventos e espetáculos onde a linguagem do palhaço é utilizada. Mas não é de hoje que o teatro se apropria de elementos circenses. Odette Aslan, em seu “O ator no Século XX”, descreve como, já em 1917, com a explosão do espaço teatral, os artistas de variedades e os palhaços foram requisitados pelo teatro:

Antoine contratou o redator de variedades Dranen para fazer o Sganarello, Gémier chamou o palhaço Chocolate para atuar em Moisés, e o palhaço Footit para um papel mudo em As mil e uma noites [...]. Quando Meyerhold veio a Paris, Apollinaire, levou-o aos clowns de Médrano [...] Georges Annenkov, em 1919, não encontra atores aptos a representar o ato do inferno, que adaptou de Tolstói; contrata então acrobatas, trapezistas e palhaços. Cocteau contrata os Fratellini para O boi no telhado: necessitava dos “fantoques mais bem manipulados do mundo, isto é, os clowns”. [...] Em 1922, Eisenstein torna obrigatória a acrobacia na Proletkult de Moscou. [...] O ator Maiakovski travara amizade com o palhaço Lazarenko. Para sua peça O Percevejo, Meyerhold e ele orientam Ilinski, para que se inspirasse no jogo dos palhaços (ASLAN, 2007: 132).

Mas o que o teatro buscava nestes artistas de variedades, nestes palhaços?

Quais são as qualidades inerentes ao teatro de variedades e ao circo? Segurar o público desde o começo; saber sustentar a cena sozinho; atuar de maneira econômica e despojada; ser preciso; ter senso de improvisação, da replica, segurar o imprevisto, saber contracenar com o público; ter senso de ritmo, do efeito que utiliza e sentido do cômico; saber mudar rapidamente de roupa e maquiagem, de personalidade; saber cantar e dançar, assumir sotaques locais e estrangeiros, ter o senso da imitação (ASLAN, 2007: 132).

O que o teatro e os atores ainda buscam?

Palhaço é jogo. Trabalhar seus princípios parece acrescentar ao ator um código ao mesmo tempo rigoroso e aberto a adequações que possibilita ao ator atravessar diferentes temporalidades; é a brincadeira sem abandonar a técnica corpórea de representação e de comicidade, mas, ao contrário, precisando dela para conquistar a liberdade de jogar.

Risco, jogo, “entre”, relação direta com o público, presença permeável, tempo presente, imprevisto, hibridismo, multiplicidade de sentidos, performance autoral, senso de ritmo e do cômico: também foi parte decisiva desta pesquisa um aprofundamento sobre como estas qualidades e técnicas são trabalhadas na formação de palhaço?

3) **Etapas na formação do palhaço**

Dentre as muitas linhas de formação e oficinas de palhaço observadas, detenho-me, nesta pesquisa, em duas vertentes de forma mais atenta. São elas:

a) **Iniciação do palhaço**

Em algumas propostas de formação, como no caso dos Retiros de clown do grupo Lume o ator deve primeiramente passar por um processo iniciático, doloroso e difícil, que é de expor seu ridículo e sua ingenuidade. Neste trabalho, muitos mestres trabalham como o *monsieur*, uma espécie de dono do circo ou a autoridade máxima, aquele que contrata e demite a favor do sucesso do espetáculo.

E assim passaríamos os próximos dez dias, sendo minuciosamente observados em nossos menores gestos, padrões e manias. Seríamos testados todo o tempo, e ficaríamos sempre na iminência da humilhação. [...] E ao contrário do Big Brother, onde se concorre a uma pequena fortuna em dinheiro para perder a vaidade, para entrar em contato com nossos ridículos. Mas o que significa **exatamente** ser ridículo? Bom, uma das primeiras coisas que entendi é que não significa exatamente fazer gracinhas para os outros rirem. Aliás, é doloroso aprender isso na própria pele. O prêmio que estava em jogo era a oportunidade de entrar em contato com nossas regiões mais obscuras, secretas, aquelas que passamos a vida tentando esconder e negar para o mundo. Mas é justamente esse nosso lado esquisito, torto e feio que é a fonte de mágica do risível. Mais do que um personagem em si, para o Lume, o palhaço é antes de tudo uma arquétipo da humanidade, ao qual só se chega através de um mergulho nos próprios medos e frustrações, e através da dilatação dos próprios ridículos (LIBAR, 2008: 107-108).

A iniciação nos faz ver e aceitar certas condições de mediocridade e miserabilidade diante das leis da natureza, e a rir disso tudo, se aceitando e rindo de si.

A iniciação do clown nada mais é do que a condensação no tempo de uma série de experiências pelas quais o ator clownesco passa e que o ajudam a encontrar o confirmar seu clown. A iniciação é uma vivência “condensada”, que provoca o desencadeamento de um processo mais de longo de criação do clown. O sucesso da empreitada dependerá, sobretudo, do ator e da relação que ele estabelece com o Monsieur Loyal, o dono do circo.

Existem diversos exercícios que confrontam o ator com sua ingenuidade e seu ridículo. Basicamente eles buscam colocar o ator em situação de desconforto na qual o ator “baixa a

guarda” de suas defesas naturais. Nessa situação surge uma série de pequenos gestos que escapam ao seu controle e que são preciosos na composição do clown.

À medida que vai encontrando, ampliando e codificando novas ações físicas o palhaço vai sendo aprimorado. De forma que a iniciação é apenas um impulso inicial que desencadeia um processo muito maior.

b) A formação técnica

Pode-se dizer que esse caminho é complementar à iniciação. Falarei aqui especificamente das técnicas de comédia trabalhadas pelo palhaço Nani Colombaioni, membro de uma das mais tradicionais famílias circenses da Itália, descendente de uma importante linhagem de cômicos que remonta a época da comédia dell’arte. Sua bisavô era uma taravaglia, uma trupe de saltimbancos que andava de corte em corte. Sua avó casou-se com um Dell’acqua, tradicional família de clowns italianos. Deste casamento nasceu a mãe de Nani, que se casou com Alberto Colombaioni, componente de uma trupe de clowns acrobatas. Assim, Nani e seus irmãos são herdeiros de um repertório cômico que descende em linha direta dos cômicos da comédia dell’arte do século XVIII. Foram até mesmo considerados por Fellini os melhores palhaços do mundo, e por isso atuaram em muitos de seus filmes (“I clown”, “La dolce vita” e “La strada”). Nani faleceu em 2005 , mas seu legado ainda continua vivo no trabalho de seu filho Lérís e seus netos.

Nani trabalhava em, pelo menos, três grandes frentes: com o material que o aprendiz trazia, com o aprendizado de técnicas circenses e o repertório clássico do clown, e com a técnica do clown em si. Misturando esses elementos ele construía, com o aprendiz, um espetáculo. Seu sistema didático é o mesmo usado pelas antigas famílias da comedia dell’arte, e posteriormente pelas famílias circenses ao longo dos anos. A principal característica desta metodologia é o fato de que o aprendiz é incorporado à família, passando a compartilhar o cotidiano e as experiências vividas por ela.

A iniciação busca primeiramente o pessoal, o caráter individual, aquilo que, de algum modo, é singular à pessoa, **como** o palhaço faz determinadas ações, e somente depois **o que** o palhaço vai fazer. Os Colombaioni trabalham, aparentemente, de maneira inversa. Primeiro, o palhaço aprendiz deve adquirir uma série de técnicas, memorizar e saber fazer bem as cenas, gags

e toda a coreografia do espetáculo, para em um segundo momento, aplicar o seu caráter, a sua pessoa, o seu ritmo pessoal ao espetáculo. Esse segundo momento é justamente o que Nani chamava de uma comicidade pessoal.

Percebendo, então, que uma determinada linha de formação trabalha prioritariamente **o que o palhaço vai fazer** e que uma outra linha priorizava o **como o palhaço vai fazer**, explorei o conceito de “**ação cômica**”, para referir-me a um tipo de ação que levaria em consideração **as técnicas da comicidade e também referências singularizadas do ator**.

Com a finalidade de ampliar minhas observações e me aprofundar na **ação cômica**, pesquisei em três espetáculos de palhaço, solos, com intensa influência Colombaioni. Considerei aqui, também, o nível de encontro que envolve artista e público.

4) Analisando três solos de palhaço

Estes três solos de Ricardo Puccetti, Gardi Hutter e Márcio Libar, ampliam, além da noção de **ação cômica**, a noção de **dramaturgia do ator**, no sentido não só da construção da atuação por meio de uma partitura de ações, mas de toda uma composição cênico-dramatúrgica do espetáculo a partir da realização paulatina dos marcos daquela partitura no processo de experimentações do ator. Poderíamos assim falar desta dramaturgia do ator em três instâncias de estudo: 1) Atuação - procedimentos de elaboração consciente de partituras e subpartituras de ações físicas; 2) Autoria - roteiro do espetáculo construído a partir do ator; 3) Encenação - texto cênico, a “dramaturgia espetacular” feita através do diálogo sensível do diretor com o trabalho do ator durante o seu desenvolvimento.

a) Considerações sobre o espetáculo “La Scarpetta” – de Ricardo Puccetti

Em LA SCARPETTA, um artista de rua vem ao público mostrar seu repertório de variedades: desajeitado, obsessivo, ingênuo, estúpido, cômico e patético, às voltas com situações que teimam em não seguir a lógica normal das coisas, na tentativa de um espetáculo que mais se parece com a demolição de um teatro. O que se mostra o tempo todo é o não conseguir fazer a peça. Trata-se de um tipo de narrativa falsificante, aonde as referências de realidade vão se diluindo, os problemas vão se transformando em novos jogos. Um bom exemplo disso, é quando Teôtonio quebra alguns pratos sem querer; ele, no entanto, vai gostando disso; traz uma caixa

cheia de pratos, e dá início a um número eletrizante de quebra de pratos junto com a platéia, ao som de “Hava naguila hava”. O que era erro transforma-se em número!!!

As ações são construídas juntamente com a intervenção do público. A luz é aberta na platéia, o que proporciona possibilidade de rompimento com a relação tradicional palco-plateia. A linha dramática deste espetáculo é porosa, fazendo com que o *clown* possa sair e entrar nela sempre que necessário. Por isso a sensação de um espetáculo improvisado, ou de um espetáculo que contém muita improvisação. Na peça, o clown Teotônio, embora possua um roteiro de ações pré-determinadas, interage todo o tempo com a platéia, “abrindo” o espetáculo para interferências externas. O solo possui, portanto, caráter performático, e a interação é parte integrante da dramaturgia. Ricardo já chegou a fazer uma apresentação com mais uma hora além do tempo “regulamentar”. É um tipo de improvisação extremamente arriscada, porém o tempo de treinamento, de criação de uma lógica do palhaço, de codificação de virtuais de ação e reação por parte do ator permite que assim proceda sem medo de “perder” o jogo.

b) Considerações sobre o espetáculo “Jeanne D’Arpo” – de Gardi Hutter

Embora contenha inúmeras seqüências de gags de palhaçaria clássica, a dramaturgia do espetáculo não é baseada em números circenses, e sim na história de uma lavadeira que, amante das aventuras de Joana D’Arc, transforma seu cotidiano doméstico em uma grande aventura de sua heroína. Inocência e brincadeira envolvem tudo o que está acontecendo. O cenário é constituído de uma pia, de um varal, de panelas, de várias roupas que formam um monte, dando a idéia de uma casa. Uma materialidade de cenário exacerbada.

Gardi é a primeira palhaça reconhecida no grande circo europeu. Além do circo, tem formação também em máscara. Seu trabalho corporal é bastante intenso, e Jeanna D’arpo prima pela perfeição da lógica e pelo riso intenso, com poucos momentos de lirismo.

A estrutura da peça é bem fechada. Só há luz no palco. É uma peça criada para o espaço do palco italiano, onde percebe-se bem os detalhes. **O espectador não participa ativamente, não influencia seu “script”; mas embora esta relação não interfira na execução das seqüências de cenas, há cumplicidade com a platéia continuamente.** A palhaça não narra nem mostra algo que aconteceu no passado, é tudo tempo presente. Isto é essencial em qualquer trabalho de palhaço. Mas, embora ela não rompa com a relação palco-plateia da caixa preta, consegue

produzir com seu trabalho corporal, através do trabalho da máscara, dezenas de outros espaços: um rio, uma ilha, um campo de batalha, etc.

As temporalidades são variadas: o das ações da palhaça, o tempo da platéia, o tempo do improvisado com as risadas, e no final, ainda, o tempo da palhaça sem nariz, mandando o público sair do teatro. Assim, perde-se certas referências de sujeito, definidoras da personagem.

c) Considerações sobre o espetáculo “O Pregoeiro” – de Márcio Libar

Neste espetáculo de caráter “autobiográfico” Marcio Libar reúne as diversas linguagens do cômico que constituem seu trabalho, o “charlatanismo” do teatro de rua, o circo, o stand up comedy e a clownaria clássica dos Colombaioni, para contar, em clima de “show”, a sua trajetória artística e seus ideais enquanto artista.

Marcio Libar não possui trabalho corporal tão intenso quanto o de Puccetti ou da Gardi Hutter, porém ao unir às suas técnicas uma narrativa falsificante, ele puxa o tapete do espectador o tempo todo. A ênfase não está na intensidade corporal, mas sim no esmaecimento irônico desta presença; há uma fragmentação deste Márcio Libar; sua polifonia está nas representações do sujeito e no jogo de texto. Ele joga o tempo todo com este “entre” ator-personagem; não interpreta, mas se apresenta; a história que é contada é a dele mesmo, com todos os seus sonhos, medos, inseguranças, defeitos, frustrações; enfim, há uma grande exposição pessoal por parte do artista, mas sempre em jogo, como o próprio artista chama, sempre com a “persona”. Mesmo quando se veste de Cuti-Cuti isto é feito em cena aberta, em jogo. É como se Cuti-Cuti fosse mais uma “persona” de Márcio Libar. Uma subjetividade sem profundidade, mas em plano horizontal, “entre”.

Há muita comunicação verbal, diretamente com a platéia, muito texto, salvo em seu número de palhaço clássico, o Cuti-Cuti.

É impressionante seu domínio técnico que faz parecer que tudo é improvisado, que tudo é inédito, que é a “vida” acontecendo; porém tudo é minuciosamente partiturado. Ele já possui um repertório de piadas para jogar com tudo que acontece, no momento em que acontece. O texto, escrito pelo próprio Márcio, em forma de stand-up comedy, é extremamente coloquial, cheio de gírias, como um bate-papo; as mudanças de uma apresentação para a outra, de acordo com o público, são mínimas, quase imperceptíveis; o risco é mínimo; e, no entanto, a sensação de

espontaneidade, de inédito, de frescor, permeabilidade, porosidade é muito semelhante à vivenciada no trabalho de Ricardo Puccetti. Neste caso, seguindo o pensamento de Ferracini, o ator cria em seu espetáculo uma zona de turbulência com setas curtas.

O figurino de Cuti-Cuti é simples, e é colocado na frente do público. Enquanto se veste e se maquia (assim como Ricardo Puccetti, Márcio utiliza as três cores tradicionais da maquiagem do palhaço de circo: branco, vermelho e preto), Márcio vai conversando com a platéia, vai contando como se deu seu aprendizado, sua formação de palhaço, seus mestres, conta, inclusive, um pouco da história de seu figurino. Assim nós podemos ver o palhaço se construir, e também, ao final do número, podemos vê-lo ir embora.

5) O momento atual da pesquisa: tecendo considerações sobre presença de ator e dramaturgia em solos de palhaço.

Percebendo então as diferentes temporalidades que esta ação cômica pode assumir, como tenho cada vez mais atentado nestes três diferentes espetáculos, amplio a discussão nesta fase de meus estudos para **temporalidade cênica**, para **diferenças entre as referências de análise visando tecer considerações sobre presença no teatro**, bem como sobre um tipo de **dramaturgia** onde se opera uma narrativa na qual o erro, a ação fracassada e o desfazimento das referências de realidade são considerados como formas de composição. Utilizo-me neste momento da pesquisa de textos escritos por Deleuze, Derrida, Blanchot, Wolfgang Iser, Renato Ferracini e José da Costa, e, ainda, de considerações sobre meu laboratório de pesquisa prática, não buscando resolver este assunto, mas percebendo ainda mais os paradoxos e as contradições que envolvem esta arte, bem como sua ética.

Referências bibliográficas

ASLAN, Odette. *O ator no Século XX: evolução da técnica, problema da ética*. Tradução J.Guinsburg. São Paulo:Perspectiva, 2007.

BURNIER, Luis Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994.

COSTA, José Da. *Teatro brasileiro contemporâneo: um estudo da escritura cênico-dramatúrgica atual*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, 2003.

_____. “Teatro contemporâneo: presença dividida e sentido em deriva”, In. *Sala Preta*, ECA-USP, n° 4, 2004.

DELEUZE, Gilles e Guattari, Felix. *Mil Platôs vol. 3*. Coordenação da tradução Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *Mil Platôs vol.4*. Tradução de Suely Rolnik Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1997.

FERRACINI, Renato. *Café com queijo: Corpos em criação*. São Paulo: Aderaldo e Rothschild Editores Ed.: FAPESP, 2006.

_____. (ORG). *Corpos em fuga, corpos em arte*. São Paulo: Aderaldo e Rothschild Editores Ed.: FAPESP, 2006.

HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Multidão: guerra e democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2005.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1971.

LIBAR, Marcio. *A Nobre Arte do Palhaço*. Rio de Janeiro: Marcio Lima Barbosa, 2008.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Tradução Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.