

# A TRAJETORIA DE UMA DIRETORA

*Leo Sykes<sup>1</sup>*

## *Resumo*

Leo Sykes fala sobre sua formação e seu trabalho como diretora de teatro. Conta sobre seus 5 anos como assistente de direção do Eugenio Barba, diretor do Odin Teatret.

Depois explica como ela trabalha para criar espetáculos clown com Circo Teatro Udi Grudi no Brasil e com Teatret OM na Dinamarca. Ela mostra como ela desenvolve material com os atores e depois estrutura e elabora este material para virar um espetáculo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Leo Sykes, Eugenio Barba, Clown/Palhaço

## *Abstract*

**Leo Sykes** speaks about her training and her work as a theatre director. She tells of her five years as assistant director to **Eugenio Barba**, director of Odin Teatret. She explains how she works to make **clown** performances with **Circo Teatro Udi Grudi** in Brazil and with Teatret OM in Denmark. She shows how she works with the actors to develop the material and then elaborates and structures it into a performance.

**KEYWORDS:** Leo Sykes, Eugenio Barba, Clown

---

<sup>1</sup> Diretor e atriz. Diretora do grupo Circo Teatro Udi Grudi/Brasília.

**E**u vivo uma saudável esquizofrenia profissional. Atuo entre os mundos de teatro e cinema, atores e palhaços. Não sei se isso reflete o teatro contemporâneo, onde todas as fronteiras formais estão borradas, ou se isso é uma viagem puramente subjetiva. Com certeza é porque tive dois pais. Um era meu pai de verdade, que me fez e me criou. Ele era cineasta, diretor de filmes de terror. O outro foi Eugenio Barba, a quem eu conheci aos meus 18 anos de idade, sobre quem escrevi meu doutorado, para quem trabalhei como assistente de direção durante cinco anos e que me ajuda nos meus processos criativos até hoje. A relação entre cinema e teatro então para mim é ancestral. A relação entre o ator e o palhaço existe, porque dirijo um grupo de atrizes, Teatret OM, na Dinamarca e um grupo de palhaços, Circo Teatro Udi Grudi, no Brasil.

Chamo estas mudanças de “ambientes” de esquizofrenia profissional, porque cada um exige um comportamento diferente meu como diretora. Quando trabalho com filmes, sendo que só dirijo meus próprios roteiros, sou uma diretora conceitual. Tudo é pré-concebido, escrito em forma de roteiro e desenhado em forma de story-board. Chego no set sabendo não somente o que quero que o ator faça, mas também o que a câmera faça e, com isso, o que o espectador veja. É claro que, da minha cabeça até os olhos do público, o projeto sofre uma série de modificações nos ensaios, conversas com colegas e improvisos de última hora, sugeridos por todos no set, mas o produto final é geralmente bastante, se não exatamente, igual ao que eu tinha imaginado. Quando trabalho no teatro, sou estranhamente incapaz de conceber. Não consigo imaginar cenas, não consigo entender desenhos de figurinos e cenários ou idéias contadas. Preciso ver tudo ao vivo e elaboro meu trabalho com base no que está na minha frente. Neste sentido, acho que o teatro é a arte do ator e o cinema é a arte do diretor. No cinema, começo com o produto final, no teatro começo com a semente inicial.

## Começar do começo

Quando adolescente, minha mãe me levava para ver os espetáculos de criação coletiva dos anos 70, em Londres, onde os atores estavam pelados e jogavam gelatina na platéia. Eu fiquei encantada e escolhi o teatro como minha profissão, porque, além do mais, era um mundo longe dos filmes de terror que meu pai dirigia. Aos 18 anos, depois de uma viagem de vários meses na Índia, voltei para Europa e ainda faltavam uns meses para começar a faculdade. Meu pai me falou “por quê você não vai visitar a Julia? Parece que ela tem um grupo bem interessante lá na Dinamarca”. Peguei o barco e fui. Pisei no foyer do Odin Teatret e entrei num outro mundo. De repente, achei um lugar no qual eu me reconhecia, eu, imigrante, filha de imigrantes, me senti em casa. O Odin é sobre tudo uma poderosa tribo de artistas que eram para mim totalmente assustadores e fascinantes. Assisti aos últimos ensaios de Oxyrhincus Evangeliet e vi, pela primeira vez, o tipo de teatro que eu queria fazer. Não tinha nada de nudez e gelatina. Eu vi, principalmente, magia, e talvez não a das brancas. Aos 18 anos, eu pouco imaginava que tudo aquilo poderia ser fruto de muita disciplina e muito tempo de trabalho. Eu saí de lá sabendo que tinha este exemplo na minha frente. Mas não imaginava que iria voltar para lá, muito menos que eu viraria assistente daquele distante e poderoso diretor, Eugenio Barba.

## Diretor Feminino

Estou muito interessada no diretor ou diretora feminino. Este é um termo que utilizamos dentro da Magdalena Project (uma rede internacional de mulheres que fazem teatro) para definir um tipo de diretor que procede através da escuta do material, reagindo ao que o ator cria, em vez de um diretor que predetermina tudo e usa o ator para realizar suas ideias.

Quando fiz o meu pedido para a bolsa

de doutorado, escrevi que iria pesquisar o diretor/diretora feminina. Coloquei os nomes de três mulheres diretoras que eu ia estudar para elucidar esta pesquisa. Logo, logo descobri que o fato de ser homem ou mulher não tem nada a ver com ser um diretor feminino ou masculino. Descartei as três mulheres e fui estudar o processo de direção de um homem, porque o seu jeito de trabalhar me parecia fundamentalmente feminino. Trabalhei cinco anos como assistente de Eugenio Barba e escrevi meu doutorado sobre sua maneira de dirigir. No doutorado, tentei extrair princípios de prática do denso caos do cotidiano dos ensaios do Odin Teatret.

## ODIN TEATRET E EUGENIO BARBA

Para poder falar do trabalho do Eugenio como diretor do Odin é preciso falar não somente de suas ações dentro de sala e suas tendências estéticas e técnicas como diretor. É necessário esboçar uma imagem da vida de grupo dele como líder de pessoas entre os quais atores, técnicos, administradores, produtores, colegas intelectuais e parceiros políticos. Para poder manter um grupo por mais de 40 anos, com as mesmas pessoas trabalhando juntas, é necessário ter uma sabedoria que vai muito além da direção de um forte espetáculo. Com certeza, o que aprendi com ele como ser humano e como gerente de gente foi tão fundamental quanto o que aprendi como artista.

Quando comecei a trabalhar no Odin, eu estava muito atrapalhada pelo fato de não falar dinamarquês, uma língua na qual demorei dois anos para conseguir distinguir onde acabava uma palavra e onde começava outra. Finalmente, dominando o dinamarquês, descobri que este grupo de pessoas, juntas a mais de 30 anos na época (hoje em dia há mais de 40 anos), não precisava de palavras para se comunicar. Todas as frases eram ditas pela metade, uma única palavra indicava um baú inteiro de referências e memórias do qual eu não fazia parte. Os integrantes do Odin

são verdadeiros tubarões, antigos guerreiros, e eu era um peixinho de aquário, tentando nadar junto, sem ser comida. Era uma vida um pouco estressante, mas muito estimulante.

Éramos quatro jovens que entramos no grupo nesta época, eu, um outro assistente de direção e duas atrizes. Todos os jovens tinham um ator mais velho que era seu mentor. Eugenio não se responsabilizava diretamente por nenhum de nós. Julia Varley era a minha fada-irmã.

No primeiro dia de ensaio, Eugenio falou longamente sobre o novo espetáculo. “Vamos trabalhar sobre a temática do mar”. Eugenio começou a dar os estímulos para as primeiras improvisações: “você são uma onda, cada um tem que estar em cena ou tocando na banda acompanhando a cena, vocês são velhos...” depois perguntou “como se mata um livro?”. Eu congelei um livro num gigante bloco de gelo, outros queimaram ou rasgaram livros, mas, no final, o livro do espetáculo ficou intacto, sem maiores atentados contra sua vida. Depois de um mês de improvisações coletivas, interrompemos para sair em tournée. Eu estava no Odin porque queria aprender a dirigir teatro, mas primeiro tive que aprender a dirigir um caminhão. Saímos em tournée pela Europa com um caminhão cheio de cenário. Os atores mais velhos iam de avião e a gente tinha dia marcado em cada país para chegar para a montagem. Assim conheci não somente o Leste Europeu pela primeira vez, mas também um palhaço brasileiro que estava fazendo seu mestrado em Londres e que, anos depois, viraria meu marido, Marcelo Beré, o Deus ex Machina que me levou para o Brasil.

Depois de uma tournée de várias semanas, voltamos para Holstebro. Agora tudo mudou. Íamos trabalhar em cima do *Livro da Selva* de Kipling. Eu comprei o livro e fiquei muito feliz de ter algo concreto e compreensível para seguir. Mas logo o livro sumiu. Entendi que não é preciso começar um processo trabalhando sobre o que se vai acabar trabalhando. É preciso ter um estímulo para começar, uma desculpa, um trampolim, mas que o espetáculo pode

se transformar tanto no processo que as origens ficam totalmente enterradas. Isso não quer dizer que o material gerado na primeira etapa dos ensaios não foi aproveitado. Naquele momento, os ensaios coletivos foram repostos por ensaios individuais. Estávamos trabalhando com os contos de Andersen, com danças de Michael Jackson, com trigo...

Os meses de ensaios seguiam por um ritmo simultaneamente vertiginoso e, ao mesmo tempo, terrivelmente repetitivo, com o acúmulo e modificação de detalhes. Cada ator tinha que lembrar muita informação, que cada dia mudava de uma forma bastante abstrata, ou talvez coreográfica: três passos para frente, vire a esquerda, olhe para baixo... Uma das minhas tarefas, que eu mesma inventei, pois nada concreto nunca me foi pedido como assistente, foi de anotar cada detalhe das ações dos nove atores em cada ensaio, assim criando um roteiro de ações. Tive que inventar uma maneira de anotar e comunicar estas informações. Essas anotações viraram a memória coletiva do grupo e, uma vez a cada três semanas, mais ou menos, eu fazia uma cópia para todo mundo.

Mas eu precisava saber como eu poderia contribuir para este processo de uma forma mais ativa, eu precisava de um papel concreto e de ter a sensação de participação e não somente observação. Acho, na verdade, que o papel de assistente é muito passivo, criativamente, e isso ironicamente é o oposto de aquilo se deve ser como diretor. Eu não conseguia nem conversar com Eugenio, ele estava sempre ocupado. A Julia me falou, “pega ele na saída da reunião semanal”. Esta reunião é o único momento em que toda a equipe do Odin se reúne para dar notícias e fazer perguntas. São em torno de 20 pessoas (nove atores, Eugenio e a equipe de administração, produção e técnica). Quando finalmente acabou a reunião, Eugenio saiu rapidamente. Consegui alcançar ele no fundo do corredor. Juntei toda minha coragem e falei “Eugenio, preciso falar com você”. Ele me olhou, divertido e respondeu “será que não é melhor a gente marcar outra hora?” No que eu ia

protestar, percebi que, na pressa, eu tinha seguido ele até o banheiro e agora ele estava espremido contra uma parede, eu contra a outra e tinha uma privada entre nós.

Eu fui ter a reunião com ele no seu escritório, mais tarde. Ele me falou que tinha três coisas que eu poderia fazer para ajudar. Eu aprontei meu caderno de anotações... “um... ter paciência, dois... ter paciência e três..... ter paciência.”

Desisti de tentar ser uma boa assistente. Eu não estava agüentando mais, me senti invisível, como um moleque que joga pedrinhas contra as paredes de um imenso castelo medieval na esperança que o rei o deixe entrar. Decidi não mais tentar ajudar, mas provocar Eugenio. Se eu era um moleque, iria me comportar como um. Achei o ponto fraco do castelo: os adereços. Não tinha ninguém que os produzisse ou cuidasse deles. Cada ator fazia o que podia e só. No Odin, não tinha figurinista nem cenógrafo, mas estes dois elementos já estavam sendo produzidos, com os atores orientando uma costureira e Eugenio orientando os técnicos na montagem de uma cenografia muito simples de duas telas brancas, cada uma numa ponta do palco, e o público sentando dos dois lados do palco, como quase sempre nas produções do Odin.

À noite, quando todos os atores iam para casa, eu pegava os adereços da sala e os transformava. No dia seguinte, eu os levava para dentro da sala com a pretensão de pelo menos ser percebida, talvez até de conseguir atingir o Eugenio de alguma forma e com a esperança muito distante de que finalmente alguma proposta minha, algum pedaço de mim, poderia entrar no processo de criação de *Kaosmos*.

Para minha surpresa, descobri que os atores eram resistentes a esses novos adereços. Eu achei que eles iriam ficar felizes com as novas possibilidades que tinham. Eu tinha recortado um buraco nas páginas do livro da Iben, que ela tanto lia durante o espetáculo, dentro do buraco coloquei outro livro um pouco menor, e dentro dele um outro livro ainda menor, até chegar num livrinho minúsculo. Peguei a pá do Jan e coloquei uma corda de violão, assim,

cada vez que ele batia com a pá ela ressonava, um pouco como um berimbau. Enfeitei a casinha de sombras do Frans com palha. Mas os atores, que eu achava que iam ser meus colaboradores em mostrar as novidades para Eugenio, se mostraram conservadores. Atores muitas vezes não gostam de mudanças. Não querem perder o domínio de algo conhecido para entrar no risco de novas possibilidades de erro e trabalho. Foi o próprio Eugenio que acolheu as novidades. Ele gostou de ser provocado.

Todas as instruções que Eugenio dava eram modificações de improvisações que os atores tinham feito. Vendo o material do ator, o diretor começou a erguer as cenas. Eu tentava entender o que ele queria, o que ele estava pensando, para onde ele queria ir e como eu podia contribuir para o que ele estava querendo. Foi uma tarefa impossível. Depois de muito tempo, percebi que ele não sabia o que queria antes da coisa aparecer, ele não estava querendo ir numa certa direção, mas estava seguindo a direção da evolução dos ensaios. Ele era o capitão de um barco perdido na tempestade. Não importava saber para onde queria ir, importava saber lidar com as ondas e as correntes, que aos poucos ia nos levando para algum lugar. Era um ato de fé. Fé no diretor, fé na qualidade das ações dos atores e fé que os deuses do teatro iam nos abençoar com um espetáculo.

## O MEU TRABALHO

O fato de ter sido criada, profissionalmente, pelo Eugenio tem efeitos tão complexos e completos que eu o chamo de pai profissional. Pai porque ele me criou, porque sem ele eu realmente seria outra artista. E pai porque tive que rejeitá-lo para achar minha própria identidade. Eu fugi de casa, ou seja, do Odin, e comecei a trabalhar com um tipo de teatro bem diferente de tudo que eu tinha visto no Odin. Saí da Dinamarca, vim para o Brasil e comecei a trabalhar com os palhaços musicais do Circo Teatro Udi Grudi.

O Circo Teatro Udi Grudi faz 30 anos

em 2012 e eu sou diretora do grupo há 14 anos. Já viajamos mundos e fundos, 16 países pelo mundo afora e quase todos os estados brasileiros. Ganhamos prêmios nacionais e internacionais, tivemos patrocínio de manutenção da Petrobras e muitos outros, mas ainda assim, cada dia é uma batalha.

Três dos fundadores ainda formam o cerne do time de atores; Luciano Porto, Marcelo Beré e Márcio Vieira. Quando cheguei no grupo, eu era a única mulher, única estrangeira, única que não conhecia todos desde a adolescência e única com um senso de disciplina.

Quando comecei a trabalhar com o Udi Grudi, eu não tinha uma metodologia ou uma linha específica de trabalho. Eu só tinha uma grande experiência no Odin, algumas experiências de direção minhas e uma tendência pessoal para o cômico. Quando estes palhaços brasileiros me chamaram para dirigir eles me falaram “somos muito difíceis de dirigir”. A sala de ensaio era praticamente um campo de batalha, um conflito rico de estilos, atitudes e habilidades. Fui achando maneiras de lidar com o que estava na minha frente. Hoje, depois de tantos anos dirigindo o mesmo grupo de atores, posso refletir e tentar ver um pouco o caminho que desenvolvemos juntos.

A formação dos palhaços do Udi Grudi foi no circo tradicional, eles sabem fazer malabares, acrobacia, trapézio, mágicas, cantar, dançar, tocar e representar. Ou seja, um pouco de tudo, e mais importante de tudo, sabem criar uma relação com o público. Márcio, além de palhaço, é luthier, ele inventa e constrói os nossos instrumentos musicais, e Luciano é palhaço-cenógrafo. Então, as nossas cenografias viram instrumentos e os instrumentos são também objetos. Tudo fica num processo de metamorfose.

Acho que a linguagem que a gente foi desenvolvendo juntos ao longo dos últimos anos se calca em tudo isso. Eu vim com minha estética de teatro europeu, um senso de humor que nada tinha a ver com as piadas de circo tradicional brasileiro e minha desconfiança na palavra falada. Então mantivemos todas as técni-



cas que eles já tinham, mas modificamos a maneira de usá-las. Tiramos o conceito do virtuoso, da técnica como o auge do número, típica do circo tradicional, e começamos a transformar as técnicas.

Malabares não podiam ser simples malabares, mas a técnica podia ser usada para outros efeitos, como os canos que voam através do palco no começo do espetáculo *Cano* ou as verduras que são puxadas da terra e jogadas na peça *Devolução Industrial*. Acrobacia agora usamos para cair, para entalar, para aparecer de repente. Mágicas não são mais números feitos de cartola e com truques comprados em loja de mágica, pegamos o conceito do mágico, da surpresa, do inesperado e do impossível e usamos isso: homens que caem e somem dentro de um barril, plantas que surgem do nada quando derramamos água, plástico comestível, fogo que aparece de dentro de uma bacia vazia.

Os palhaços do circo tradicional são contadores de piadas e de casos e a brincadeira com a palavra é muito forte. Mas para mim, que na época mal entendia o português, só via uns caras parados falando pelos cotovelos e não fazendo nada. Tiramos a palavra e colocamos ações e imagens.

Utilizamos a música como cena e não como um elemento de fundo musical ou momento entre uma cena e outra como é usado no circo tradicional e muitas vezes no teatro também.

Chegamos numa estética do minimalismo útil. Temos grandes cenários e instrumentos musicais, mas tudo que está em cena tem que ser usado e transformado. Não tem nada decorativo, redundante ou estático. Na *Devolução Industrial*, levamos esta idéia ao extremo, usando a idéia de evolução para ir transformando o que está em cena, e isso é a trama do espetáculo.

## O ATOR-FAZEDOR

Numa tentativa de evitar o ator-fingidor e o ator-falador, trabalho com a idéia do ator-fazedor. Somos pedreiros.

No meu trabalho, vou edificando tudo como uma mestre-de-obras. Preciso de bons tijolos para construir fortes paredes para poder desenvolver uma arquitetura única, harmônica e viva.

O trabalho é baseado numa dinâmica de reação. Eu dou um estímulo aos atores, eles criam material através de improvisações e juntos formamos tijolos deste material. Um tijolo é um pequeno núcleo de ações, ou até uma ação só, que eles podem repetir com precisão e que eu posso usar como um *frame* no meu filme. Estes tijolos que vão definir que tipo de parede vou construir. Eu muito raramente sei o que vou fazer antes de ver o material.

Na junção do material, tenho que decidir qual material vamos juntar, que tipo de parede vamos construir e depois que tipo de edifício estas paredes deveriam constituir. Geralmente, faço um primeiro esboço do espetáculo, tento perceber o que há de não harmonioso, de fraco, de perigoso, de monótono, etc. e modifico a estrutura uma vez. Depois disso, não trabalhamos mais com a construção de cenas inteiras, mas com a qualidade do cimento, a massa corrida, a tinta, a colocação de janelas e portas. A massa corrida e a tinta não são elementos decorativos, são elementos que criam a harmonia e emenda entre um tijolo e outro. Ou seja, o que faz com que cenas avulsas venham a constituir um espetáculo.

## Os tijolos

O material inicial do ator teria que ser vivo e aberto. Vivo, porque tem algo nele que me instiga, que atrai a atenção e sugere imagens. Aberto, porque o sentido do que ele faz não está fechado numa leitura só.

Geralmente, no Udi Grudi, construímos os nossos tijolos, ações, usando objetos. A presença física do objeto obriga o ator a fazer coisas de verdade. Não pode fingir carregar um cano; se o cano está, tem que carregar mesmo. Depois posso até tirar o cano e manter só a ação, mas é uma ação que não tem nada de mimética ou re-

presentativa.

Neste momento, o diretor tem que decidir em qual direção vai, qual sentido vai dar àquela ação, qual sensação quer que o público tenha e como esta ação vai se juntar as outras ações, sejam físicas, vocais, imagéticas, musicais etc. A criação do material é o momento de mais pura liberdade do ator, todo o material vale, nenhum material de construção está sendo descartado, pelo contrário, nesta fase, tenta-se adquirir os materiais mais diversos.

## O Cimento

Na hora de colocar um pedaço de material junto a outro, acontecem duas coisas. Uma é que um tem que grudar bem no outro, eles têm que virar uma coisa só. Para conseguir isso, tem que modificar os dois pedaços de material. Neste momento, o diretor modifica o ritmo, o comprimento, a intensidade, o foco de cada pedaço para que a junta possa ser ao mesmo tempo forte e imperceptível. Agora a ação, que claramente pertencia a um ator, vira propriedade coletiva e, às vezes, é modificada para ressaltar mais outra ação. Isso causa um conflito entre diretor e ator. Outro ponto de conflito é que agora se começa a perceber quais ações, idéias ou cenas vão ser descartadas.

## Massa Corrida

A massa corrida é, muitas vezes, a coisa à qual menos damos atenção, botando ela ali com a única intenção de esconder emendas. Pode ser uma música que começa numa cena e vai para outra, pode ser somente um ator que fica na cena passada enquanto os outros já estão na próxima cena. Mas depois, ao longo do tempo, quando o grosso do espetáculo não nos ocupa tanto mais, a massa corrida é algo que requer mais atenção para que ela realmente emende uma coisa na outra. Às vezes, ela até cresce e vira quase uma cena

em si, de tão interessante que fica. A panela de pressão na *Devolução Industrial* saiu de estado de emenda para virar cena. O som do vapor saindo era um problema técnico, porque não acabava no final da cena e ficava atrapalhando a próxima cena. Então, colocamos um tempo no qual a atriz, Joana Abreu, canta uma música de ninar e derrama água sobre a panela. Aos poucos, a panela vai se acalmando, até que dá para tirar a tampa e começar a próxima cena.

Uma vez pronta a nossa construção, temos que olhar para ela como um todo e nos perguntar se está harmônica, se está interessante, se está forte, se está dinâmica. O charme de passear naqueles povoados antigos da Europa é a quantidade de surpresas arquitetônicas que nos esperam a cada esquina. Os nichos, os chafarizes, as janelas das cantinas, as portas semi-abertas. Temos que levar o público adiante através da sua curiosidade de virar aquela esquina, espiar aquela janela, entrar por aquela porta. Assim, são eles que mandam o espetáculo se revelar através de sua curiosidade.

## Saber Cortar

Eugenio sempre diz, "Corte seus queridinhos". Para manter esta curiosidade, não só temos que saber construir surpresas, mas também saber ter a crueldade necessária para tirar cenas que não funcionam. Apesar de todos terem suado muito para construí-las, algumas cenas não funcionam, ou pela própria qualidade, ou pelo contexto que não precisa dela. Essa crueldade faz os atores odiarem o diretor momentaneamente, mas depois, se formos sábios, vão ver na reação do público que o espetáculo ficou bom sem aquela cena, ou ação. E se não conseguem se conformar, vão tentar re-colocar a ação enquanto o diretor está impedido de reagir, ou seja, durante a apresentação, e às vezes a ação inicialmente retirada, de repente, acha uma nova maneira de compor com a cena e agora funciona melhor. Às vezes, o material cortado pode até reaparecer em outro espetáculo, porque muitas vezes

não é o material em si que não funciona, mas o contexto que não precisa dele.

Os meus atores me consideram uma cruel açougueira que vive com a faca na mão. Durante os últimos ensaios do *Cano*, desenvolvi uma técnica para me proteger da raiva deles. Um dia, eu sabia que eu tinha que cortar uma cena inteira e que eles iriam ficar muito chateados. Cheguei no ensaio com umas daquelas balinhas bem grudadas. Eles estranharam muito a minha gentileza, mas aceitaram as balinhas. No que os dentes deles grudaram eu falei “gente, sabe aquela cena do canudinho, vamos ter que cortar”. Eles começaram a mastigar desesperadamente para poder reclamar, faíscas de pânico saíam dos seus olhos e eles se olhavam como quem estivesse organizando uma revolta, mas, os segundos que demorou para mastigar e engolir a balinha foram tempo suficiente para a raiva deles se dissipar, e consegui fazer o corte sem maiores brigas. Hoje em dia, se eles me vêem chegando com balinha, já vão falando: “aí vem o corte”. Na *Devolução Industrial*, até mandei o corte de uma cena por email para os atores, assim não só ia passar um tempo antes de me verem, mas iam receber a informação sozinhos e não teriam o imediato apoio um do outro. Não houve reclamações.

Mas a maior cena que foi tirada de um espetáculo meu foi no *Cano* e não foi tirada por mim, mas por um dos atores no dia da pré-estréia. Ele simplesmente esqueceu a cena e começou a tocar a música da cena seguinte. Os outros atores ficaram horrorizados, mas foram obrigados a seguir em frente. O espetáculo fluía como nunca tinha fluído antes. A cena, cortada inconscientemente por um ator, nunca mais voltou.

## COMO CONSTRUIR COMICIDADE

É muito importante a idéia da construção quando se fala em comicidade, porque de cara se entende que é uma coisa que não nasce já assim, mas que pode ser alcançada através de um certo trabalho. Pedir

para um ator fazer algo engraçado, ou de tentar imaginar uma cena engraçada não costumam ser atividades muito frutíferas. É claro que existem cenas, idéias, matérias que já nascem engraçadas, mas isso é quase uma questão de sorte ou de benção incontável, então, não considero interessante em termos pedagógicos ou metodológicos. Existem maneiras pelas quais, aos poucos, pode-se construir e modificar material até ele ficar cômico. De cara, isso já alivia todos, ninguém tem que ser um simples gênio da comicidade.

Aliás, até os gênios da comicidade trabalham com a construção. Charles Chaplin conta como ele montou seu personagem na sala de figurinos do estúdio, colocando peça depois de peça da roupa até, de repente, nascer o Carlitos. Depois os filmes passaram por um processo de germinação. Ele não tinha uma história que preenchesse com gags, ele começava com alguma gag que, ao ser elaborada, gerava a história do filme.

## OPERSONAGEM CÔMICO E O CLOWN

Tem duas linhas de trabalho quando se pensa em comicidade teatral. Uma é a do personagem cômico e a outra é a do clown. Tem muitas discussões sobre a diferença entre o clown e o palhaço, eu não vejo diferença e acho que cada um usa a palavra clown ou palhaço dependendo do seu grau de intimidade com inglês. Mas, para mim, tem uma grande e importantíssima diferença entre o clown e o personagem cômico. Na minha definição, a diferença é entre um processo autoral de criação de um personagem – e aqui o ator pode seguir processos conhecidos como mimesis, uso de máscaras etc., e o clown, que trabalha na direção oposta da construção de um personagem, tira as máscaras, revela o escondido da própria pessoa. O clown é o trabalho mais pessoal, individual e subjetivo que já vi. O treino do clown parece ser no palco. É

difícil ver um clown que treina, igual um ator se treina, fora do contexto público. É quase como se aquele estado dependesse do fato de ser visto, da interação com público, para estar presente. Tanto é que os clowns treinam muito as gags, músicas, mas dificilmente conseguem trabalhar exatamente em cima da questão de sua própria comicidade sem a presença de pelo menos uma pessoa, ou algo, para reagir. Eu digo algo, porque já vi Marcelo Beré, com seu clown Gorgônio, trabalhando na rua e usando cachorros transeuntes como seus parceiros.

Os aquecimentos do clown e do ator são bem diferentes e mostram a diferença de culturas entre um estado de ser e o outro. O ator aquece a voz e o corpo antes do espetáculo, se concentra em preparar o seu organismo para manifestar o personagem. O clown, enquanto se veste no camarim, já começa a se comportar diferentemente, começa a falar e se comportar como este ser que a pessoa é na hora que se veste daquele jeito. Fuma um cigarro, fala besteira, brinca com os faxineiros atrás das cenas, ele entra no estado de ser e parece pouco concentrado na questão do espetáculo em si, porque já está perdido no estado de ser que, por acaso, em seguida vai se contextualizar nas cenas que o público percebe como espetáculo.

O clown existe fora do contexto do espetáculo, podendo ir para a rua, atuar em vários espetáculos. O personagem cômico já tem uma tendência mais forte de dependência do contexto e das ações executadas. Se pedir para ele sair do espetáculo, ele não existe. O essencial do clown é sua maneira de pensar. Tem a ver com uma lógica ilógica, uma execução anti-eficaz, uma ingenuidade safada, um estar correto no erro.

Nós diretores também temos que achar um pensamento paralelo para nos ajudar a perceber e estimular o cômico, pois nos diretores de clowns somos parceiros de deliciosas faíscas intangíveis do absurdo, da surpresa e do prazer.

## Leo Sykes, Brasília, Outubro 2011

Leo Sykes é doutora em teatro pela Universidade de Warwick, diretora do Circo Teatro Udi Grudi no Brasil há 14 anos e diretora convidada do Teatret OM na Dinamarca há 21 anos. Trabalhou 5 anos como assistente de direção do Eugenio Barba, diretor do Odin Teatret. Além de dirigir espetáculos teatrais escreve roteiros e artigos para revistas de teatro e dirige filmes. É também diretora do Encontro de Diretores, evento organizado pelo Circo Teatro Udi Grudi.