

O raciocínio clownesco na construção de uma poética contemporânea ou o que um palhaço faz no meio disso tudo?

Daniele Pimenta
Professora de graduação e pós graduação - FAINC
Professora substituta - UNESP
Doutora em Artes – UNICAMP
Atriz e diretora da Cia. PICNIC de Teatro

Ao longo dos anos de trabalho na Cia. PICNIC de Teatro¹ tenho compartilhado com meus parceiros o interesse por propostas que privilegiem o jogo entre os atores, o aprimoramento técnico e a comunicação com a platéia. Buscamos possibilidades de nos colocar à prova, tecnicamente, sem abrir mão do grande prazer de brincar e de transformar cada habilidade adquirida em potência criativa.

A afinidade pessoal e artística, que nos aproximou e nos mantém ativos e instigados, propicia o desenvolvimento de processos fluentes e, nos intervalos entre os processos, a manutenção de um repertório com elenco estável.

Alguns de nossos artistas trabalham em mais de um grupo ou desenvolvem pesquisas independentes e, quando acompanho seus outros trabalhos, observo que algumas características que os tornam vitais para nossos processos destacam-se nos novos contextos, algumas vezes gerando uma estranha sensação de deslocamento, de não pertencimento, outras vezes surpreendendo-me com um redimensionamento poético de suas aptidões.

Interessa-me, no momento e para esta reflexão, a relação que alguns de nossos parceiros desenvolvem entre a experiência e formação como artistas populares e sua inserção em trabalhos que focam a pesquisa da cena contemporânea.

Fábio Farias e Vívian Maria são, também, dançarinos de danças brasileiras. Trabalharam, longa e intensamente, com os grupos de balé folclórico Abaçai e Zanzalá e, atualmente, integram o Coletivo 22, companhia que investiga as possibilidades criativas e expressivas da intersecção da dança contemporânea com corporalidades de matrizes populares, sob direção de Renata Lima.

Tércio Emo, em um trabalho recente, sob direção de Solange Dias, enfrentou o desafio pessoal de “desvencilhar-se de seu ‘vocabulário’ corporal e vocal”, construído em anos de pesquisas nos campos da mímica e da Commedia dell’Arte, para atingir a sutileza

¹ A companhia foi criada em 1992, por Edu Silva e Chico Cabrera, com o nome de Cia. Pic & Nic. Ingressei na companhia em 1996. Em 1998 Silva e Cabrera dividem a companhia em dois núcleos e passam a desenvolver diferentes projetos de montagem simultaneamente. Desde então, trabalho ao lado de Silva, no núcleo chamado Cia. PICNIC de Teatro.

necessária para a composição de seus personagens, em consonância com a proposta de encenação de uma adaptação de contos de *A Coroa de Orquídeas*, de Nelson Rodrigues.

Outro artista da Cia. PICNIC de Teatro que tem provocado e estimulado minhas reflexões sobre o tema é Edu Silva, um dos fundadores da companhia.

Edu Silva tem longa experiência como intérprete, professor e pesquisador da linguagem clownesca, a qual, juntamente com minha formação musical, tem sido a base dos trabalhos desenvolvidos pela companhia e por nós dirigidos.

Em todos os espetáculos, mesmo os não cômicos ou musicais, a musicalidade e a estruturação clownesca estão presentes, como condutores da construção de personagens, na dinâmica das vocalidades desenvolvidas, na pontuação da gestualidade e, acima de tudo, nas relações estabelecidas nos processos criativos e seus reflexos na construção da cena: propomos o que nos dá prazer, estético ou lúdico, experimentamos sem restrições, aproveitamos o que “funciona” e mantemos o processo vivo ao longo das temporadas, ajustando os trabalhos às respostas do público.

Edu Silva tem trabalhado também, desde 2007, com a Cia. Arthummus, dirigida por Evill Rebouças. Com o apoio da Lei Municipal de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo, criaram o espetáculo *Amada, mais conhecida como mulher e também chamada de Maria* (ao qual me referirei como *Amada*), com texto do próprio Rebouças, e, atualmente, estão em processo de montagem de *Ohamlet*, a partir do texto de Shakespeare e da fábula de Saxo Grammaticus.

Evill Rebouças propõe-se a investir na dramaturgia do ator para a construção desses espetáculos. No entanto, pelo que pude observar nos dois processos, o desenvolvimento dos espetáculos dá-se pela composição de cenas concebidas por seus atores, nas quais cada ator proponente responsabiliza-se pela direção e dramaturgia. Portanto, não se configura exatamente um processo que incorpora a dramaturgia do ator, entendida como apropriação de um depoimento revelado conceitual ou formalmente por cada intérprete e que conduz à (re)construção poética da cena pela soma de todos os vetores individuais, orquestrados pela visão do diretor. No processo conduzido por Rebouças seus atores agem, antes, como encenadores. As células criadas por cada ator compõem um complexo organismo, cuja longa gestação alimenta-se das indispensáveis discussões entre elenco, direção e os convidados que acompanham o trabalho. Nesses momentos evidencia-se que, para Rebouças, sua atuação como pedagogo está à frente de sua direção, ou melhor, fundamenta-a.

Os atores encenadores da Arthummus chegaram a uma unidade conceitual, a um vocabulário comum, desenvolvido em seus estudos e adotado em suas apreciações. Percorrem campos estéticos e técnicos em suas pesquisas para o desenvolvimento de uma poética própria que os inserem na cena contemporânea, adotando termos como *ator*

rapsodo, personagem criatura, figura, estrutura ausente, pós-dramático, entre outros conceitos, referendando autores amplamente discutidos atualmente, como Hans-Thies Lehmann e Jean-Pierre Sarrazac.

Tanto na montagem de *Amada*, quanto no processo atual, de *Ohamlet*, as cenas propostas por Edu Silva têm características peculiares que revelam sua formação clownesca e, nesse sentido, são muitos os elementos que chamam a atenção em suas composições:

Na forma, a exploração de contrastes denota sua tendência à adoção de contrapontos entre elementos grotescos e líricos, tanto na gestualidade, que vai de desenhos amplos a sutis variações expressivas, quanto na vocalidade, que abrange sonoridades estridentes, agressivas ou risíveis, e delicadas falas e canções; no conteúdo, suas cenas são críticas e irônicas, mesmo as que contemplam momentos densos dos textos encenados. A relação entre forma e conteúdo constrói cenas subversivas e, muitas vezes, divertidas.

O aprofundamento da intimidade entre os atores, ao longo dos processos, ampliou a liberdade criativa e alimentou o afloramento dessas características e, na etapa atual das experimentações de *Ohamlet* as proposições de Edu Silva têm gerado algumas controvérsias, justamente pela intensificação de suas matrizes clownescas.

Foram essas controvérsias que me motivaram a escrever estas reflexões, pois a “clownicidade” das criações de Edu Silva não foi identificada por seus parceiros da Cia. Arthumus e os pontos mais discutidos são, para quem conhece os fundamentos, claros elementos da dramaturgia clownesca.

Em uma das cenas polêmicas o personagem Cláudius alicia Laertes e, como parte de um acordo implícito, extirpa seu fígado. Os atores estão atrás de uma pequena persiana entreaberta e o público ouve o diálogo gravado, como se proveniente de uma escuta eletrônica, vendo com clareza apenas as pernas dos atores e a mão de Cláudius desembainhando uma lâmina e levando-a em direção ao tronco de Laertes, ao ser firmado o acordo. Na sequência, pedaços de fígado cru caem no chão e os atores saem caminhando, como se nada tivesse acontecido.

A cena arrancou risos da platéia (os ensaios são sempre abertos) e levantou uma longa discussão sobre a existência ou não de um depoimento de Edu Silva em sua proposição, com base em inevitáveis comparações com uma cena proposta pelo ator Leonardo Mussi, na qual Ofélia devolve a Hamlet um coração que ele lhe ofertara - o coração usado em cena é de porco – e uma cena em que Daniel Ortega brande uma língua de boi.

Da discussão com Rebouças, Silva apreendeu que sua cena traía a densa poesia da cena de Mussi e o discurso da cena de Ortega, em uma versão risível, com excesso de signos, apoiada apenas na materialidade da carne, sem discurso próprio. O

diretor não se deu conta de que o que Silva concebeu foi uma *reprise*, ou seja, uma versão paródica e hiperbólica que o palhaço circense faz de um número anterior. E que a *reprise* é, por si, um discurso subversivo.

O que me intrigou foi o fato de que, por estarem discutindo em um contexto de proposição da cena contemporânea, nenhum dos envolvidos notou a evidente configuração de uma dramaturgia clownesca. A própria discussão se estabeleceu como uma relação entre branco e Augusto e, apesar disso, nem Silva percebeu que sua cena havia sido estruturada como uma *reprise*, tal o grau de organicidade de seu raciocínio clownesco.

A pesquisa do grupo, que tem como elementos chave o uso da Estrutura Ausente e o estudo de um estado transitório Ator/Personagem, estabeleceu critérios limitantes para as formas que o comentário do intérprete pode assumir, e o humor, se não for fina ironia, tem que ser defendido arduamente nas discussões para, então, ser acolhido.

Este é apenas um exemplo, entre diversas situações que me inquietaram e aguçaram meu olhar sobre os processos e, mais seriamente, sobre o impacto que causam nos jovens estudantes de teatro que costumam acompanhar os encontros da Cia. Arthummus.

Cabe ressaltar que muitas cenas assim concebidas compuseram *Amada* e se mantêm no processo de *Ohamlet*, resultando em momentos de grande comunicação com o público. Não há recusa, mas também não há a percepção de que tais cenas estruturam-se em recursos desde sempre presentes na linguagem clownesca e no teatro popular. Todos os argumentos enquadram os elementos constituintes da cena em conceitos do teatro contemporâneo.

O que, até o momento, pude extrair de minhas observações, cujos ecos foram apenas esboçados neste artigo, é que, na busca pelas camadas mais profundas no desenvolvimento dos conflitos para a construção de uma poética contemporânea, os atores/depoentes/encenadores lançam mão, mesmo que intuitivamente, de seus recursos técnicos e expressivos mais arraigados como ferramentas para suas criações, o que é natural em qualquer processo artístico. No entanto, o vocabulário adotado, o ambiente criativo pleno de conceitos contemporâneos, os recursos materiais e seus resultados imagéticos e sonoros polissêmicos, delimitam a recepção, impedindo que os atores e, principalmente, um público composto por atores em formação, reconheçam o quanto essa poética bebe nas fontes do teatro popular.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LEHMANN. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama. Escritas dramáticas contemporâneas*. Trad. de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.