

Dramaturgia, Comicidade, Recepção: Análise da dramaturgia cômica de uma cena clownesca.

DENIVALDO CAMARGO DE OLIVEIRA – DENIS CAMARGO

Denis Camargo
 Programa de Pós-Graduação em Artes – UnB
 Mestrando em Artes
 Orientador: Prof. Dr. Marcus Mota

Resumo: A análise do processo de construção da dramaturgia da cena clownesca tem como princípio de investigação a criação da cena cômica originária no improvisado do palhaço. O palhaço utiliza o corpo como foco central de transposição da imagem, texto ou sensação. Sua relação com a receptividade é diferenciada da utilizada no teatro convencional. A comicidade utilizada pelo *clown* é baseada na exposição do ridículo pessoal. A comicidade sempre foi tema de interesse de filósofos e sociólogos, mas é na psicanálise que ela é destrinchada. Contudo, não basta ser cômico por natureza; é preciso saber aplicar a comicidade de forma a alcançar a dramaturgia – o ridículo pessoal e a recepção. É no trabalho do palhaço que se analisará esta tríade.

Palavras-chave: dramaturgia, comicidade, recepção e palhaço.

Dramaturgia, Comicidade, Recepção: Análise da dramaturgia cômica de uma cena clownesca utilizará a estrutura do processo criativo que gerou a cena *As Danadas*, visando a discutir os tópicos estruturais de uma cena cômica clownesca.

Em *As Danadas* utilizou-se a arte da palhaçaria¹, em que dois atores palhaços fizeram uso do texto original *As Suplicantes*, de Ésquilo, para construir uma nova poética teatral clownesca. Em Ésquilo, de início, sabe-se que as *Danaides*² estão chegando a Argos, que seu pai é o mentor da fuga, que são estrangeiras e, por conselho de seu pai, elas devem respeitar os deuses e costumes dos visitados, e, principalmente, elas devem ter prudência em seus discursos. Nele, revela-se o mito de Io³, e com ele, vê-se que no

¹ O termo palhaçaria é encontrado no artigo escrito por Damian Reis, que diz: “Na acepção que uso o termo palhaçaria, esta é a experiência cênica de um atuante (palhaço) engajando a plateia (espectador) num estado lúdico, com consciência (técnica), usando principalmente o dispositivo de expor (exposição) a si mesmo como objeto do riso. Qualquer atuante que faz isso está usando, manejando e se movimentando no universo da palhaçaria. É possível abordar a palhaçaria como gênero dramático, embora este não seja meu objetivo principal aqui. Subentenda-se que palhaçaria e arte do palhaço são definições aqui tomadas como praticamente sinônimas”. REIS, Damian. PALHAÇARIA – a dramaturgia da arte do palhaço. (*online*) Disponível na internet via FTP.URL: <http://parevista.org/revista/index.php/component/content/article/31-colaboradores/96-damian-reis.html>. Data da consulta: 15/9/2010.

² Danaides são as cinquenta filhas de Dánaos, irmão de Egisto, que tem cinquenta filhos que querem casar-se com as primas. Todos são descendentes de Io.

³ Segundo Ovídio, Io era filha do rio Inaco; segundo outros, de Inaco, primeiro rei de Argos, ou mesmo de Triopas, sexto sucessor de Inaco. Júpiter apaixonou-se por essa princesa e, para evitar o furor de Juno, ciumenta dessa intriga, cobriu-a com uma nuvem e mudou-a em vaca. Juno, suspeitando um mistério, impressionou-se com a beleza do animal e pediu-o a Júpiter. O deus, não ousando recusar-lho com medo de aumentar as suas suspeitas, satisfez o seu desejo, e ela o entregou aos cuidados de Argos de cem olhos. Depois que Mercúrio matou esse guarda vigilante e libertou Io, Juno, irritada, enviou uma Fúria ou, segundo outros, um moscardo, para perseguir a infeliz princesa. Io ficou tão perturbada que atravessou o mar a nado, foi a Ilíria, passou o monte Hemus, chegou a Cítia e ao país dos cimérios; depois de ter errado em muitos países, parou às margens do Nilo, onde Júpiter lhe restituiu a primeira forma, depois de haver abrandado Juno. Aí deu à luz Epafo e, pouco tempo depois, morreu. Epafo, desde que nasceu, foi arrebatado pela ciumenta Juno, que o entregou aos cuidados dos curetes; Júpiter, ao saber disso, matou-os³.

princípio de tudo existe uma disputa amorosa entre Hera, Io e Zeus. Estabelece-se com isso o germe do processo criativo dos dois palhaços, e nada melhor que escolher um casal de palhaços, sob a lógica da arte da palhaçaria, para re-olhar a problemática instaurada na obra de Ésquilo.

Os atores palhaços seguiram a seguinte estrutura preestabelecida:

- a) Ausentes da máscara do palhaço, os dois atores devem apresentar seus nomes reais para o público e fazer um breve relato: formação, o que fazem da vida e como se tornaram palhaços;
- b) Em seguida, deverão fazer um aparato geral da história apresentada por Ésquilo e dizer qual momento da cena original irão apresentar; deixar claro que seus palhaços irão interpretar os personagens Hipermnestra e o rei Pelasgos;
- c) Solicitarão um julgamento do público, tendo como ponto de partida a interpretação dramática por parte de seus palhaços;
- d) Para concluir, deverão explicar os motivos da introdução dos instrumentos musicais na cena e na história criada.

Logo de início, deparamos com a resistência da exposição pessoal e da dificuldade do ator em trabalhar com a ausência de diversos elementos cênicos. Segundo ponto que os atores palhaços temem: a repetição da cena criada no improviso. Como lidar com esse estado afetado no processo de criação? Acredito que neste momento não se deve abandonar o experimento.

Segundo Viola Spolin:

“Experenciar é penetrar no ambiente, é envolver-se total e organicamente com ele. Isto significa envolvimento em todos os níveis: intelectual, físico e intuitivo. Dos três, o intuitivo, que é o mais vital para a situação de aprendizagem, é negligenciado”⁴.

O terceiro ponto é o mais delicado de todos: o julgamento do material elaborado. A maioria dos atores palhaços acredita que o material levantado, a cena, não possui significativo valor estético, criativo ou cultural. Nesse ponto, Spolin pondera que estamos desde o nascimento qualificados como “bons” ou “maus” e ela coloca um exemplo: um bebê bom não chora. Sob esse aspecto, tornamo-nos tão dependentes da tênue base de julgamento de aprovação/desaprovação que ficamos paralisados criativamente.

O passo seguinte será caracterizar a cena da linguagem própria da arte da palhaçaria, ou seja, expor ao público padrões que irão ressurgir no decorrer da apresentação, deixando claro para o público que os palhaços sabem menos que a plateia; expor a inversão

⁴ SPOLIN, 1963. Pág. 3;

de valores (dizer coisas sérias em tom banal e coisas banais em tom sério); a relação de poder deve ser explícita entre os palhaços, a improvisação aguçada durante o jogo, o uso constante da triangulação, a permissividade, a ingenuidade, o *show* de habilidades, a exposição do ridículo pessoal, a brincadeira com as normas, etc.

O público é o regulador, o termômetro, e a cena pede um público vivo, que o faz reagir por meio da triangulação. Para Brito⁵, a triangulação posiciona-se como uma técnica de interpretação, e, como instrumental interpretativo, atribui determinadas características ao espetáculo teatral. Talvez, a principal seja incluir o espectador no jogo cênico. Já Gilberto Icle⁶ diz que a triangulação pode ser definida como os movimentos e olhares de comunicação com o público. Contudo, vale ressaltar que a triangulação explicita o tempo de raciocínio do palhaço, e é este tempo que vai denunciar o que a maioria chama de “estado clownesco”⁷.

Anne Ubersfeld faz uma grata avaliação sobre a função do público no espetáculo, no capítulo que ela chama de *Receptor-Público*:

Na realidade, a função-receptor do público é bem mais complexa. Primeiro, porque o espectador faz a triagem das informações, seleciona-as, rejeita-as, empurra o ator em um sentido, por meio de signos fracos, mas muito claramente perceptíveis como *feedback* pelo emissor. E, depois, porque não há *um* espectador, mas uma multiplicidade de espectadores reagindo uns sobre os outros. Raramente vamos sós ao teatro e, além do mais, no teatro *não estamos sós*. Assim, toda mensagem recebida é refratada (sobre vizinhos), repercutida, retomada e devolvida em um intercâmbio muito complexo”⁸.

De outro modo, a função do diretor no espetáculo clownesco ganha outra dimensão, muito próxima da função do “diretor no processo colaborativo”⁹. Na França, a função do diretor começa a ganhar o nome de “olhar exterior”. A cena *As Danadas* foi concebida com este “olhar exterior” especializado.

⁵ Rubens de Souza Brito. O Grupo de Teatro Mambembe e o Circo. (*online*) Disponível na internet via: http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF06/SP06_09.pdf. Data da consulta: 23/9/2010

⁶ ICLE, 2006: 50 e 51.

⁷ Gilberto Icle relata esse tempo da seguinte forma: “Dentro do trabalho clownesco, algumas noções se fazem necessárias para que o aluno-ator seja capaz de improvisar em estado clownesco. O desenvolvimento da noção de ‘tempo clownesco’ é um deles. O *clown* age e pensa um pouco mais lento que o agir e o pensar cotidiano, o que caracteriza a sua ação. A ‘personificação das coisas e partes do corpo’ é outra noção importante. Em geral, o *clown* tem pouco controle sobre o mundo que o cerca, e sua ação está mediada por este pensar animista. Por fim, as relações ‘branco *versus* augusto’ são fundamentais para a compreensão do estado clownesco e sua consequente ação. Como já mencionamos, o *clown* branco é aquele que manda; o augusto, ao contrário, é mais ingênuo e sem nenhuma esperteza. Não possui discernimento sequer para tentar esconder seu lado ridículo. Na famosa dupla O Gordo e O Magro, o primeiro era um exemplo de *clown* branco e, o segundo, de *clown* augusto”. ICLE, 2006. Pág. 15 e 16.

⁸ UBERSFELD, 2010: 20.

⁹ “Quanto ao diretor, ele cumpre um papel importante no sentido de estimular e acirrar os pontos de vista de cada integrante em relação ao projeto e de incitar os atores a investigarem a si mesmos e a extensão dos seus limites. Ele deve evitar a censura e o menosprezo a posicionamentos mais frágeis ou confusos, a fim de não criar uma atmosfera de intimidação”. ARAÚJO, 2008: 158.

CONCLUSÃO

A construção da cena *As danadas* permitiu um processo compartilhado de criação coletiva: não se restringiu tão somente aos comandos da direção. A criação da cena operou num campo múltiplo e coletivizado de criação. Ela é provocadora de uma polifonia criativa. Nela não existem limites para os territórios da legitimidade individual do processo criativo, até porque o público misto, variado e algumas vezes participativo influencia nessa parte. Cabe apenas refletirmos sobre os momentos em que esta comunhão de criadores flui e comunga no mesmo processo de criação.

Neste trabalho clownesco, busca-se a instauração de cenas imersivas, que aguçam os sentidos, a emoção e a razão do espectador, gerando não apenas um exercício de observação – distanciado e mental – mas, sobretudo, um campo de experiência. Tal proximidade e estado de presença do público, o terceiro personagem, faz com que a cena oscile, muitas vezes ganhando um rumo nada previsto tanto pelos atores palhaços quanto pela direção. Foi nesta estrutura oscilante que sua dramaturgia e comicidade se fizeram na recepção e interação do público.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Antonio. *A encenação no coletivo: desterritorialização da função do diretor no processo colaborativo*/Antonio Araujo. Tese (Doutorado) – Departamento de Artes Cênicas/Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Orientador: Prof. Dr. Jacó Guinsburg. São Paulo. 2008.

BRITO, Rubens de Souza. O Grupo de Teatro Mambembe e o Circo. (*online*) Disponível na internet via: http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF06/SP06_09.pdf . Data da consulta: 23/09/2010.

COMMELIN, P. *Mitologia Grega e Romana*. Trad: Thomaz Lopes. Ediouro. Não existe o ano.

ICLE, Gilberto. *O ator como xamã: configurações da consciência no sujeito extracotidiano*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GOUDARD, Philippe. *Anatomie d'un clown*. Vic-la-Gardiole. Ed: L'Entremps. 2005.

GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras – uma idéia (política) do teatro*. Trad: Fátima Saad. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto. 2003.

LIBAR, Marcio. *A nobre arte do palhaço*. Rio de Janeiro. Edição do autor. 2008.

REIS, Damian. PALHAÇARIA – a dramaturgia da arte do palhaço. (*online*) Disponível na internet via [FTP.URL: http://parevista.org/revista/index.php/component/content/article/31-colaboradores/96-demian-reis.html](http://parevista.org/revista/index.php/component/content/article/31-colaboradores/96-demian-reis.html) .

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. (trad. Ingrid Dormien Koudela, Eduardo José Almeida Amos). São Paulo: Ed. Perspectiva. 3ª. Edição. 1963.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. (Trad. José Simões). São Paulo. Ed. Perspectiva. 2010.

ANEXOS

1) Fotos da cena

Cena clownesca AS DANADAS

Direção: Denis Camargo

Atores Palhaços: Ana Luiza Bellacosta – Gelatina e Gustavo Reinecken – Dr. Salsichão



Figura 1: Os atores aguardam a entrada do público de costas para ele (da esquerda para a direita: Gustavo Reinecken e Ana Luiza Bellacosta)



Figura 2: Os atores narram sua história pessoal;



Figura 3: disputa do "par ou ímpar"



Figura 4: Gelatina interpreta tragicamente Hipermnestra, a filha mais velha de Dânao;



Figura 5: Dr. Salsichão interrompe a incorporação de Io, feita por Gelatina;
(Obs: Gelatina incorpora Io, a ancestral das Danaides.)



Figura 6: Dr. Salsichão interpretando o Rei Pelasgos;



Figura 7: Gelatina e Dr. Salsichão no ápice de sua tragédia;



Figura 8: Gelatina abandona o parceiro em cena, após conseguir o objetivo da personagem interpretada.