



PINTO, Erlon Cherque. **O Capitão e a sereia, Companhia Clowns de Shakespeare:** tradição ou contemporaneidade teatral? João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Universidade Federal da Paraíba (UFPB); Professor Adjunto.

RESUMO

Em 'O capitão e a sereia', espetáculo do Grupo Teatral Clowns de Shakespeare, notam-se elementos e estruturação característicos da fábula, remontando à Commedia Dell'Arte e ao Teatro Burguês. A partir de uma pista falsa proposital: espetáculo tradicional ou contemporâneo?, o estudo suspeita do mero contraste entre passado e presente no exame da atividade teatral mais recente. Se a trama segue a memória do protagonista, trata-se de memória deslocada pela ausência deste mesmo sujeito (protagonista). Desse modo, a fábula deixa a posição de centro e se torna vestígio, traço ou rastro. Por esse viés, identificar elementos estruturadores da fábula em 'O capitão e a sereia' aponta complexidades para além da reafirmação de valores e/ou carga sentido da Commedia Dell'Arte ou do Teatro Burguês. Em lugar disso, parece ocorrer subversão/ressignificação de tais configurações. Talvez, o relacionamento truque/real em diferentes níveis e camadas cumpra a função de fio condutor do espetáculo. Destaca-se o Teatro Contemporâneo empenhado na construção da temporalidade do momento corrente.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria Teatral, Teatro Contemporâneo, Narrativas.

ABSTRACT

The play entitled 'O capitão e a sereia (The captain and the mermaid)', by the brazilian Theater Group Clowns de Shakespeare (Clowns of Shakespeare) demonstrates aspects and structure presents in the story as it appears in the Commedia Dell'Art and in the Bourgeois Theatre. Considering a false statement: Traditional or Contemporary theatre?, this study suspects of the mere contrast between past and present in the exam of the most recent theatrical activity. The tale is based on the protagonist's memory, but he (the protagonist) is absent of the facts. The memory results in displacement. So, the story changes its center position to become a track or trace. As a consequence, the characteristics of the story identified in 'O capitão e a sereia' points out complexities that surpass the values and the current meanings of the Commedia Dell'Art and the Bourgeois Theatre. On the other hand, there is ressignification/reconfiguration of those theatrical aesthetics. Maybe, the relationship trick/reality can figure as orientation-line of the spectacle. Following this reflection, The Contemporary Theatre performs the construction of the patterns of time concerning the current moment.

KEYWORDS: Theatrical Theory, Contemporary Theatre, Narratives.

Diante do espetáculo “O capitão e a sereia”, da Companhia Clowns de Shakespeare, surge uma pista falsa proposital: trata-se de teatro tradicional ou contemporâneo? A opção por periodizações, estilos ou tendências claras na indagação sobre tradição ou contemporaneidade estaria em desacordo com a visão dinâmica das histórias, constituindo-se em pista falsa. Porém, desestabilizar a verdade (A História) pelo falso permite examinar os modos de funcionamento próprios dos discursos em movimento (leitura dos fatos). Destaca-se a oportunidade de refletir sobre possíveis rumos, distinções e nuances de contemporaneidade teatral. Cabe esclarecer que Teatro Contemporâneo aqui (iniciais maiúsculas) consiste em indicações para um possível rastreamento de configurações, linhas de ação estética, poética e teatral próprios do momento presente em seu caráter provisório e precário. Trata-se do filão específico da contemporaneidade teatral de sentido instável, suspeita-se das proposições firmadas por ele mesmo.

Em “O capitão e a sereia”, os figurinos e objetos rústicos de cor desbotada corroboram a atmosfera de passado. Em conflito com esta impressão inicial, o primeiro elemento oferecido à percepção é a voz dos atores. A cena dá-se da seguinte maneira: os espectadores aguardam a abertura das portas do teatro; sem aviso prévio, um ator discursa em meio aos espectadores. Esta fala interfere na separação entre a área de jogo teatral e os observadores da ação. Assim, o código estável conforme o contexto da tradição (área de jogo claramente demarcada) sofre deslocamento pelo aqui e agora da encenação (em meio aos espectadores).

Falta à forma diálogo, uma ligação entre cada discurso. O resultado é o esvaziamento de um sentido geral ou todo. O caráter intencional e planejado desta formulação pode ser atestado na fala de uma destas figuras quando diz não saber bem o significado da enunciação que acabara de pronunciar. Ou ainda, quando assume que esqueceu sua fala, tira um pedaço de papel amassado do bolso, desamassa-o e lê diante do espectador. Basta lembrar que o espectador está do lado de fora do teatro e os atores começam a atuar no espaço comum. Assim, perde-se delimitação entre ilusão e real (rompimento do contrato palco-plateia). Com isso, os referenciais de leitura usuais parecem também suspensos e em desacordo com o que ocorre do lado de fora da área de jogo.

O espectador está habituado a considerar teatro aquilo que ocorre no interior do edifício teatral e no espaço reservado aos atores. Ao ouvir a voz do primeiro ator em meio ao agrupamento de pessoas supostamente aguardando o início do espetáculo, ocorre a dúvida sobre a natureza deste evento: seria um bêbado, louco ou alguém tirando proveito da situação com o intuito de aparecer? Talvez, esta sensação de caos decorra da citação da estrutura diálogo, troca de palavras instável porque suspeita de, provoca e/ou ironiza o próprio estatuto da fala.

Na primeira metade do espetáculo, retira-se um tapete de um baú. Ao esticá-lo, percebe-se elevação de poeira. Se esta ação apresenta caráter de acidente, considere-se também que a iluminação recorta o espaço para tornar tal efeito perceptível. É possível compreender que a poeira consiste em elemento cênico porque só se cumpre no espaço e no contexto firmado pelo jogo teatral. Por outro lado, este elemento cênico (tapete empoeirado retirado do baú) adquire função dramaturgica ao concretizar o desgaste temporal de uma companhia de atores itinerantes pela ação característica destes artistas: a comicidade de fatos corriqueiros. A piada está no desempenho desajeitado dos atores. Esta estruturação teatral com base no acidental, no inesperado e no improvisado centrado na persona do ator remonta e/ou apresenta influência da Commedia Dell'Arte.

Se o improvisado dos atores da Commedia Dell'Arte estava voltado para a diversão do espectador, as situações cômicas tinham lugar de artifício ou efeito frente ao roteiro de acontecimentos ou história principal. Ainda assim, a habilidade do comediante caracterizou o gênero (em lugar do roteiro ou ênfase na estruturação rígida da fábula). Já em 'O capitão e a sereia', o improvisado presta-se ao comentário sobre as ações desempenhadas na própria cena: os atores observam as atitudes e sentimentos das personagens. Neste espetáculo, ainda que haja certo nível de citação do improvisado, destaca-se uma alteração de natureza: a atuação improvisada se torna assunto. Por outro lado, reduz-se a dimensão de acidente e inesperado conforme se instaura a representação do improvisado em lugar do improvisado propriamente dito.

Se representação teatral indica ações realizadas por personagens com função clara para evolução da intriga e direcionadas para a solução ou desfecho, estabelece-se certa incompatibilidade com o grau de abertura e acidente inerentes ao improvisado. No primeiro caso (representação teatral), os personagens só realizam ações e apresentam pensamentos com a função de construir a trama. No segundo (improvisado), a única preocupação seria a de evitar uma fuga completa do roteiro de acontecimentos principais. Em 'O capitão e a sereia', percebe-se o cruzamento de duas configurações de fábula: 1. Contexto da Commedia Dell'Arte, caracterizado pela abertura ao improvisado e 2. Codificação do Teatro Burguês, marcada pelo direcionamento e encadeamento das ações das personagens voltadas para uma finalidade específica previamente estabelecida e controlada pelo texto dramático. É possível que essa articulação entre propostas de fábula inicialmente excludentes entre si esteja no fato de que as formas poético-narrativo e teatrais (aqui, as da Commedia Dell'Arte e do Teatro Burguês) passam à condição de assunto.

Ainda outra possível distinção para este momento específico que ocorre do lado de fora do teatro diz respeito à relação do ator com o papel amassado. Cabe lembrar que há um contexto para a retirada deste elemento do bolso: ele demonstra que esqueceu o quê teria que dizer. Se considerarmos as situações

discursivas anteriores (discurso ou ato de fala dos atores), os conteúdos enunciados aparecem destacados de qualquer critério, regra ou referência. Antes do momento da indicação do papel, as falas valem por sua significação isolada a partir do material sonoro. Isso corresponde a compreender que produzir significado baseia-se somente no ato de pronunciar palavras. Esquecer as palavras e recorrer ao papel amassado guardado (ou escondido) é sublinhar a referência ao texto escrito ou organização textual sobreposta à materialidade do palco. Talvez seja possível refletir sobre a concorrência/fricção entre e/ou sobreposição do dizer, cujo referente é a própria fala no instante, e outra enunciação, cujo referente é a escrita proveniente de uma formulação prévia ao ato de falar.

Ao longo da história do teatro, distingue-se o falar de improviso do falar as palavras de um texto dramático. Mas, também é possível perceber resistências ou fissuras a este a priori metodológico. Com o intuito de ponderar sobre o falar em cena, cabe contrastar dois exemplos de momentos distintos. O salto histórico na leitura justifica-se pelo fato de o olhar sincrônico atribuído à perspectiva da história constituir-se em uma das linhas de ação da contemporaneidade teatral: 1. Na Commedia Dell'Arte, os atores improvisam o falar e as ações conforme um roteiro geral no qual se estabelece uma história ou fio condutor. 2. Dentre outros exemplos, os textos dramáticos de Samuel Beckett parecem deturpar a ideia de contar uma história, dramaturgia de interrupções e alongamentos de ações de pouca ou nenhuma relevância para um eventual fio condutor voltado para uma ação principal e organizadora da fábula. Assim, a ausência do texto dramático na Commedia Dell'Art parece longe de eximir completamente tal prática teatral da lógica textual tradicional (história ou fio condutor da ação maior). Por outro lado, apesar de se constituir em formulação textual, a dramaturgia de Samuel Beckett escapa das regras de estruturação de diálogos e evolução da intriga próprios da fábula tradicional.

Esta operação de mobilidade do signo teatral torna-se ainda mais intensa ao se considerar quem fala tais falas, uma vez que os enunciadores estão isolados uns dos outros e com olhar direcionado apenas para o espectadores mais próximos. Dentre outras implicações, estas entidades aparecem desprovidos de nomes ou de marcas identitárias outras além das próprias vestimentas que os diferenciam dos observadores. Ainda assim, vale lembrar que o tempo atual compõe-se de muitos outros tempos, permitindo confundir os figurinos com roupas de uso diário. Talvez, o fator de ligação entre tais entidades esteja no agrupamento de falas descontextualizadas e nos corpos com vestimentas de estilo assemelhado.

Em "Análise dos Espetáculos", Patrice Pavis demonstra e discute métodos, teorias e complexidades em torno do espetáculo. A partir do olhar mais atento do autor, categorias ou chaves de análise superam a função de respostas definitivas ou fechadas. Destaca-se a ponderação do estudioso sobre a necessidade de inventar metodologias mais adaptadas ao objeto ou projeto.

Desse modo, parâmetros analíticos isolados tornam-se ineficientes e limitados diante das especificidades do material (espetáculo). O confronto com este universo poético-estético e teatral abrange diferentes graus de variação e abertura, exigindo transformação de postura: da observação e decodificação à ação e colaboração no processo de significação. Ao superar a mera leitura de signos já presentes no objeto (decodificação), o analista passa interagir com a dinâmica da significação em torno da encenação.

Para além de uma revisão histórica, os exemplos mencionados permitem observar citação de técnicas ou estilos teatrais com função diferenciada do contexto de origem: a continuidade da história é perturbada pela intromissão de elementos narrativos de natureza diversa ou mesmo contrastantes entre si. Torna-se possível traçar aproximação com o entendimento de Gumbrecht em “Modernização do Sentidos” sobre contemporaneidade na dimensão de construção de temporalidades do momento presente. Nestas perspectivas teatrais contemporâneas, a construção do tempo presente parece se dar pela incerteza, suspeita ou investigação sobre os próprios modos de operação em cena. As temporalidades resultantes abrangem o inconcluso e problemático como desejável e proposital.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÉ, Marc. Não-luare. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papirus, 2005.
- BARTHES, Roland. O prazer do texto. São Paulo: Perspectiva. 2004.
- BECKETT, Samuel. En attendant Godot. Paris: Minuit, [19--].
- BECKETT, Samuel. Waiting for Godot. New York: Grove Press. 1979.
- BORNHEIM, Gerd A. O sentido e a máscara. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- CARLSON, Marvin. Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: UNESP, 1997.
- COSTA, José da. Dramaturgia da leitura: o caso Sanchis Sinisterra. A historiografia literária e as técnicas de escrita: do manuscrito ao hipertexto. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, p. 235-247, 2004.
- DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Modernização dos sentidos. São Paulo: Ed. 34: 1998.
- GUIMBUSBURG, J. (org.). Semiologia do Teatro. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- GUIMBUSBURG, J., BARBOSA, Ana Mae. O pós-modernismo. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LIMA, Luiz Costa. Mimesis: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. La herencia clásica del teatro postmoderno. In: El teatro e su recepcion; semiologia, cruce de culturas y postmodernismo. La Habana: UNEAC, Casa de las Americas, 1994.

_____. A análise dos espetáculos. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ROUBINE, Jean Jacques. A linguagem da encenação teatral. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. Ler o teatro contemporâneo. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1998.

SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno (1880-1950). São Paulo: Cosac & Naify. 2001.

_____. Teoria do drama burguês. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

REFERÊNCIA TEATRAL

Título do Espetáculo: O capitão e a Sereia

Direção: Fernando Yamamoto

Elenco: Camille Carvalho, César Ferrario, Marco França e Renata Kaiser.