



CARVALHO, Flavio Ribeiro de Souza (Flavio Souza). Sobre fazer o que se pode com o que se é: apontamentos sobre a criação do jogo do palhaço a partir de procedimentos de bricolagem. Rio de Janeiro: UNIRIO. PPGAC UNIRIO; Doutorado: Paulo Merísio. Cnpq. Palhaço, Contador de Histórias, Ator e professor de Teatro.

RESUMO

Este estudo aborda procedimentos de criação artística em teatro a partir da linguagem do palhaço. Propõe, como aponta Marco de Marinis em seu modelo de ator cômico, uma análise da prática da bricolagem na criação artística como sendo uma matriz criativa de produção para o jogo do palhaço. Observando como tais procedimentos contribuem para uma busca na diversificação da produção de imagens onde o espectador é convidado a participar da elaboração da obra artística, focando a criação na prática de criar juntamente com a audiência. Observa-se o papel do corpo do artista no jogo do palhaço para que tais efeitos e objetivos sejam alcançados, se mostrando assim o corpo como um amalgama para as relações de espaço e tempo na cena.

PALAVRAS-CHAVE: Palhaço: Jogo: Bricolagem: Processos criativos.

ABSTRACT

This study addresses procedures for artistic creation in theater for the clown language. Proposes, as pointed out by Marco de Marinis in his comic actor model, an analysis of the practice of bricolage in artistic creation as an array of creative production of the clown. Observing how these procedures contribute to diversify the production of expressive images, where the viewer is invited to participate in the development of artistic work, focusing on create with the public. It's the role of the body of the artist that is observed in the Clown's play so that the desired effects and objectives are reached. The body serving as an amalgamation of the relationship between time and space within the scene.

KEYWORDS: Clown: play: Bricolage: Creative processes.

O termo bricolagem é apresentado pelo antropólogo Lévi-Strauss em seu livro “O pensamento selvagem” (1989). Trabalhar a partir da bricolagem significa construir um novo objeto a partir de outros objetos ou partes de objetos. O *bricoleur* é caracterizado como aquele que é capaz de adaptar e de utilizar no seu trabalho quaisquer materiais encontrados, assimilando, re-elaborando e propondo que determinado material sirva na construção de outra categoria de objeto. É um trabalho de composição, de apropriação e de assinatura de uma obra que retém em si sua experiência com aquilo que é utilizado para construí-la, e o próprio material utilizado para elaborá-la é também exposto. O *bricoleur* faz o que pode com o que tem.

O conceito de bricolagem aponta para uma operação lúdica. O artista que se predispõe a trabalhar consciente da tarefa da bricolagem deve estar conectado com seu interior, ser apto a responder prontamente e apropriar-se do que está ao seu alcance, gerando um novo produto, uma produção artística calcada na experiência pessoal.

A bricolagem parte do princípio que o *bricoleur* exercita a capacidade de olhar para um universo limitado de recursos, aqueles que conhece ou aqueles que estão ao seu alcance, utiliza esse seu “inventário pessoal” ou o seu recorte de possibilidades para desenvolver o seu trabalho. Não parte da reprodução de um modelo e nem da repetição de estruturas a priori, mas sim do desenvolvimento de material que nasce do encontro genuíno com aquilo que ele se predispõe a colocar em jogo.

Marco De Marinis (1997: 157-170), Em seus estudos sobre o ator cômico italiano do século XX, aborda a bricolagem como um possível procedimento criativo desse tipo de artista. Segundo ele, o ator cômico é um profissional que elabora em âmbito pessoal e autoral o seu material de trabalho. De Marinis (1997: 160) destaca alguns pontos, como “seleção, desmontagem, recomposição, assimilação e reelaboração”, que enfatizam a ideia de apropriar-se, tomar como seu, passar pela própria experiência algum elemento externo a ela, reelaborando e criando algo novo. Ao conectar a forma externa com o interior do artista, revela-se sua natureza criadora e autoral. Entendendo o palhaço como parte desse grupo, absorvo aqui a ideia de De Marinis que a bricolagem está também ligada a procedimentos de criação e construção da obra artística quando pensamos no jogo do palhaço.

O palhaço é uma linguagem muito ampla de se investigar. São diversos os modos de se formar, de se treinar, de entender o trabalho e a forma de criação dessa linguagem específica e abrangente. Mas o palhaço é também uma certeza, uma imagem, um conceito flutuante no senso comum, uma forma de se comportar, uma atitude, uma profissão. O palhaço é um trabalho sobre a pessoa do artista, e sobre isso não temos dúvida, embora os resultados sejam diferentes sabemos que o que vemos é a forma como o artista respondeu a essa provocação, a essa capacidade de ser pessoal e singular. Jacques Lecoq (1921-1999) tem em sua escola de formação uma prática ligada ao encontro do ator com a linguagem palhaço. Ele afirma que *o palhaço não existe fora do ator que o interpreta* (Lecoq, 2010:p.215). O palhaço, para Lecoq, reside no encontro de uma fraqueza pessoal transformada em força teatral. Encontrar o palhaço em si é ser encorajado a tomar como qualidades tudo aquilo que sempre foi pedido pra ser escondido como defeito. É saber transformar características que deveriam permanecer escondidas, se pensarmos no senso comum, mas são trabalhadas de maneira potente ganhando força expressiva de criação artística.

Mostrar-se vulnerável, ingênuo e suscetível ao mundo é se mostrar demasiadamente humano. Quando no processo de se formar palhaço, nos deparamos com a necessidade de aceitar aquilo que sempre resistimos em ver, cria-se um espaço no artista potencialmente criativo e de extrema liberdade. Essa liberdade está presente na força do palhaço em jogo. Ri-se do palhaço porque se reconhece nele tudo aquilo que sabemos que somos – vulneráveis, ingênuos, suscetíveis – rimos das nossas próprias mazelas a partir da exposição dos defeitos do outro. Essa figura também provoca espanto e estranhamento. Guarda em si essa capacidade de se mostrar tão livre, porque se mostra tão puro em sua humanidade, que provoca a exposição daqueles que não sabem também como lidar com a liberdade de ser o que se é.

O palhaço evoca ingenuidade e derrota. No entanto isso não é uma forma. O trabalho não está em encontrar um modo de andar, um jeito engraçado de falar, uma personalidade rígida que veste roupas engraçadas. O palhaço, e isso é o mais importante, não está no ato de portar um nariz vermelho. O palhaço não vive na caricatura ou na exteriorização. O palhaço vive no presente, na “presentificação” constante dessa natureza do artista que se deixa vir à mostra. O corpo, aqui, não é simplesmente um corpo formalizado, mas sim um corpo que acolhe a expressão de uma natureza particular, a natureza do artista.

A lógica do palhaço se constrói a partir da prática do artista em concretizar em ações sua forma particular de ver o mundo que o rodeia. O palhaço revelando essa determinada lógica particular, sua forma de pensar, revela sua natureza mais profunda. Essa lógica, na prática, ocorre trabalhando o corpo no sentido de concretizar fisicamente

cada pensamento ou imagem que se queira revelar. Nesse universo, o palhaço se vê obrigado a entender que o espaço está no seu corpo, assim como o tempo. O palhaço olha o mundo para torcê-lo, para revela-lo de outra forma, para distorcê-lo, o discurso se cria por uma poética da ação, do corpo em jogo, do jogo como motor da criação.

Avner Eiseberg¹, diferenciando de maneira genérica as funções do ator e do palhaço, aponta que o ator é aquele que trabalha em universo construído para ele – a partir do texto, da proposta de encenação entre outros aspectos –; já o palhaço é aquele que constrói seu próprio universo. O palhaço inverte a lógica do cotidiano, altera as relações de tempo e espaço, provocando no público uma relação direta com o seu imaginário. Há, nessa prática, uma particularidade lúdica de construir uma forma artística a partir de um material muito pessoal. O palhaço não é um personagem construído. Ele evidencia o indivíduo na sua singularidade, forçando o artista a desenvolver uma estreita relação com interioridade e forma artística.

O palhaço é por natureza uma forma artística autoral, que pressupõe um comprometimento por parte do artista que o joga. Não podemos ser ingênuos ao falar desse assunto, impossível não reconhecer que dentro desse universo vasto que é o trabalho sobre o palhaço, seja no picadeiro ou no teatro, há uma infinidade de formas e propostas. Não me disponho a fazer uma análise sobre as formas de pensar o palhaço, encerro aqui uma discussão sobre o tipo de palhaço a que me associo e busco no meu projeto artístico e acadêmico. Sendo assim, não ignoro a existência de outras formas de elaboração da linguagem, de formação e de processos de criação assim como estética, só escolho clarear a minha busca a partir de um recorte específico sobre como pensar o palhaço.

Saber fazer o que se pode com o que se tem é o fardo e a alegria do jogo do palhaço. É preciso criar admitindo uma limitação, reconhece-la, compreendê-la e, sobretudo, não resistir a ela. Uma vez incorporado essa atitude criativa, essa vai ser sua força, sua potência.

Li essa reflexão sobre o palhaço em uma entrevista do diretor e palhaço suíço Daniele Finzi Pasca, onde falando sobre seu próprio trabalho organizou essas palavras: “*Sou um palhaço e conto histórias de heróis perdedores, daqueles que fazem o que podem com o que são, que com honra e dignidade perdem quase sempre.*”, (De León, 2009: 14) palavras que para mim foram reveladoras. Resumidamente ele consegue, no exercício de ser palhaço e conseguir revelar, com pouco, muito do mundo, organizando palavras que indicam a complexidade exigida ao artista palhaço em seu ofício. Fazer o que se pode com o que se é.

O palhaço é uma natureza artística que de um modo geral cria seus trabalhos de um modo diferente de outros artistas das artes cênicas, das artes vivas, feitas ao vivo. A princípio é possível pensar, deduzir, acreditar ou mesmo confundir que o modo de criar do palhaço é semelhante ao modo de criar do ator de um modo geral. Porém as generalidades não dão conta dos detalhes. Nos detalhes que diferenciam a formação e os parâmetros de trabalho desses dois artistas, os atores e os palhaços, estão toda a diferença para pensarmos que o seu modo de criar é outro, assim como os resultados são diferentes.

¹ A citação foi proferida em uma conferência do evento *Anjos do Picadeiro, Encontro Internacional de Palhaços* em dezembro de 2008, na Fundação Progresso, no Rio de Janeiro.

É difícil pensar essas diferenças. Há projetos de criação no teatro contemporâneo onde atores são levados a uma produção criativa diferente daquela onde o texto guia a criação do espetáculo, porém não é só isso, o palhaço cria a partir de um recorte e de parâmetros que estão diretamente ligados ao desenvolvimento da pessoa e da própria prática do jogo do palhaço e seus caminhos próprios.

De Marinis (1997: 159) destaca ainda a particularidade do cômico popular em trabalhar com a “autotradução”. Em seu modelo de ator cômico, o autor diz que a “autotradução” é *uma necessidade vital para o ator cômico, para reconstruir constantemente seu próprio “background” por meio de uma relação livre e despreocupada com o passado (pessoal ou outro), isto é, em relação com os módulos de atuação, cômico e não consolidados*. É onde podemos perceber, no cômico popular e também no palhaço, uma operação fina de *bricolagem*. O palhaço carrega em si as suas origens de cômico popular e podemos observar que mesmo os palhaços contemporâneos que não se formaram nos circos tradicionais apresentam algumas dessas características originais presentes no seu modo de elaboração do trabalho artístico.

As pistas para o reconhecimento dessa diferença vêm de forma muito empírica, uma vez que o palhaço surgiu para mim como uma possibilidade ainda na escola de teatro. Percebo que algumas mudanças no modo de trabalhar aconteciam em relação aos meus colegas atores. Essas mudanças, que ainda não haviam sido identificadas na época, foram sendo reveladas por uma série de encontros com outros palhaços e pensadores que olharam para essa figura singular. A observação de De Marinis sobre a bricolagem como um procedimento criativo, clareou um modo de articular, de pensar a criação que eu podia perceber que se estruturava.

O palhaço recupera para o trabalho do ator a prática de entender o teatro como jogo. *Em outras línguas o termo “jogar” está diretamente ligado ao ofício do ator, assim como o “jogo” é utilizado para traduzir a própria atividade teatral* (Soares, 1999: 19). Parece-me que esse termo, além de traduzir melhor o trabalho do ator na cena, traz parâmetros novos para lidar com o seu ofício. O palhaço está sempre na relação do jogo, que é a relação de respostas. O paradigma de trabalho se modifica quando o artista se coloca no lugar daquele que responde, ao invés daquele que pergunta. Responder pressupõe uma relação ativa, viva sobre o trabalho elaborado. O palhaço é a ação em jogo, feita a partir do outro e para o outro.

Essa capacidade de criar a partir de um parâmetro muito pessoal, sem a ideia de personagem, pelo jogo, onde o que se faz é dar respostas a partir de uma lógica própria, de maneira autoral e onde o público é o foco da comunicação durante todo o processo, entende, a meu ver, o palhaço como *bricoleur*. Particulariza um modo de criação, resultando em produtos artísticos singulares, porque nascem de encontros específicos elaborados de maneira própria, a partir do que se tem, fazendo o que se pode com aquilo que somos.

Bibliografia

- DE LEÓN, Facundo Ponce. **Daniele Finzi Pasca: Teatro de la caricia**. Uruguai: Ediciones FPH, 2009.
- DE MARINIS, Marco. **Comprender el teatro**: lineamientos de una nueva teatrología. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- LECOQ, Jacques. **The moving Body** (Le Corps poétique). New York: Routledge, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papirus, 1989.

SOARES, Ana Lúcia Martins. **O papel do “jogo” da máscara teatral na formação e no treinamento do ator contemporâneo**. Rio de Janeiro, 1999. Dissertação (Mestrado em Teatro). UNIRIO: Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação, 1999.