

CONVÍVIO E TRIANGULAÇÃO CLOWNESCA NA POTENCIALIZAÇÃO DO EVENTO TEATRAL: SUBSTRATOS DE UMA MONTAGEM

Priscila Genara Padilha¹

RESUMO: Neste artigo, pretendo discutir a triangulação como um procedimento *clownesco* que tem a propriedade de potencializar o acontecimento teatral. A partir dos estudos do pesquisador argentino Jorge Dubatti, proponho pensar a triangulação como elemento que particulariza o convívio entre ator e espectador dentro do acontecimento do teatro. Relatando procedimentos usados na montagem de *Canção de ninar* de Beckett, reflito de que maneira a triangulação deve acontecer no espetáculo *clownesco*.

PALAVRAS-CHAVE: Convívio; Triangulação; *Clown*.

ABSTRACT: Here I discuss the triangulation as a clown procedure which has the property to enhance the theatrical event. From the studies of the Argentine author Jorge Dubatti, I propose to consider triangulation as an element that builds intimacy in the interaction between actor and spectator in the event of the theater. Reporting procedures used in assembling *Lullaby* of Beckett, I reflect how the triangulation should happen in the clown show.

KEYWORDS: Triangulation; Clown.

Jorge Dubatti, pesquisador argentino, em seus estudos sobre Teatro Comparado, disciplina oriunda da Literatura Comparada, centra sua atenção na teatralidade. Ele se propõe a fazer uma redefinição deste termo a partir do conceito de convívio e das estruturas conviviais. Este conceito é derivado dos estudos de Florence Dupont, que forja o termo *convivialité*. Por comparação, Dubatti transpõe para o teatro o conceito de convívio. Ele parte do pressuposto de que o convívio é o princípio do acontecimento teatral.

Dubatti quis entender o que é próprio ao teatro. O que o evento teatral tem de específico, que só nele acontece? O pesquisador lança a tese de que a especificidade do teatro é o convívio, conceito que tenta dar conta desta

¹ Clown, atriz e diretora de teatro. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Neste, desenvolve o projeto *Canção de Ninar: um estudo do clownesco em Beckett*, com orientação da professora doutora Inês Alcaraz Marocco.

inquietação. Levanto, aqui, a hipótese de que a triangulação do *clown* potencializa o convívio, dando forças ao próprio acontecimento teatral.

"Chamamos acontecimento teatral à singularidade, à especificidade do teatro segundo as práticas ocidentais (Goody, 1999), refletida por contraste com as outras artes (Souriau, 1986) ou, como afirma Grotowski (Em busca de um teatro pobre), por negação da cleptomania artística daquelas poéticas cênicas acostumadas a 'tomar emprestado' elementos ou artifícios de outros campos da arte que não lhes são 'próprios' (DUBATTI, 2003, p. 15-16).²

Segundo Dubatti, o acontecimento teatral depende de três sub-acontecimentos, sendo que entre os três existe uma interdependência: o segundo depende do primeiro e o terceiro depende dos outros dois. São eles:

- **acontecimento convivial:** trata do encontro entre os corpos das diferentes pessoas que o teatro implica;
- **acontecimento poético:** a própria encenação, a poética;
- **acontecimento de expectativa:** o fato de existirem pessoas, naquele território, que assistirão à poética.

Para Dubatti, o acontecimento teatral apenas se efetiva com o acontecimento de expectativa, ou seja, quando há espectadores que assistam à obra teatral. Sem público não há teatro. Essa é a assertiva de Dubatti. Porém, o acontecimento teatral também depende do poético e do convivial, pois existem outras formas de expectativa, como o cinema, por exemplo. Pode-se dizer que o acontecimento teatral depende de um público que vai, pela própria expectativa, potencializar as modalidades de convívio que já acontecem entre atores, diretores e técnicos. Em verdade, o espectador sela, encerra o acontecimento convivial, ou o convívio propriamente dito.

"O teatro acaba de constituir-se como tal no terceiro acontecimento e somente graças a ele. Sem acontecimento de expectativa não há teatralidade, mas tão pouco há se o

² Llamamos acontecimiento teatral a la singularidad, la especificidad del teatro según las prácticas occidentales (Goody, 1999), advertida por contraste con las otras artes (Souriau, 1986) o, como afirma Grotowski (Hacia um teatro pobre), por la negación de la cleptomania artística de aquellas poéticas escénicas acostumbradas a "tomar prestados" componentes o artifícios de otros campos del arte que no le son "proprios" (**tradução nossa**).

acontecimento de expectativa não se vê articulado pela natureza específica dos acontecimentos anteriores: o convivial e o poético." (DUBATTI, 2003, p.16)

Dos três sub-acontecimentos supracitados, interessa-me analisar o acontecimento convivial, posto que afirmo a hipótese da triangulação *clownesca* potencializar o convívio, dando forças ao próprio acontecimento teatral.

O teatro se faz de encontros de presenças, lugar de intensidades, mistura de singularidades. Espectadores, técnicos, atores e diretores são envolvidos por um evento singular chamado acontecimento teatral, em que ocorrem troca e produção de subjetividade. Acontecimento que só se faz pelo convívio, princípio do teatro, irrepetível e inapreensível. Mas o que é o convívio? O encontro de que falamos. Mistura de multiplicidades, troca intensiva. É válido lembrar que o convívio acontece sem a presença de técnicos, podendo acontecer só entre atores e espectadores, ou entre diretor e ator, pois o elemento definitivo do teatro é a expectativa.

"Sustentamos que o ponto de partida do teatro seja a instituição ancestral do convívio: a reunião, o encontro de um grupo de homens e mulheres em um centro territorial, em um ponto do espaço e do tempo... Conjunção de presenças e intercâmbio humano direto, sem intermediações nem delegações que possibilitem a ausência dos corpos. Não se vai ao teatro para estar sozinho: o convívio é uma prática de socialização de corpos presentes, de afetação comunitária..." (DUBATTI, p.17, 2003)³

Dubatti chega a falar em acontecimentos parateatrais. Um exemplo que ele dá, deste tipo de espetáculo, são os espetáculos *clownescos*, em que pode ocorrer o que ele chama de abdução poética. Ela acontece quando alguém que assiste é literalmente chamado à cena para dela participar. Podemos pensar, assim, que a abdução poética pode ser expandida e englobar a triangulação, pela estreita relação que se cria entre palco e plateia.

³ Sostenemos que el punto de partida del teatro es la institución ancestral del convívio: la reunión, el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto del espacio e del tiempo... Conjunión de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones ni delegaciones que possibiliten la ausencia de los cuerpos. No se va al teatro para estar solo: El convívio es una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitária... **(tradução nossa)**.

Os espetáculos *clownescos*, bem como algumas comédias e, principalmente, a *commedia dell'arte*, possuem uma característica em comum: o uso da triangulação, técnica que pode potencializar o convívio teatral pela estreita comunicação que promove.

A triangulação é uma técnica pouco comentada, e, na maioria das vezes, apenas citada. Fato é que, para o *clown*, é um dos principais artifícios para gerar o riso e a alegria no público. É quando se mostra falho e entende-se humano. Assim, nos identificamos com ele. Trata-se de uma intensa relação estabelecida entre ator e espectador e entre os próprios espectadores. O público compartilha de um mesmo chamado à cena. Ele comunica-se olhando para os demais, por vezes rindo porque o outro riu. É a comunhão entre sujeitos que nenhuma distância separa mais. É um evento intersubjetivo que produz alegria.

A relação que se estabelece entre as figuras que participam da triangulação (espectador, ator) quando verdadeira, intensa, promove um bom encontro entre os corpos e sustenta uma troca e produção de intensidades. O espectador é levado à cena, por um tipo outro de abdução poética, sem que seu corpo seja levado ao palco. Pois qual é o limite do corpo? Será que o espectador tem de subir ao palco para que penetre nele e, assim, participe da cena? A abdução poética da qual falamos não pode acontecer pela captura de um olhar? Soffredini, falando do ator que se vale da triangulação para se comunicar explica:

"O ator se entrega sim, ele se envolve sim, mas em nenhum momento ele se esquece de que está num palco, nem por um segundo ele ignora o público. Pelo contrário: na maior parte das vezes ele "contracena" com o público, estabelecendo o que nós chamamos de triângulo." (SOFFREDINI apud BRITO, p.80, 1980)

A técnica da triangulação se dá da seguinte maneira: o *clown* encontra um problema, comunica-o a seu *partner*, eles comunicam-no ao público e, por fim, tentam resolver o problema. A *clown* Ana Elvira Wu (2009), fala da triangulação como um

"... termo utilizado para determinar o tipo de relação (jogo) da dupla de clowns com a plateia, onde ocorre um movimento

formando linhas imaginárias, supostamente triangulares, como se fosse um jogo de bolas (jogo do foco ou da atenção). Um clown passa a bola para o outro e este último passa para o público, e o público, por sua vez, devolve a bola ao clown e assim sucessivamente."

Embora Wuo fale de linhas que se imaginam entre ator-ator-público-ator, elas também ocorrem entre problema-ator-espectador-ator. O *clown* percebe-se desamparado frente a um problema, avisa o público do mesmo olhando para ele, recebe a cumplicidade do público e volta-se para tentar ultrapassar o obstáculo. É uma forma solo de triangular, o efeito é o mesmo.

Na triangulação, claramente há a quebra da quarta parede, que separa ator e espectador, gerando um universo penetrável para este último. Com essa quebra, o público é convidado a participar da cena, como se fosse ele o *partner* do *clown*. É o convívio sendo potencializado. Isso acarreta em uma relação de cumplicidade entre a plateia, e a proximidade pode fazê-la identificar-se com o *clown* que está em cena, cheio de problemas. Rubens de Souza Brito (1980, p.80), estudioso do circo teatro afirma:

"O público é o vértice de maior peso no triângulo. É o cúmplice na representação. É o centro dela. É para ele que se conta a história, portanto ele é o dono dessa história. Muitas vezes ele conhece dados dela que um ou os outros dois vértices do triângulo (os atores) desconhecem."

O triângulo a que se refere Brito é a nossa triangulação. É a comunicação do *clown* com o público. É a abertura para uma comunhão entre os envolvidos no acontecimento teatral, ou deveria dizer parateatral? O espaço de expectativa não é invadido, mas a linha imaginária que separa público e ator é desmanchada. Abre-se uma fenda que busca a participação do espectador pelo olhar do *clown* que comunica. Comunicando-se, torna-se cúmplice do espectador. É um momento de identificação. Somos iguais e participamos de um mesmo acontecimento no "aqui e agora".

O *clown* deve ter um jogo aberto, com lugar para o espectador penetrar, pois um *clown* nunca joga sozinho. Tudo o que ele faz ele faz a um "outro". Ele se nutre desta relação. A relação espectador-*clown* é diferenciada, porque nela há uma abdução poética permanente e fundadora. O público é adicionado ao espetáculo, age junto ao *clown*, que sempre que precisa o chama para perto. O

espetáculo *clownesco* promove, pela triangulação, um convívio diferente do espetáculo que pressupõe uma quarta parede. No espetáculo *clownesco* não há nenhuma parede, nem as paredes do edifício teatral onde é realizado.

CANÇÃO DE NINAR E O TRABALHO COM A TRIANGULAÇÃO

Na montagem do texto de Beckett *Canção de ninar*, me dedico como pesquisadora e diretora a um estudo do *clownesco* na obra deste autor. O monólogo em questão trata de uma mulher solitária que, sentada em uma cadeira de balanço, conta sua própria história enquanto espera encontrar alguém na janela. Na pesquisa, isolei princípios *clownescos* para explorá-los no diálogo com o texto de Beckett. A triangulação parece ter sido o elemento *clownesco* mais potente na montagem.

Uma ideia recorrente no trabalho com *clown* é de que ele "tem" de triangular. Entretanto, a triangulação nada mais é do que a comunicação com o público. É quando o *clownesco* se efetiva, pois o *clown* só existe com relação a uma alteridade. Sem um "outro", que é o público, não há o *clown*. Em verdade, a triangulação tem de acontecer em momentos precisos. Trata-se de uma presença plena no "aqui e agora", que permite ao *clown* entender que deve comunicar o que é importante na cena. E o que tem, para o *clown*, essa importância? Seus problemas e seu desamparo frente a eles. Um *clown* que olhe para o público durante toda a cena, dilui o potencial da triangulação. Ele não tem de, volta e meia, olhar para o público por ser essa uma técnica *clownesca*. Há momentos específicos nos quais isso tem de acontecer.

Colocando a atriz Bia Noy em uma situação de descoberta frente ao espaço de trabalho, propunha que ela simplesmente caminhasse, observando a sala em suas minúcias, nos detalhes mínimos. Pedia a ela que começasse a se comunicar comigo, triangulando sempre que achasse algo de seu interesse na sala. Poderia ser qualquer coisa, pois para o *clown* a coisa mais insignificante pode construir um universo de possibilidades. O *clown* reage estranhando tudo, tudo lhe é novo. E a comunicação deste estranhamento é de grande importância para o público, que com o *clown* é levado a experimentar novos territórios existenciais. Percebia, com isso, que os exercícios mais

simples são os mais eficazes no trabalho *clownesco*. Isto porque o *clown* sempre se relacionará com o mundo de forma conflituosa. O exercício não precisa ter um nível elevado de dificuldade para funcionar, pois é o *clown* que irá descobrir "suas" dificuldades dentro do que lhe é proposto.

A comunicação com quem assiste tem de ser precisa, direcionada a uma pessoa. "Ganhe um e terás todos". A precisão reside no fato de se comunicar com todos através do contato com um par de olhos. Não parece haver necessidade de sublinhar a comunicação olhando para várias pessoas, não há tempo para isso. No processo de *Canção de ninar*, quando ocorria este equívoco, via a comunicação de Bia se diluir, não comunicar e perder o ritmo. A triangulação precisa e eficaz varia em modos ligeiros de velocidades, o tempo é curto. Do contrário, a triangulação se torna dramática, pesada, o que pode funcionar em outros processos, mas não em *Canção de ninar*. Meu papel era dizer a ela quando a comunicação funcionava, quando era excessiva, quando era uma marca e quando era dramática.

A triangulação tem um ritmo próprio. A comunicação entre *clown* e espectador obedece a tempos marcados no espaço. Mesmo que dentro dela tenham variações. Não pode ser muito demorada, pois assim fica muito dramática. Nem pode ser muito rápida senão, simplesmente, não se estabelece relação com o público. O tempo-ritmo preciso das triangulações é vivenciado em cena, na improvisação. Pois o ator tem sempre de improvisar, mesmo dentro de estruturas rígidas. Isso é o que lhe dá o caráter orgânico. Improvisando dentro da partitura, o ator recria sua arte explorando as diferentes nuances que o ritmo de uma ação pode ter.

O importante é realizar a triangulação de forma precisa, nos momentos em que o *clown* sente uma profunda necessidade de chamar o público para junto de si. Como disse, desperdiçar estes momentos é diluir o potencial da comunicação entre os vértices do triângulo. A triangulação é feita olho no olho, é grande a possibilidade de comunicação e riso. É um dos grandes truques da comédia e do *clown*. Ela potencializa o convívio entre atores e espectadores e entre os próprios espectadores. Assim, acaba gerando intensidade ao acontecimento teatral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOLOGNESI, Mario Fernando. **Palhaços**. Primeira edição. São Paulo: editora UNESP, 2003.

BRITO, Rubens de Souza. O grupo de teatro mambembe e o circo teatro. Sala Preta, São Paulo: departamento de Artes Cênicas- eca- USP, número 6, páginas 79 a 85, agosto 2006. Disponível em: www.eca.usp.br/salapreta/PDF06/SP06_09.pdf. Acesso em 3 de agosto de 2009.

DUBATTI, Jorge. **El convívio teatral: Teoria e práctica del Teatro Comparado**. Primeira edição. Buenos Aires: Atuel, 2003.

WUO, Ana Elvira. Clown e linguagem. Blog, Campinas, abril 2009. Disponível em: <http://clownelinguagem.blogspot.com/2009/04/clown-e-triangulacao.html>. Acesso em 4 agosto de 2009.