

CORPO EM ARTE

Por Luiz B. L. Orlandi

Queridos clowns e gestualizadores de casos.

Esta é uma carta de agradecimento, talvez a forma de expressão mais compatível com meu intuito de não teorizar **sobre** um grupo transdisciplinar de pesquisa e ação teatral, mas de dizer algumas coisas de maneira dispersiva e com a serena alegria de quem recebeu uma dádiva ocasional.

Agradeço aos queridos anjos palhaços que sobrevivem agora em mim e que me levam a reviver o cálido, fluente e estranho momento de cada um dos nossos encontros. Nessas privilegiadas ocasiões, nossas subjetividades entraram numa espécie de anonimato, coisa um tanto quanto rara nesses tempos de orientação da teatralidade no sentido da excessiva projeção de euzinhos sobrepairantes. Nossas subjetividades despiram-se de seus macro-bloqueios personalistas, mergulharam num enleio singular, liame tornado possível graças ao poder de abertura que os signos de sua arte exerceram sobre a disponibilidade precária que nos retêm como prisioneiros de nossos respectivos cotidianos.

O presente que recebi de vocês não foi apenas a oportunidade de contemplar a competente imitação de gestualidades encontradas por aí em nosso meio ambiente. Não foi apenas a visão de um retratismo exposto numa galeria de convincentes expressões faciais, de acurados floreios vocálicos, de precisos trejeitos, de eficazes cacoetes e estudadas vestimentas, tudo isso caracterizando até mesmo indivíduos atentamente observados. Essas qualidades miméticas aparecem no espetáculo dito “**Contadores de Estórias**”, mas vocês, individualmente e em conjunto, parados ou movendo-se naquele território de andanças mágicas, vão além da mera representação imitativa e criam um vigoroso aqui-e-agora-em-arte, de tal modo que eu, espectador, sou levado a perder-me nos elos de suas variedades, sou levado a engrenar-me na recíproca remissão de suas gestualidades e não numa hipotética percepção julgadora do realismo imitativo de cada um dos seus gestos.

A tal de realidade sócio-cultural pode funcionar como estoque para suas pesquisas, como domínio para escolhas de características, para a construção e incorporação de personagens. Sei que ela está presente como impregnação de nós todos ou até como inspiração ou monstruosidade a ser subvertida. Todavia, para mim, só de modo oblíquo essa realidade participa do plano de organização de suas ações teatrais. Quando eu os vi, esse plano colado aos seus gestos, esse fundo-sem-fundo de suas ações era o que alí se adensava como noite, como som do vento, como presença de outros nós-mesmos, como ameaça de estrelas ou de chuvas de verão, como cheiro de pipoca, luz de fogueira, balanço de folhas e noturnidade da terra. E vocês, ali, portadores da metamorfose estética, já não eram pessoas daquela realidade; eram vagas do lume, vagalumes intensificando histórias envolventes, levando-nos, embalando-nos e até mesmo nos questionando.

Vocês não estavam simplesmente representando algo situado fora dali. A representação, ela mesma, por força do jogo interno dos elementos de sua própria e imanente variabilidade, vem a ser apenas mais uma das máscaras-suportes para uma expressividade que vocês souberam cultivar, trazer para o primeiro plano, este em que verdadeiramente nos encontramos, o de um regime ou estado de arte, esse plano-em-fluxo de um devir-emoção.

Esse para-além-ou-aquém da mímese torna-se ainda mais evidente ao longo dos três outros espetáculos que tive a felicidade de contemplar.

A fala que a personagem “Margarida” improvisa no **“Mixórdia em Marcha-Ré Menor”**, a única e breve manifestação languageira desse espetáculo, não antecipa e nem explica uma ou várias histórias que o grupo estaria alí reconstruindo: suas frases são como os quadros do espetáculo: combináveis e recombinaíveis ao sabor daquilo que marca a dimensão presente do tempo, esse lirismo gestual e sonoro que os palhaços e palhaças do “Mixórdia” gestualizam e sonorizam com suas extravagantes ou delicadas composições capazes de renovar minha sensibilidade ao cômico.

Também aqui, devo dizer, não é bem o dia-a-dia que estaria se mostrando ao desviar-se por um atalho de comicidade. Com efeito, as cenas já encenam um cotidiano

transfigurado nas linhas de força atualizadas por essa multiplicidade de clowns, linhas que tecem as surpresas, encontros e desencontros, e que levam o espetáculo a sustentar-se em seu auto-subsistente regime de arte.

Mesmo quando, como espectador, noto as inspirações oriundas de Chaplin, Buster Keaton e outros inesquecíveis recriadores do riso, mesmo nesses casos de influência manifesta e assumida pelo grupo de atores, a rede-em-mosaico dos quadros do “Mixórdia”, seja pelo som ou pelo silêncio, enreda-me em seu próprio modo palhaço de transcodificar as linhas e quebra-linhas que me levam a sorrir. É sem referência ao exterior, é coisa da imediatidade afetiva isso que me assalta como gargalhada sacudida; ou que põe em meus olhos um sorriso envolto em lirismo, enlevado, como quando “Titica” conduz meu olhar ao passeio-melodia do seu leve giro com a sombrinha sem pano, de varetas douradas, trazendo-me novamente a sensação-certeza do quanto desejo e arte são capazes de transgredir a funcionalidade imediata dos objetos e mesmo das relações inter-humanas. O estado de graça talvez seja isso: a agradável sensação de que se pode mudar a vida num lance de alegria. Talvez seja possível dizer, de modo geral, que a ágil mobilidade dos quadros do “Mixórdia” traça amplos esboços de relações humanas, expondo-as justamente como múltiplos aspectos de um caleidoscópio de alegrias.

Em contrapartida, numa radical ausência de fala vernacular, “**Cravo, Lírio e Rosa**”, com sua dupla de clowns, “Teotônio” e “Carolino” (reinvenção da clássica dupla “Augusto” e “Branco”, como diz o folheto), coloca relações inter-humanas sob análise microscópica, revelando ou instigando a potencialidade cômica de elementos mínimos, infinitesimais. A micro-análise praticada por esse espetáculo é de tal modo forte que me obriga a pensar esse grupo de atores como conjunto transdisciplinar de pesquisa e ação teatral. Transdisciplinar, e não apenas interdisciplinar, porque o espetáculo resultante não se reduz a uma síntese de procedimentos capturados numa série de disciplinas do corpo e da alma. É possível até mesmo notar o quanto uma tal síntese ali aparece, mas ela é tão somente o coadjuvante de um outro tipo de vigor, o de uma detalhada e extrema disciplina imanente a diferenciações que levam o plano emocional a liberar-se numa pluralidade de matizes, gerando pluri-sentidos.

É nesse paradoxo que vejo a transdisciplinaridade do grupo: “Cravo, Lírio e Rosa” desdobra a comicidade, multiplica-a, persegue-a como um problema que se reitera no enlace dessa dupla vertente, a de uma milimétrica decomposição de movimentos possíveis do corpo e sua recomposição em mini-gestos que não se totalizam na exclusividade de uma forma acabada, mas que, de modo patético, promete mundos outros possíveis. A dupla me captura com partículas gestuais capazes de gestar direções expressivas logo reorientadas.

Justifica-se esse nome poético - “Cravo, Lírio e Rosa”: como acontece em certos poemas radicais, o espetáculo põe em pauta sua problemática possibilidade cômica, perscrutando a variação combinatória de uma série indefinida de elementos transformados em unidades estéticas mínimas. Essas unidades cintilam como matérias-força imediatamente expressivas, cintilam no campo dos olhos-olhares, no domínio das mãos ou de um dedo apenas, na decisão ou vacilação dos pés, do andar, na intensa flexibilidade vivificando as máscaras do rosto, no contorcionismo sugestivo do corpo, no ir-não-ir, no sufoco de interjeições, na quase explosão de palavras, todas ali, mas silenciadas como palavra alguma, ultrapassadas por uma riqueza outra de camadas afetivas do corpo. E tudo acontecendo sem excessos, o que redundava num mais-poder cômico de cada partícula.

Uma ágil quebra de fáceis identificações, uma consciente estética da diferenciação, portanto, é visível na composição poética desse espetáculo, como quando se nota o revezamento dos membros da dupla pelos signos-gestos e pelos signos-funções que povoam as cenas. Essa composição poética dissemina ainda seu fluxo crítico, deixando morrer, como que envergonhados, aqueles gestos que poderiam dobrar-se em violência ou em baixaria; são vitoriosas aquelas gestualidades capazes de levar o ambiente a uma tonalidade agradável, a uma atmosfera de delicadeza dominante, como se nossos corações todos ali estivessem ressoando uma melodiosa fraternidade, como se pudéssemos compor uma feliz estética da existência com os calcinados pedaços de nossas vidas.

Nessa atmosfera, o próprio riso já não resiste como objetivo exclusivo da dupla de clowns: o sorriso, sim, o embevecido enleio junto à flor, o viver numa momentânea inter fusão de visões, esse tipo de instante-acontecimento que certas configurações

estéticas projetam no para-sempre. Agradeço a vocês, porque, de cena em cena, fui levado a viver visões assim, a viver no sentido estrito de quem, pela primeira vez, é um olhar acompanhando no escuro o transluzir de algo, o fascínio em luz dos vagalumes, um olhar embebido na impressão-criança de sentir emoções sem mesmo perguntar o porquê.

Enquanto “Cravo, Lírio e Rosa”, no magnífico trabalho de Ricardo Puccetti e Carlos Simioni, embala-me num estranhamento suave, renovando-me o sentimento que aspira, com alegria, por um mundo melhor, a notável exposição dramática, que Ricardo compõe como corpoema em “**Cnossos**”, lança-me numa outra dimensão de estranhezas. Nesse outro plano do problemático-estético sou atingido por signos de dor: signos de dor, não os de língua-e-fala, mas os que fremem, tremem e gritam naquele corpo trans-humano, os que duram na desolada aridez das pedras-túmulo, os que se desprendem da instabilidade da cadeira-prisão, os que vagam na digna fragilidade da veste de outrora, os que pontuam no envelhecimento de míseros utensílios, os que deixam camadas de arcaísmo no ambiente...

Ouçó, vejo, sinto que são signos de dor, mas que dor é essa que se esconde nos mesmos signos que a expõem? A dor que minha sensibilidade captura nessa outra dimensão de estranhamento-em-arte é uma dor tão presente quanto ilocalizável. É dor intensiva pulsando na realidade virtual desse corpo-sem-órgãos que vibra nas cenas, razão pela qual o espectador nunca é alí o objeto atual do olhar do personagem. É dor, é uma dor que essa arte sublime de expressividade corpórea vai transfigurando, vai transmutando, forjando sua travessia não apenas por um leque de matizes de uma solidão subjetiva mas também pelo espectro cósmico de uma solidão infinitamente grande, alí sentida como terrível e aterradora.

Aí está: o que todos esses signos mostram na imediatidade de sua atualização é a dor da solidão, mas o que eles revelam e escondem na virtualidade de sua dimensão cósmica é a própria solidão da dor, justamente aquilo que se contorce como complexa interseção de labirintos, labirintos que se restauram em sustos, acabrunhamentos e pesadelos a cada mini-sinal de saída. O espetáculo efetua suas duas grandes vertentes, aquela em que a dor é a da solidão e aquela em que a solidão é a da dor, graças a uma espécie de síntese disjuntiva ou paradoxal do infinitamente pequeno (a miríade de

minigestos entretidos com granulações de detalhes) e do infinitamente grande (indicado por ampliações perceptíveis no som ou nos amplos movimentos, nas alucinações, em certos momentos de fulguração dolorosa do rosto ou no grito-em-raio rasgando a alma).

Entre os infinitamente pequenos e o infinitamente grande, fluindo entre eles como pedaços sem encaixe de um dilacerado fio de Ariadne, o espetáculo deixa emergir aquilo que, nele, funciona como signos de sua auto-referência estética: é a música, já no centro, mas lá no fundo, vencendo o ruído e embalando uma quase-saída, mas reiterando a presença repetida de uma furtiva lágrima, implacável ritornelo; é a flor, destacada de um pedregoso jazigo e trazida para o meio do tablado, mas não de todo livre de sua reminiscência tumular; é o inesperado e leve deambular do personagem, momentaneamente aliviado de sua angústia, mas já na iminência do desespero que retorna; é o aparecimento (na última apresentação a que assisti em dezembro de 1996) de uma concha do mar, algo capaz de ressoar a música do cosmo, mas...

Aí está: nesse último caso, em cena final, é como se já não houvesse lugar para um mas grifando uma recaída. É como se o personagem, enlouquecido ou não, mas agora num leve sorriso, tivesse finalmente encontrado na concha, esse pedaço da natureza elevado à condição de ótico-signo, o suporte estético de uma linha de fuga sentida agora como capaz de reanimar a vida. Enquanto arte voltada a si, o espetáculo preserva o caráter problemático da síntese que ele opera: a possibilidade de sobrevivermos entre a dor da solidão e a solidão da dor passa por linhas de fuga propiciadas pela arte, mas a própria arte, como a ressonância segredada pela concha do mar, aparece como possibilidade cósmica que a vida precisa agenciar sem prévia garantia, levada pela complexidade dos seus labirintos.

Campinas, janeiro de 1997

luiz b.l. orlandi