NUTRA TEATRO
2013

Ator
EM BUSCA DO SER

ORGANIZADORES
João Porto Dias
Paula Sallas

Núcleo de Trabalho do Ator – Nutra
Brasília - 2013

ORGANIZADORES
João Porto Dias
Paula Sallas

DIAGRAMAÇÃO, CAPA E ARTE
Ramon Lima

REVISÃO
Ramon Lima

NUTRA TEATRO
Brennda Gabrielly
João Porto Dias
Paula Sallas
Ramon Lima

Esta revista foi realizada com patrocínio do Fundo de Apoio a Cultura – FAC, projeto Nutra Tetro – Nutrir, Manter, Sustentar, processo nº 150.003.484/2012.

“Se o ator é um artista, ele é de todos os artistas o que em maior grau sacrifica sua pessoa ao ministério que exerce. Ele não pode dar nada se não se dá a si mesmo, não em efígie, mas de corpo e alma, e sem intermediário. Tanto sujeito quanto objeto, causa e fim, matéria e instrumento, sua criação é ele mesmo.”

Jacques Copeau

PRÁTICA POÉTICA

O que é treinar? Como se treina um ator? Quem são nossos mestres e mestras ao longo do caminho? Essas são algumas das questões que acompanham o cotidiano da criação teatral.

Coordeno o Projeto de Extensão de Ação Contínua Núcleo de Treinamento do Ator (PEAC Nutra), que faz parte do grupo de pesquisa Poéticas do Corpo, vinculado à Universidade de Brasília. Em 2009, a partir de um convite de João Porto Dias e Paula Sallas, então graduandos do Departamento de Artes Cênicas, comecei a trabalhar com o núcleo, por um lado fazendo a ponte administrativa com a universidade e por outro tendo um papel acadêmico junto aos atores-pesquisadores. Durante esse período, orientei alguns dos participantes em pesquisas de iniciação científica e eles, já egressos da UnB, criaram o Galpão do Riso, ponto de cultura na cidade de Samambaia (DF).

Pelo Nutra já passaram mais de 50 alunos e atualmente são 5 participantes. Mantém-se um núcleo base de trabalho, com treinamentos semanais, formação de artistas em uma incubadora de palhaços, realização de saídas de clown pelas cidades, intervenção nas ruas com cortejo musical e a Mostra O Clown como evento anual. A parceria com o Galpão do Riso ampliou a possibilidade de troca com outros coletivos, pois agora temos, além do espaço da Universidade de Brasília, uma sede fixa de trabalho – entre esses grupos, destaca-se o Lume, núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais vinculado à Unicamp.

Com esta revista queremos compartilhar um pouco da nossa trajetória de cinco anos, nossas parcerias e caminhos de aprendizados. E que venham novas inquietações, pesquisas e trocas.

Rita de Almeida Castro.

Atriz, diretora, doutora em antropologia e professora, desde 1995, do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da UnB.

SUMÁRIO

João Porto Dias

EM BUSCA DE UMA METODOLOGIA DE ESTUDO DA TÉCNICA DO CLOWN (PALHAÇO).....06

Paula Sallas

PRINCÍPIOS COMUNS ENTRE A MÁSCARA DO CLOWN (PALHAÇO) E A MÁSCARA NEUTRA QUE CONTRIBUAM PARA A PREPARAÇÃO DO ATOR.....32

Denis Camargo

O BUFÃO NA IDADE MÉDIA E SUA RELAÇÃO COM O CONCEITO DE "CORPO GROTESCO".....58

Camilo Scandolara

OS ESTÚDIOS TEATRAIS E A CULTURA DO ATOR.....79

EM BUSCA DE UMA METODOLOGIA DE ESTUDO DA TÉCNICA DO CLOWN (PALHAÇO)

João Porto Dias

Mestrando em Artes Cênicas na Universidade de Brasília, Graduado pela Universidade de Brasília em Artes Cênicas (Licenciatura), é integrante idealizador e fundador do Nutra- Núcleo de Trabalho de Ator- que realiza Projeto de Extensão de Ação Continua com a UnB e faz parte como linha de pesquisa do Grupo de Pesquisa do CnPQ: Poéticas do Corpo. Desenvolve estudos sobre o clown, técnicas circenses e instrumentos musicais aprofundado-se em procedimentos de estudos sobre o oficio de Ator desde 1996. Integrante do PATUANÚ grupo de pesquisa em dança de ator coordenador pelo ator Carlos Simioni. Atualmente é coordenador do Ponto de Cultura Galpão do Riso onde desenvolve pesquisas, ensino e difusão sobre Teatro na cidade de Samambaia - Brasília - DF.

O objetivo desta pesquisa é pontuar alguns dos procedimentos essenciais para o estudo da arte do palhaço. Devo ressaltar que não é apenas a pura aplicação dos procedimentos aqui mencionados o essencial para iniciar novos palhaços, mas sim o como cada mestre o aplica, dentro de um processo pessoal e em grupo.

Desta forma não pretendo descrever o processo que deve ser protegido por uma questão de ética e respeito ao trabalho das pessoas envolvidas e, sobretudo em respeito sagrado aos mestres que detém cada um a sua maneira particular de guiar este processo que jamais pode ser abordado como uma receita padrão com o objetivo de fabricar palhaços. Assim me deterei em alguns aspectos do processo que auxiliam ao ator na descoberta e no desenvolvimento do seu palhaço pessoal. São eles: a vivência como um ritual de iniciação, o treinamento físico como disciplinador para o corpo agir em sua totalidade, a relação com o riso e o estado vazio para a construção e criação cênica,

Esta pesquisa tem um recorte dentro do Núcleo de Trabalho do Ator – NUTRA, do qual faço parte como estudante pesquisador. O NUTRA tem sido desde 2006 meu campo de pesquisa onde tenho experimentado procedimentos para o estudo e a transmissão da linguagem do clown com o objetivo de desenvolver uma didática própria e sistematizar procedimentos de estudos e ensino sobre esta arte, além da linguagem do palhaço, o Nutra também estuda procedimentos práticos de treinamento cotidiano para preparação do ator, a prática de instrumentos musicais e de técnicas circenses.

Assim, esta reflexão está indiretamente permeada por todo o material (vídeográfico, bibliográfico, anotações em diário de bordo) coletado desde 1997 durante este percurso atuando tanto como palhaço realizando intervenções na rua, esquetes (cenas curtas) em festivais tanto como aprendiz e ministrante em cursos e oficinas.

O PALHAÇO ANTES DE TUDO NOS COMOVE

PRIMEIRA EXPERIÊNCIA/ lugar de onde vê

Ano de 1997, eu e mais um amigo fomos convidado a assistir uma apresentação de palhaço realizada pelo José Regino[1]. Ele informou apenas o lugar onde seria a apresentação, um clube. Assim fomos em um sábado pela manhã, assistir a sua apresentação de palhaço. Não sabíamos onde precisamente seria a apresentação dentro do clube, esperávamos, ou pelo menos eu esperava encontrar algum indício que pudesse nortear-nos sobre sua exata localização, por exemplo, um palco montado com cadeiras para o público, mas não encontramos nada.

Depois de muita procura, sentimos vontade de ir ao banheiro. Ao entrar no banheiro público encontramos uma figura vestindo-se e maquiando-se, era ele, improvisando totalmente o espaço de camarim, pois o ambiente por se tratar de um banheiro público não estava nada agradável, nem ao menos era o espaço idealizado por mim para que um artista, a estrela, a parte fundamental do espetáculo, pudesse se preparar. Esta imagem me causou uma espécie de comoção, uma mistura de pena e admiração ao mesmo tempo pela sua coragem.

Ao ver ele se preparar pensava: como pode um artista, que daqui alguns minutos vai brilhar no palco, se preparar num lugar tão inapropriado, escuro e sujo?

A sua situação me passou uma sensação de solidão. Era como se, por conta do vazio, da falta da luz de um camarim, do aconchego e brilho em sua preparação, também sua apresentação seria um reflexo daquele lugar, ou seja, seria uma ruína, um fiasco. Vi ali a figura do perdedor, de alguém que antes mesmo de entrar em cena já estivesse derrotado, pois se nem um lugar

[1] José Regino é Palhaço, arte educador e diretor teatral.

adequado para fazer sua preparação teve, não poderia da mesma forma realizar com eficácia e brilho sua apresentação, assim eu pensava.

Por ter acompanhado toda sua preparação na atmosfera do banheiro e ter sido testemunha de sua coragem em se lançar, o admirei. Ele nos recebeu feliz, por meio de brincadeiras e piadas, como se estivesse em seu camarim de estrela. Sem negar o espaço em que se encontrava, mas transformando com seu ânimo toda a sensação que no local imperava, este ânimo nos contagiou e não importava mais o lugar físico, ele naquele momento construiu outro espaço entre nós.

Ao fim da preparação saímos do banheiro. Eu observava com muita atenção como seria a reação do público para com o palhaço. Foi mágico, como se saísse da escuridão para a luz. Por meio da interação com o público por cada ação e reação o palhaço ia sendo aceito. A platéia era de senhoras, muitas mães, donas de casa que riam muito com o palhaço que dizia que criava um pinto. A todo o momento ele repetia: “Eu vou mostrar o meu pinto para vocês!” E depois de tanta reação e algazarra do público, por conta da história do pinto, ele finalmente tirou do bolso e mostrou o seu pintinho de estimação, um brinquedo, um pintinho amarelo que piava.

O público, composto em sua maioria por mulheres, ria muito depois de constatar sobre qual pinto o palhaço estava se referindo o tempo todo: um filhote de galinha. Neste momento, eu não mais me lembrava das emoções que senti quando estava no banheiro público ao vê-lo se preparar. Minhas emoções estavam totalmente transformadas. Assisti, ri e vi o palhaço ir construindo com o público sua apresentação. Os risos das senhoras se divertindo como crianças, parecia ser um riso de transgressão, pois naquele momento podiam rir em grupo de algo que é tão familiar, mas ao mesmo tempo negado pelo comportamento moral.

Esta experiência foi muito forte, e podemos analisar destrinchando os tantos significados artísticos, éticos e sociais que se encontram nela, mas não conseguiríamos esgotá-la em si. Naquela manha ri muito, mas antes de vir o riso toda a experiência vivenciada já havia me comovido.

Esta foi a primeira vez que presenciei a preparação de um palhaço e acompanhei todos os seus desafios.

Daí em diante, passei a admirar a figura do palhaço, a respeitá-lo profundamente como linguagem poderosa de alcance e transformação. Para mim desde então, mesmo que inconscientemente, aprendi naquele dia por meio da vivência, que o palhaço é transformação, sempre a partir da realidade presente, regida por meio do jogo construído por cada ação e reação com público. Palhaço é interação. E para se lançar nesta arte é preciso coragem para aceitar a realidade que nos rodeia, e sem negá-la, a partir dela, ir transformando o ambiente e ao mesmo tempo transformando-se também.

Agir com a Totalidade do Corpo

João Porto Dias, Palhaço Lala.

Para ser um *clown*[2] é preciso muita perseverança. Esta linguagem trabalha com algo de mais profundo em relação à pessoa do ator, trabalha

[2] Considero neste trabalho os termos *Clown* e Palhaço como sinônimos.

diretamente o seu ser. Segundo o ator Ricardo Puccet[3], do grupo LUME[4], o trabalho realizado dentro do processo de iniciação na técnica do palhaço pessoal é como se colocasse uma lente de aumento na pessoa, ampliando tanto os seus aspectos físicos como também aflorando e expandindo seu lado interno, os estados emocionais, os sentimentos. Desta forma, trabalhando corpo e emoção juntos, o que podemos chamar de um estado psicofísico. Todo este trabalho de mergulho e descoberta será o material artístico humano que dará vida ao *clown*. Assim, todo o processo se concentra na pessoa do ator, tudo que é trabalhado e é descoberto, tem como fonte o próprio ator.

Para termos uma idéia poética sobre o que é uma iniciação na arte do palhaço pessoal, podemos criar aqui uma metáfora analisando a diferença entre o poço de água e a fonte de água. No poço, a água está no fundo não conseguimos enxergá-la a olho nu, mas sabemos que existe água lá embaixo, pois podemos escutá-la. Já a água da fonte está expressa, fora da terra, mas vem do fundo, é clara, podemos vê-la, esbanja movimento.

No trabalho de iniciação em busca do palhaço pessoal, o ator ainda é poço de águas bastante profundo por isto é preciso coragem para descer até no fundo, passar por uma escuridão, ter confiança que a corda que os leva não vai arrebentar e que as pessoas que estão fora guiando, segurando a corda não te abandonaram. O ator tem que conhecer a profundeza de seu próprio poço e trabalhar para fazer a água subir, transformando seu poço em fonte.

Esta jornada é realizada em grupo, mas cada um tem descer em seu próprio poço sozinho, para poder chegar até sua água. Este processo é um auto mergulho propiciando autoconhecimento. Este processo de transformação, do ator de poço para fonte, serve tanto para descobrir seu palhaço pessoal, como também sua potência de expressão pessoal, que é única porque cada um é único. Esta fonte alimenta o trabalho do ator não somente dentro da linguagem do palhaço, mas em sua forma particular de se expressar, em sua forma de comunicação, em sua forma de ser em cena.

[3] Ricardo Puccet é ator pesquisador do grupo LUME e responsável pela pesquisa desta linguagem dentro do grupo.
[4] LUME: Núcleo interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp-SP

Diante disto, a iniciação é voltada a um mergulho intenso e significativo na pessoa do ator por meio dos procedimentos e exercícios vivenciados tanto individualmente quanto em grupo.

Além do trabalho físico de corpo, para desconstruir a postura cotidiana e revelar um fluxo de energia mais fluido, os exercícios servem para expor a pessoa do ator a todo o momento ao grupo. Claro que para isto existem cuidados a serem tomados como, por exemplo, sobre a condição de o trabalho ser totalmente protegido em retiro e todos os participantes presentes estão mergulhando e partilham da mesma situação, de estarem em busca de seu próprio palhaço. Esta condição de trabalho em grupo cria um sentimento de cumplicidade em todos, após o processo de iniciação ficamos com o sentimento de uma grande família, porque passamos por todo o processo juntos acompanhando os momentos sublimes e difíceis de cada um. Sobre esta cumplicidade nos fala Luis Otavio Burnier[5], fundador do Lume e criador do retiro para iniciação do *clown* pessoal no Brasil:

> Ser um *clown* significa ter vivenciado um processo particular, também difícil e doloroso, que lhe imprime uma identidade e o faz sentir-se como um membro de uma *família*. Um *clown*, quando olha nos olhos de outro, encontra algo que também lhe pertence, que os une, que constitui uma cultura comum entre eles e que somente outro clown sabe o que é. Neste sentido, podemos falar de uma *família de clowns*, como a *banda* de bufões que veremos em seguida, na qual existem os primos, os irmãos (iniciados juntos), os tios, os avós e outros. (BURNIER, 2001, p. 209-210).

Em 1999 passei por esta experiência que foi um divisor de águas para mim, tanto no que se refere à técnica do palhaço quanto ao trabalho do ator. Participei do XVIII "retiro para o estudo do *clown* e o sentido cômico do corpo", curso de iniciação realizado pelo grupo Lume. Foram onze dias em retiro para a descoberta do meu palhaço.

[5] Luiz Otávio Burnier idealizador e fundador do LUME.

Um dos primeiros aprendizados dentro do curso foi nunca trabalhar a partir da pura explicação, mas sim da vivencia pratica. Sempre iniciávamos o dia com um trabalho físico denominado por eles de energético. Este exercício, que visa à exaustão física, foi criado pelo Luiz Otávio Burnier, influenciado pelas pesquisas de Jerzy Grotowski[6] sobre a necessidade do ator quebrar suas próprias barreiras emocionais e físicas, encontrar outro fluxo energético diferente do cotidiano no que diz respeito ao corpo e a voz.

Este trabalho serve mais para desconstruir do que para construir, como a via negativa proposta por Grotowski. Esta desconstrução vai abrindo um espaço vazio para a criação, sendo este um ponto importante que também encontramos no processo de Peter Brook segundo suas próprias palavras:

> Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só pode existir se a experiência for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebê-la. (BROOK, 1999, p. 04)

Como já colocado anteriormente, em minha própria experiência de estar onze dias em retiro para a descoberta do meu *clown,* sempre todas as manhãs iniciávamos pelo trabalho físico. Hoje refletindo sobre este processo chego à conclusão que é essencial o treinamento para que o ator concomitantemente construa sua energia de estado em trabalho e desconstrua o engessamento do corpo cotidiano.

Desta forma, os exercícios físicos de exaustão têm como eficácia desconstruir a postura cotidiana, que também pode ser considerada uma técnica, pois precisamos dela para estar e fluir em nosso convívio social. Esta

[6] Pesquisador e diretor teatral polonês.

técnica cotidiana serve para organizar as relações cotidianas sociais, mas não serve para o teatro e suas regras, leis e relações cênicas. Refletindo sobre uma possível diferença entre função da técnica cotidiana e a função da técnica cênica (focada aqui pela experiência com a máscara do *clown)*: a técnica cotidiana tem como função esconder para proteger, já a técnica teatral da máscara tem como função proteger para revelar.

Muitos palhaços adquiriram sua técnica pessoal de atuação por meio de sua própria prática, nas apresentações em contato direto com o público. A maioria destes artistas ou faziam parte de uma família circense ou tinham que manter-se financeiramente do seu próprio trabalho. Esta condição de sobrevivência força sua prática ser cotidiana, pois trabalham cotidianamente e consequentemente desenvolvem em seus corpos a técnica necessária a atuação de sua arte.

Hoje muitos palhaços se iniciam sozinhos, ou em cursos, desta forma para o iniciante, é fundamental uma prática de treinamento, de trabalho por meio de técnicas que venham a colaborar com sua preparação. Estas técnicas podem ser emprestadas do próprio circo ou de outras linguagens, como a prática de acrobacias, da dança, de instrumentos musicais, da voz, da mímica. Charlie Rivel[7], um dos maiores palhaços espanhóis, em entrevista aconselha ao palhaço saber variadas técnicas que auxiliam em seu desenvolvimento cênico como um trabalho de base para o palhaço iniciante.

Para o palhaço, o treinamento dessas técnicas não é em função de um resultado espetacular e virtuoso. O palhaço irá buscar por meio delas se trabalhar, para descoberta e aprofundamento de sua comunicação física. Sobre esta condição podemos citar como exemplo a diferença entre o papel do palhaço e do acrobata, refletindo a citação de Eugenio Barba:

> As técnicas cotidianas do corpo tendem a comunicação, as do virtuosismo tendem a provocar assombro. As técnicas extracotidianas tendem a informação: estas, literalmente, *põem em forma* o corpo tornando-o artístico/artificial, porém *crível*. Nisto consiste a diferença essencial que o separa das técnicas que

[7] Charlie Rivel – Famoso palhaço Espanhol.

> o transformam no corpo “incrível” do acrobata e do virtuoso. (BARBA, Eugenio, 1994, p. 32)

As técnicas, por meio dos seus exercícios, preparam o corpo para o “estar” em cena, pois ele possui uma potência de energia física em estado de prontidão e fluência, para a qualquer momento agir e reagir a estímulos de uma determinada situação ou jogo cênico. As técnicas de treinamentos podem, caso abordadas de maneira correta, dar ao ator esta preparação.

Assim o ator deve encontrar por meio de exercícios físicos sua própria fonte de energia física. Para exemplificar melhor a necessidade de uma preparação por meio do treinamento podemos refletir a seguinte situação: quando nos colocamos na frente de uma platéia sabemos que alguns processos internos são despertados fisiologicamente em nosso corpo, se já vivemos esta experiência sabemos que o corpo involuntariamente reage a esta situação de pressão, o coração começa a bater mais forte, começamos a tremer, as mãos começam a suar, sentimos medo e mesmo que não queiramos, estas reações físicas involuntárias são desencadeadas. Denominamos este conjunto de reações físicas como nervosismo.

Se analisarmos do ponto de vista físico, o corpo sente uma grande quantidade de energia sendo direcionada para ele por meio dos olhares e da presença do público a sua frente, o contexto da cena teatral naturalmente é um lugar de pressão pelo simples fato de existir o público.

Este é um exemplo onde podemos constatar que nem sempre pelo simples fato do querer será possível controlar algumas reações naturais fisiológicas. As técnicas podem auxiliar neste processo de autoconhecimento e nos disciplinar ensinando ao corpo de modo prático a lidar com uma grande quantidade de energia física em potência ou uma situação de limite e de pressão.

Desta forma ou o ator durante sua vida adquire por meio das suas experiências em suas atuações, a controlar e direcionar suas energias em potência a seu favor, ou se trabalha por meio de exercícios e técnicas para ir adquirindo este controle, não com o intuito de neutralizar totalmente o

medo, pois sabemos que o medo move o ator a agir, mas para fazer uso adequado e canalizar suas energias em potência de maneira mais consciente, para saber lidar e fluir em situação de pressão e não travar no nervosismo.

Outro fator relevante é que antes de qualquer linguagem cênica, devemos perceber que “somos corpo, e corpo em vida”, como nos fala Eugênio Barba, e que também este corpo por estar em vida, estará consequentemente em jogo, sobre influência do contexto cênico, ou seja, em frente a um público. Devemos perceber também, que o público do mesmo modo é composto por corpos em vida, desta forma, no contexto teatral a presença do público já interfere na cena. Podemos perceber que o público de certa maneira também faz parte do jogo, e se faz parte do jogo também joga, ou seja, também contribui para o acontecimento teatral. Esta compreensão é de fundamental importância para o palhaço porque sua comunicação em cena depende deste jogo na relação com o público.

O jogo só acontece quando respeitamos a autonomia do outro, quando infligimos esta regra o processo passa a ser adestramento. Se pensarmos do ponto de vista da brincadeira, podemos refletir bastante sobre o universo do jogo. E se partimos deste ponto de vista, podemos perceber que até os animais compreendem o que é jogar. Eles podem não saber o que é o jogo, mas podem jogar.

O jogo é relação. E quantas vezes não nos relacionamos com cachorros, gatos e outros animais de estimação? Quem tem um sabe do que estou falando. Eles sabem quando estamos em estado de brincadeira ou quando estamos tristes. Até para infligir uma regra eles sabem que o estão fazendo. Se brincar é jogar, estamos jogando quando brincamos com um cachorro. E ele entende e faz sua parte para alimentar a brincadeira. Quando lançamos um objeto para que ele o pegue e nos devolva, para enfim, lançarmos novamente. Ou simplesmente é a regra do jogo brigar pelo objeto para ver quem vai ficar com ele. Jogar é saber se relacionar para alimentar e desenvolver a situação em que um, dois ou mais indivíduos estão inseridos. Jogar é agir ou reagir, é relacionar-se. Para o palhaço é fundamental este aprendizado. Saber escutar o como se dará a relação com a platéia.

O Estado "vazio"

> Quais são os elementos que perturbam o espaço interior? Um deles é a racionalização excessiva. Então por que insistimos em preparar tudo de antemão? Em geral, é para combater o medo de sermos apanhados desprevenidos. (BROOK, 1999, p. 19).

Quando não sabemos absolutamente nada a respeito de alguma, coisa nossa tendência é sempre buscar uma referencia mesmo que superficial para preencher esta lacuna, ou seja, em vez de deixar este espaço vazio ecoar e a partir dele construir, o preenchemos com nossas idéias. Esta tendência natural vem do incômodo de se expor, pois o vazio nos expõe verdadeiramente.

Como coloca Peter Brook, a criação só pode partir de um estado vazio para que ela seja original, verdadeira. É um processo mais de permissão para o acontecimento nascido do que algo executado premeditadamente em função da segurança do fazer que tanto tendemos a buscar. Para mim, o sentido de atuação de Peter Brook passa pela fruição do ator em cena, aberto ao vazio e a criação no presente e não somente o executar de ações previamente trabalhadas no ensaio. Brook coloca: "Quando atua bem, não é porque elaborou previamente uma composição mental, mas sim porque criou um vazio livre de pânico dentro de si". (1999, p. 18)

Se o ator tem a visão que o ensaio serve para buscar a segurança e o controle total do acontecimento teatral, isso faz com que mate toda possibilidade de criação e atuação. Ele deve buscar o ensaio como um processo de domínio de suas ferramentas e de seu roteiro de cena, como suas ações, algo que é da particularidade do ator, para então confrontar este material preciso e dominado com a presença do público.

Esta tendência em preparar tudo de antemão colocada por Brook vem para suprir a necessidade de termos sempre o controle total da situação

e para nos esconder não deixando espaço vazio, porque é no espaço vazio que revelamos o modo como funciona nosso processo psíquico de construção.

Apenas pensar sem agir, ou ter muitos pensamentos em desequilíbrio com a ação cria uma espécie de trava no desenvolvimento no trabalho do ator. É importante destacar que o pensamento não é o problema da atuação, ele atrapalha quando está demasiadamente presente em função do pavor que o ator sente em não querer experimentar o nada, estar e ficar no vazio.

> A única resposta esta na experiência direta, e no teatro é possível experimentar a realidade absoluta da extraordinária experiência do vazio, em contraste com a confusão estéril de uma cabeça entulhada de pensamentos. (BROOK, 1999, p. 19)

Ou seja, estar atuando e criando a partir do vazio é construir junto com o público, é não negar os estímulos que vem do externo, é estar construindo no presente no aqui e agora.

Outro principio fundamental do palhaço é trabalhar sempre neste presente e jamais negar a presença do público, mesmo não olhando para o público o palhaço age para ele, com ele e a partir dele. Assim o público é para o palhaço parte fundamental para a construção de sua criação, de seu espetáculo, de sua cena.

Esta percepção não somente da presença do público, mas também da sua colaboração na construção do espetáculo redimensiona o trabalho do ator e consequentemente o acontecimento teatral, pois o ator leva em consideração que o público não é apenas um elemento passivo que está ali sentado para ver o que o ator tem a mostrar. Pelo fato de o público ser um observador já interfere com sua presença no acontecimento teatral.

Assim o ator passa a exercitar e descobrir sua maneira própria de se relacionar e de se comunicar com o público dando uma importante significação ao público em seu trabalho. Peter Brook faz referência a um mestre de seus mestres e fala, na citação abaixo, sobre a experiência do ator que descobre a presença e o reconhece o papel do público no acontecimento teatral fazendo com que ambos, ator e público, partilhem de maneira direta e consciente do mesmo espaço em que se encontram.

> Certa vez, um de nossos atores, Bruce Myres, disse: "Passei dez anos de minha vida no teatro profissional sem jamais ver as pessoas para quem fazia meu trabalho. De repente, posso vê-las. Um ano atrás, teria entrado em pânico pela sensação de desnudamento. Teria perdido a mais importante de minhas defesas. Eu pensaria: Que pesadelo é ver o rosto deles!" Para a sua surpresa, ele descobriu que, pelo contrário, ver os expectadores dava um novo sentido ao seu trabalho. Outra característica desse tipo de espaço é que o vazio é compartilhado: o espaço é o mesmo para todos que ali estão. (BROOK, 1999, p. 05)

O pavor que sentimos neste estado de exposição vem á tona porque sabemos que neste momento deixamos transparecer em cena nossas inseguranças, fragilidades, nosso universo interno. Por meio das suas ações podemos ver o que um ator pensa, seu processo psíquico é revelado e esta situação é bastante desconfortável para a pessoa que está em cena. E desconfortável porque desde pequeno aprendemos a esconder e dissimular nossas emoções, que revelam nosso estado e nosso pensamento, para nos proteger socialmente.

Nesta situação de exposição é como estar nu diante do público, não da nudez física, o que por muitas vezes ainda é confortável e nos possibilita o ocultamento, mas sim da nudez de nossas emoções, de nossos sentimentos e pensamentos. É esta nudez de que temos verdadeiro pavor. Encontramos na fala abaixo um reflexão sobre esse medo, Brook diz:

> Até mesmo um ator de larga experiência, sempre que vai retomar seu trabalho, quando se vê na borda do tapete sente esse medo voltar --- medo do vazio dentro de si mesmo e do vazio no espaço. Imediatamente, ele trata de preencher o vazio para livrar-se do medo, tentando acha alguma coisa para dizer ou fazer. Sentar-se imóvel ou ficar quieto requer muita coragem. A maioria das nossas manifestações exageradas ou desnecessárias provém do pavor de não estarmos realmente presentes se não avisarmos o tempo todo, de qualquer jeito, que de fato existimos. (BROOK, 1999, p. 18)

Não se trata aqui de defender a ausência do medo, porque ele sempre vai existir. E de certo modo o medo é um fator fundamental que age impulsionando o ator, contudo é necessária a devida cautela no momento da atuação para poder canalizar o medo e assim chegar a um equilíbrio, sendo este o fator necessário para fruição com coerência em cena.

Neste estado do vazio podemos nos conhecer melhor, nos experimentar em estado pleno, presente, onde pensamento, emoção e sentimentos estão canalizados e harmonizados. É como se fosse um estado zero, totalmente ausente de técnicas e de comportamento cotidianas. Neste estado a pessoa vive o vazio deixando de lado a pessoa social.

Para quem presencia um momento destes percebe imediatamente o estado ao qual passa este ser em cena. Algo se liga entre o ser que está totalmente exposto em cena com o seu público, que testemunha o acontecimento que sempre se faz no silêncio. Constrói-se um estado de contemplação para quem assiste e para quem vivencia o estado vazio em cena. Vive-se, no primeiro momento, um incômodo de estar plenamente despido de comportamentos cotidianos, e passa, enfim, a estar num estado de atuação.

É a partir deste estado que se pode começar a criar, não com uma postura sempre ativa, se não corre o risco de cair novamente nos perigos, como na técnica cotidiana, onde já sabemos como manipular para nos esconder, ou melhor, nos proteger... pois, para vivermos em sociedade precisamos desta técnica que nos protege. Contudo para ser ator necessitamos construir outra, a de saber se expor, revelar por meio da técnica cênica. Todavia, estaremos sempre protegidos ou por meio do trabalho realizado como esta experiência em retiro onde todos estão embarcando e mergulhando juntos ou quando na cena protegido pela mascara do personagem. Protegidos pelo oficio da arte.

Voltando, é a partir deste estado vazio, ou estado zero, que o ator está pronto não somente para agir, mas também reagir. Ouvir para saber onde ecoa as ações, buscando responder aos estímulos, que por estar diante de um público, também os recebe de inúmeras formas, como olhares, risos, caras e ânimos. O público também se expressa, por meio disso, o aprendiz de *clown,* ou aspirante a *clown* vai desenvolvendo, vivenciando seu eu em cena, construindo junto com o público seu ser estar em cena.

Deste modo tudo o que acontece em cena é realmente novo para o ator, porque em vez de manipular, como na técnica cotidiana, para suprir uma necessidade de proteção, ele joga com os acontecimentos presentes. Neste primeiro momento as ações do aspirante a *clown* não estão embasadas em suas idéias a serviço de manipular para que se saia vencedor, estão concentradas nas reações, estão preocupadas em reagir aos estímulos presentes externos. E desta forma busca estar ativo na passividade. Ação na não ação.

Saliento também sobre a necessidade de ouvir e deixar-se penetrar por meio dos estímulos externos, de sentir este eco sobre o exercício da sensibilidade corporal do ator. Sensibilidade é estar aberto para os estímulos externos como nos coloca Brook: “Para encontrar uma qualidade vital temos que ser sensíveis ao eco, à ressonância que o movimento produz no resto do corpo”. Pg. 59

Outro aspecto interessante, colocado por Brook, diz respeito à totalidade do corpo que não está somente envolvido na ação cênica, mas sobretudo, completamente comprometido. Quando o autor se refere ao

resto do corpo reforça o entendimento do quanto agimos apenas a partir do intelecto, minimizando a potencia da comunicação que todo o corpo tem. Este é outro fator de que se faz necessário na técnica cotidiana, mas que empobrece a ação cênica.

Para o aspirante a *clown* é preciso que mais do que pense em suas ações, que ele as viva no corpo. Deste modo o público não apenas o assistirá em cena, mas também o sentirá. E entre assistir e sentir existe, e estão envolvidas, qualidades de energias diferentes tanto no ator em cena quanto no público que o assiste. Geralmente quando o ator, em cena, apenas pensa e executa suas ações, demonstrando estar apenas envolvido, ele manipula, executa tudo muito bem e termina sem ter sofrido nenhuma alteração interna. Também no público não acontece nenhuma mudança e neste momento, enquanto público, começamos a analisar, a assistir apenas, é aí onde passamos de espectadores totalmente comprometidos para sermos espectadores que observam distanciados.

É neste momento que o ator apenas envolvido faz com que existam também espectadores apenas envolvidos. Este "apenas envolvimento" abre a brecha para exercitamos a crítica. Pois só podemos analisar aquilo que nos causa certo distanciamento porque não estamos totalmente comprometidos, vivenciando a ação do ator e sim porque apenas a assistimos. Conseqüentemente alimentamos um processo psíquico do intelecto para análise o que estamos assistindo. Assim esta vivencia de comprometimentos com a cena deve partir antes do ator, ele é o responsável pelo eco de suas ações no corpo vivo dos espectadores a partir da vida e dos processos vivenciados em seu corpo.

A Saída de Rua: o exercício primordial:

PALHAÇO LALA (JOÃO PORTO DIAS) EM SAÍDA DE RUA

Após a iniciação o *clown* está puro, ainda não sabe se relacionar com o espaço e o público, não sabe quais as regras, limites e o como se comportar dentro da sociedade.

Deste modo, somente com sua presença o *clown* já passa a ser uma quebra no ritmo cotidiano. É a cada saída para rua, visitando espaços alternativos como rodoviárias, praças e centros, que os *clowns* vão como passar do tempo adquirindo sua maneira própria de se relacionar, agir e reagir às situações que lhe são propostas pelo cotidiano. Assim, o mais precioso objetivo para o *clown* iniciante neste exercício da saída a rua, é o escutar, o ouvir, receber mais que tentar fazer. Digo isto, por que quando desejamos algo, no caso, ser palhaço, a primeira lógica que fazemos prevalecer é a do fazer numa ação ativa, e quase sempre buscando ser engraçado. Esta lógica nos atrapalha e muito, pois fazendo, acabamos nos escondendo, nos protegendo, principalmente porque a rua é um lugar que nos agride. Assim o *clown* deve aprender a controlar sua insegurança e não agir ativamente no início, e sim receber numa dinâmica de não ação, que também não pode ser entendida como passividade.

Pois como disse, as ações, o fazer no início acaba sendo pela necessidade de proteção, de defesa ao ambiente externo, a esta nova situação que o corpo do *clown* esta vivenciando pela primeira vez. Se pensarmos bem, estar na rua em condição de palhaço chama naturalmente o foco das pessoas, e quando estamos no cotidiano, principalmente sós, o nosso comportamento natural é fazer ações que não chamem a atenção de estranhos, pois é quando não a queremos chamar, e é assim que o nosso corpo se sente mais confortável.

Quando o *palhaço* iniciante vai para rua ele recebe o impacto, mesmo sem querer chamar atenção, o público o vê de forma diferente, e normalmente a tendência do *clown* é fazer algo, nem que seja por desespero, para se defender. É importante ressaltar que há uma diferença entre fazer para revelar e fazer para se defender-se. Por exemplo, pensando nesta ação de desconforto do palhaço na rua, seria interessantíssimo, e é o objetivo do aprendiz deixar-se sofrer este impacto sem tentar esconder com ações, ou seja, deixar-se perceber que esta desconfortável, que está exposto e incomodado com a situação de exposição.

Geralmente esta sensação passa com o tempo na saída, falamos "quando estamos quentes", usamos esta expressão para designar que o corpo já está harmonizado à situação de pressão que a rua o coloca. Quando estamos no inicio da saída, falamos que "estamos frios", recebendo o impacto de estar entrando em outra condição de ser estar, agora como palhaço dentro do cotidiano, e não mais como um cidadão "normal". Por isto há uma diferença muito grande para este exercício acontecer, que é estar como palhaço e não vestido de palhaço.

Para compreender melhor, podemos analisar o seguinte: Estar vestido de palhaço é significar para as pessoas uma leitura do código rotulado do que a figura de um palhaço é. É como não abandonar o corpo cotidiano para somente passar a forma do que é o palhaço. E estar na condição de palhaço é outra coisa muito diferente, é estar palhaço, ser palhaço. É ai que fisicamente o corpo recebe todo o impacto verdadeiro do que é estar sendo palhaço, e não apenas mostrando uma imagem para o público.

Geralmente quando buscamos o fazer, vamos para esta idéia de palhaço cristalizada e rotulada pelo entendimento da sociedade, como palhaço é quem faz palhaçadas, rapidamente nossa inteligência se faz valer destas noções enraizadas, o que acaba sendo um subterfúgio para o desconforto sentido na situação de exposição. Desta maneira, quando estamos quentes na saída, é quando o corpo se deixa expor na situação em que esta de pressão. O corpo começa a trabalhar sabiamente e as ações são na verdade, reações às circunstancias dadas do cotidiano, compreende-se assim que neste momento não fazemos para rejeitar a situação de pressão e exposição, mas agimos para jogar, para responder a uma ação dada, agindo verdadeiramente, coerentemente a situação a qual nos encontramos. É este estado de resposta o exercício primordial que a saída exercita no *clown* iniciante.

O exercício extremo da escuta para o clown iniciante não é uma forma de passividade e sim uma maneira de perceber o momento certo de reagir respondendo a cada ação do ambiente externo. O *clown* iniciante aprende por meio do exercício da saída, a escutar a situação, a sofrer as ações externas e reagir, sendo, estando, reagindo com todo ser, pois não esta apenas fazendo um exercício e sim vivendo um exercício, pois o *clown* realmente vive tudo o que lhe acontece.

Esta vivência múltipla de situações é que fisicamente vai construindo a experiência do *clown*. Nos primeiros anos do *clown* é preciso que realize com freqüência sistemática saídas para ruas e espaços livres alternativos para desenvolver suas ações físicas e sua particular forma de se comunicar.

Para o ator esta experiência de estar na rua é incomparável, na rua o ator percebe o publico de maneira livre, pois o público não esta dentro de uma sala onde deve se comportar para assistir a um espetáculo. A saída é um exercício de percepção do público e do quão variado ele é não podendo ser tratado como uma massa homogenia. Jamais uma pessoa percebe algo igual a outra simplesmente porque não habitam o mesmo espaço ao mesmo tempo, isso já caracteriza um fator que difere a percepção de um ser humano para o outro.

A partir desta compreensão poderíamos pensar melhor sobre a percepção do público, levá-la em consideração, perceber que cada platéia é

única e antes de agir, escutar a vibração existente. Assim nas relações que o *clown* iniciante se envolve, ou simplesmente cai nela, este aprendizado de escuta e percepção faz com que ele possa tomar decisões sábias em relação à situação em que se encontra. Pode, por exemplo, perceber se alguém realmente esta aberto ao jogo, ou se esta apenas interagindo por pura conveniência ou por nervosismo.

Muito constante encontrarmos situações na rua em que o pai com uma criança a usa para se defender da relação com o palhaço. Na maioria das vezes, a primeira coisa que os adultos fazem quando estão com um bebê e vêem um palhaço se aproximando é falar: “olha o palhaço filho”. Esta frase é uma reação cristalizada, condicionada. É importante este exemplo para alertar que nem sempre se está a vontade só porque faz gestos ou ações cotidianas condicionadas. Muitas vezes um sorriso ou gesto superficial de aceitação pode ser sinal de nervoso ou embaraço.

Por isso é que é imprescindível o clown desenvolver uma percepção mais profunda, mais aguçada da presença e disposição verdadeira do público ao qual esta em relação. Para esta percepção aguçada ser desenvolvida é preciso no inicio frear os ruídos do nervosismo e insegurança que motivam ações de defesa. É preciso respirar na dificuldade para transformar-se na situação e assim poder transformá-la.

Laboratórios em Sala

Muitas situações que surgem do exercício da saída de rua podem e devem ser aproveitadas. O momento do laboratório em sala fechada é o momento onde o palhaço aborda seu material vivenciado, com uma diferença. Na sala fechada ele pode exercitar retomando ações, situações ou ate mesmo objetos em que de alguma forma desenvolveu o jogo na rua. A retomada do material em sala fechada tem um caráter mais de experimentação, com olho clínico buscando reforçar e explorar cenicamente o material surgido em improvisação e jogo na rua. Este material pode ser uma ação que surgiu no palhaço, como um modo de andar, de expressar

raiva, amorosidade. O material pode ser de qualquer natureza, pois a rua propicia um vasto mundo de possibilidades que o palhaço vivencia.

Desta forma o momento do laboratório serve justamente para a retomada deste material ainda bruto cenicamente, mas vivo e cheio de potência enquanto verdade do palhaço, pois nasceu de uma interação, de um omento forte na vivência do palhaço em relação com a vida pulsante do cotidiano. Este material com caráter ainda bruto deve ser explorado e depois lapidado cuidadosamente em sala.

O repertório do palhaço vai crescendo como nos fala Léris Colombaioni[8]: "O *clown* é como uma mala vazia que com a experiência e o tempo vamos acumulando coisas dentro desta mala uma a cada vez".

O processo das saídas de rua e o laboratório em sala se harmonizam disciplinando o desenvolvimento do palhaço. É sair para conseguir matéria prima e depois trabalhá-la em sala lapidando, pensando e formulando sua própria clownaria a partir da sua própria experiência. Assim o palhaço vai desenvolvendo sua lógica pessoal, sua maneira particular de ser palhaço.

Criação e Apresentação de Cena Curta

Quando o palhaço já tiver um bom léxico de situações, números e objetos, a montagem de um espetáculo pode se tornar mais agradável e facilitada. Assim para o palhaço o mais importante no início é priorizar a descoberta de suas ações, sua corporeidade e o desenvolvimento de particularidades e modos pessoais de desenvolver o jogo. Depois desta fase de familiaridade consigo mesmo, qualquer idéia pode se potencializar em uma boa esquete[9]. Este exercitar pode parecer lento, e na verdade é, porém, é uma base que depois de feita só facilitará qualquer trabalho de montagem de cenas posteriores.

[8] Léris Colombaioni é descendente de uma tradicional família circense italiana.
[9] Esquete: cena curta

A elaboração de pequenas cenas ou situações deve ser feitas a partir das experimentações e improvisos realizados no laboratório, que ao serem retomados, trabalhados e ensaiados, podem virar esquetes que o palhaço posteriormente poderá apresentar para uma platéia.

Este procedimento de ir aos poucos encontrando as ações e situações que o palhaço desenvolve em suas improvisações na rua, favorece algo que é importantíssimo para o palhaço: o descobrimento de sua lógica pessoal. Em palavras mais claras, é com a prática, passando por situações, que descobrimos como nós reagimos e desta forma nos conhecemos melhor, assim não é diferente com o desenvolvimento do palhaço. É muito comum vermos quando um palhaço iniciante monta um espetáculo completo e não consegue realizá-lo, no sentido de fazê-lo funcionar com a platéia. Mesmo tendo a direção de um mestre palhaço muito experiente. Então, pode-se concluir que o palhaço não é constituído somente de sua concepção cênica, mas sim de algo que é o próprio palhaço, pois é ele que deve preencher o espetáculo. Para um palhaço, de nada vale um espetáculo bem feito cenicamente se ele não se revela e se doa por meio da cena. Podemos até rir enquanto público, porém há uma diferença entre rir e sentir a presença de um palhaço em cena. A meu ver o objetivo do palhaço não é somente fazer rir.

O riso não deve ser objetivo perseguido pelo palhaço. O riso é algo muito traiçoeiro, principalmente para o palhaço iniciante. Enquanto público podemos rir ou não de qualquer coisa involuntariamente. Rimos pelo simples fato de entender uma piada. Só rimos daquilo que entendemos. Mesmo quando rimos de algo que não entendemos, rimos pela situação de entender que não estamos entendendo.

É comum rirmos mesmo sem querer, por exemplo: rimos de piadas sobre preconceito, rimos por nervosismo, ou seja, o campo do riso é muito perigoso para ser o objetivo a ser buscado pelo palhaço. Se o riso for o objetivo único, o palhaço fará qualquer coisa para encontrar esta reação no público e sufocará outras reações tão fundamentais e humanas quanto o riso, como um sorriso tenro, o choro, um suspiro... Enfim, todas as possibilidades de expressão e sentimento humano, o riso certamente é o mais óbvio porém não é o único.

Ao meu ver, o palhaço não trabalha para buscar apenas o riso, ele trabalha com o universo humano de situações e emoções. O palhaço reflete nossa condição humana e o humano não é apenas riso. Fazer rir é muito bom, é maravilhoso, porém a qualquer custo torna-se perigoso e muitas vezes antiético. O riso deve servir para o humano e não o universo humano servir de zombaria gratuita com o intuito de apenas provocar o riso no público. Talvez esta seja a sutil diferença do trabalho do palhaço para com outras formas de comicidades que buscam o riso como objetivo único. O riso vem como conseqüência, é uma reação natural de constatação da exposição do humano.

Outro fator que favorece ao palhaço iniciante é a conquista de seu modo pessoal de fazer a clownaria. Ao mesmo tempo ele deve desenvolver seu material e concomitantemente seus procedimentos próprios, sua ação e reflexão embasada em sua própria experiência com a arte do palhaço.

Uma das grandes dificuldades, a meu ver em espetáculos, é a dificuldade de harmonização entre forma e conteúdo ou forma e sentidos, significados.

> Pelo grau de sensibilidade no movimento, um esquimó será capaz de identificar imediatamente se um gesto indiano ou africano é de boas-vindas ou de agressividade. Qualquer que seja o código, a forma pode ser preenchida por um significado e a compreensão será imediata. O teatro é sempre a busca de uma significação, bem como o modo de torná-la significativa para os outros. Este é o mistério. (BROOK, 1999 Pg. 64)

Assim como Peter Brook, nós também, em inúmeras vezes assistimos a um espetáculo que está cheio de formas, estéticas, ideologias, porém carente de sentido, de significado. O público sente uma inquietação ou como Brook prefere chamar, sentimos um tédio, uma falta de sentido. Parece que assistimos apenas cenas bem executadas, que de fato nos afeta pouco.

A compreensão da qual o autor se refere sobre o significado, não está somente no entendimento do código, mas também no sentir. Este sentido está no campo do invisível, mas que podemos identificar. Este sentir é uma propriedade nossa, nos pertence por natureza, é familiar e independe da formação cultural.

Na citação acima Brook exemplifica de maneira simples e clara como um gesto tão cotidiano de cumprimentar alguém pode tanto estar preenchido de sinceridade no sentido de boas vindas, quanto de algo puramente artificial, desprovido de qualquer significado. Ou ainda conter em seu sentido o contrário que a sua forma sugere.

Assim pode-se notar que a forma não é a segurança de que um único sentido pertença a ela ou que sempre irá estar atrelado nela. Isso nos ajuda a entender que nem sempre as fórmulas ou formas preencherão a prática teatral. O teatro não é composto apenas delas. Há algo na arte teatral da ordem dos sentidos, do vivenciar juntos um significado e da comunhão com o público. A arte teatral é humana, e mesmo que um público não a entenda os seus códigos, poderá ainda assim senti-la. O teatro nos fala de algo que é familiar, pois está para a ordem do sentir. E sentir nos remete a palavra sentido, que é algo que todo humano busca.

Somos dotados de percepção e sensibilidade. Esta compreensão faz-nos refletir o quanto algumas montagens teatrais estão desprovidas deste entendimento, ou parece não levá-lo em consideração, desconsiderando a capacidade de participação do próprio público. É como se usassem o público apenas para mostrar-se, para vender um pensamento, uma ideologia ou mesmo para a manutenção de um status no meio artístico, onde vemos na maioria das vezes, o teatro como uma linguagem que só quem faz é que a domina. Assim apresentamos teatro para quem faz teatro. Isto cria um circulo vicioso, principalmente para a satisfação da crítica que se alimenta desta situação onde artistas estão mais preocupados com ela do que com o próprio público. E é desta maneira que acabamos perdendo o sentido do nosso fazer teatral. Parece que não mais nos perguntamos, qual é o nosso verdadeiro sentido de fazer teatro? Para quê fazemos?

Devemos nos atentar para o sentido para não nos perdermos na forma, buscando nela uma falsa segurança. E não esquecer algo que é

invisível, mas totalmente perceptível, o sentir. Assim, na cena do palhaço, forma e significado devem estar harmonizados para fluírem em vida, se não teremos apenas um espetáculo frio, cheios de formas, mas morto em sua potência de afetação.

PRINCÍPIOS COMUNS ENTRE A MÁSCARA DO CLOWN (PALHAÇO) E A MÁSCARA NEUTRA QUE CONTRIBUAM PARA A PREPARAÇÃO DO ATOR

PAULA SALLAS

Possui graduação em Educação Artística - Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (2010). Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Pertence ao grupo de pesquisa Poéticas do Corpo , com a linha de pesquisa NUTRA. É integrante do grupo NUTRA Teatro desde 2007, grupo o qual realiza Projeto de Extensão de Ação Contínua na Universidade de Brasília, que trabalham o treinamento para atores, dramaturgia atoral, a linguagem do palhaço, o ator interagindo com o público por meio de instrumentos musicais na rua e técnicas circenses. O NUTRA, por sua vez, promove ações culturais, principalmente na cidade de Samambaia, juntamente com o Ponto de Cultura Galpão do Riso , espaço onde desenvolve o projeto Incubadora de Palhaços , o qual é instrutora e coordenadora pedagógica. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Interpretação Teatral, atuando principalmente nos seguintes temas: clown, ator, máscara, atuação e artes cênicas

RESUMO: Este projeto de iniciação científica buscou, a partir da experiência entre os anos de 2007 a 2009 estudos da máscara do *clown* da graduada Paula Sallas, pesquisar o processo de preparação e atuação cênica proposto por Jaques Lecoq, que envolve a máscara, mais especificamente a máscara neutra; para então, buscar princípios comuns entre a máscara do *clown* e a máscara neutra que contribuam para a preparação do ator.

Paula Sallas, Palhaça Xicaxaxim

INTRODUÇÃO

O conceito de máscara pode ser analisado por diversas frentes, tais como: religião; história da arte; antropologia; etnografia; psicologia (Jung); teatro grego, asiático (Nô japonês) e principalmente em rituais mascarados das sociedades tradicionais. O que todas elas têm em comum é a definição de máscara como "um artefato criado pelo homem para ilustrar a unidade básica psicológica da mente humana" (MEAD apud Lopes, 1990), sendo assim, a função desta face artificial é expor quem a porta, transformando-o ao dar a sensação de liberdade nas ações, como se por intermédio deste processo de esconder o rosto revelasse outro ser. A máscara age no corpo de quem a porta como um agente revelador, ela exprime uma personalidade de acordo com o comportamento corporal intrínseco ao tipo de máscara que se usa. Ela é um veículo de uma ideia expressa de quem a esculpiu, e quando animada pelo portador obtém um efeito planejado por quem a criou.

As propostas de preparação de atores por meio da Máscara Neutra e da Máscara do *Clown* que vamos conhecer neste projeto de pesquisa, visam

à máscara como um suporte inicial do ator para encontrar um estado de liberdade e autonomia para a ação em cena. Começamos nossa jornada pelo diretor-pedagogo Jaques Copeau, que foi pioneiro ao pensar na preparação do ator por meio das máscaras, inspirador da pedagogia teatral de Jacques Lecoq. Em seguida, testemunharemos minha experiência na iniciação à máscara do *clown*, para então fazermos um comparativo na forma da preparação do ator nestas duas linguagens cênicas e salientar a importância da pesquisa acadêmica sobre a preparação do ator.

A MÁSCARA NEUTRA

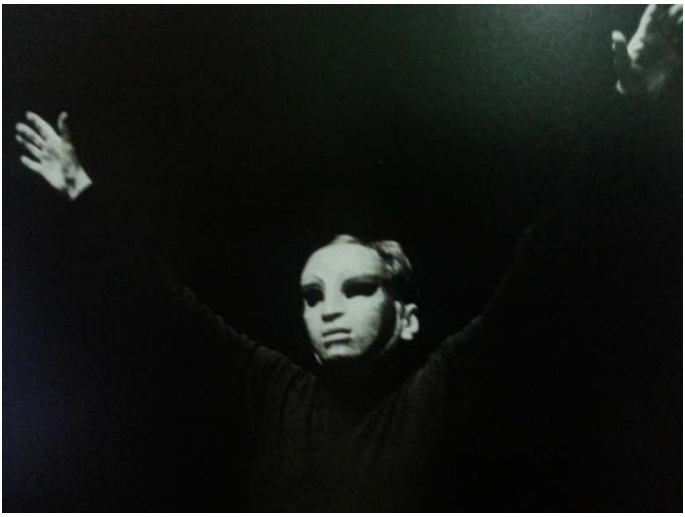
O processo de desenvolvimento da máscara neutra para formação do ator que este estudo procura entender o método francês de Jacques Lecoq, inspirado no modelo elaborado anteriormente pelo, também francês, Jacques Copeau.

Jacques Copeau, com formação em letras, foi crítico teatral, diretor, encenador pedagogo, professor de arte dramática e exerceu enorme influência no teatro ocidental por volta de 1920. Em 1913 elaborou e publicou um manifesto que anunciava a fundação de um novo teatro que fugia aos padrões concebidos em sua época, o naturalismo. Nesse mesmo documento prestou homenagens a inovadores estrangeiros, tais como, Meyerhold e Stanislavski[10]. Tais homenagens não podem ser confundidas com a forma de seu pensamento, já que Copeau fundamentava seu teatro contra um tablado cheio de elementos em cena, para ele, o palco deveria ser neutro (*tréteau nu*) e ter somente o ator que também deveria ser tão neutro quanto ele, para atuar seguindo a tradução fiel dos textos clássicos dramáticos em cena, como Shakespeare e Molière. Analisando por este lado, lembra bastante os ideais do polonês Jerzy Grotówski[11], que buscava (em um primeiro momento) a retirada de todos os elementos que não fossem o ator

[10] Pioneiros russos na pedagogia teatral, ambos pesquisaram e elaboraram um métodos de preparação para o ator.

[11] Jerzy Grotówski foi contemporâneo de Copeau, também fundamentou em seu livro, *Em Busca de um Teatro Pobre*, um teatro onde somente o ator e a platéia se bastassem, além de trabalhar com textos clássicos poloneses, e outros.

na cena e o trabalho com textos clássicos no teatro. No mesmo ano, Copeau, fundou o Teatro ***Viex Colombier***, que tinha como objetivo ser o teatro idealizado em seu manifesto, e em 1915 fundou uma escola com o mesmo nome para a formação de jovens atores profissionais e crianças. Neste período começou a iniciar suas experiências com máscaras.



Neutra masculina, máscara dos Sartori, aula-espetáculo
Yout Bouge de e com Jacques Lecoq. París, 1970.

A partir desta experiência de grupo e formação de atores, pela escola, é que Copeau começou a desenvolver a ideia de não dissociar a formação de grupo com a formação do ator. Copeau começou a fazer anotações sobre este caminho percorrido e refletir sobre uma pedagogia teatral, que consistia em estudos de textos dramáticos aliados a exercícios físicos.

Em 1924 levou uma trupe de jovens atores conhecidos como ***Les Copiaux*** para Borgonha, interior da França, a fim de fazer um retiro de estudos sobre a formação do ator, com exercícios de improvisação, mímica, e treinamento corporal com base nas técnicas circenses e da *Commedia dell´Art*. Partindo deste último, Copeau desenvolveu uma pesquisa de estudo de personagens arquétipos que representavam comportamentos humanos

básicos, além do trabalho com a máscara (desde a confecção à ação). O intuito deste trabalho era que o ator se caracterizasse com essas personagens eliminando gestos, ações e movimentos que nada tivessem a ver com eles, usando apenas elementos primordiais. A máscara, neste sentido, surtia um efeito psicofísico no ator, fornecia a ele a oportunidade de liberar inibições, vícios de interpretação e ampliar seu potencial expressivo.

> De acordo com Copeau, controle e soltura são reações típicas do uso da máscara. A soltura que segue a perda do rosto leva ao autoconhecimento e à pesquisa de inúmeras possibilidades corporais que estavam adormecidas pela ditadura do rosto, e assim, a máscara controla os movimentos do corpo, escondendo-o e mostrando-o ao mesmo tempo (LOPES, 1990, p.30)

O uso da máscara no treinamento do ator surgiu, de acordo com o relato do sobrinho de Copeau, Michel Saint-Denis; em um incidente nas experimentações com o grupo *Les Copiaux*. Quando uma atriz atrasou bastante o ensaio porque não conseguia ficar à vontade com sua personagem, ela não conseguia superar sua autocrítica. Cansado de esperar, Copeau, diretor da companhia, jogou um lenço sobre o rosto da atriz fazendo-a repetir a cena. Ela, quase que imediatamente, relaxou e aumentou suas potencialidades expressivas sendo capaz de realizar tudo o que lhe pediram com mais desenvoltura. Esta experimentação que o levou a explorar o uso da máscara para a preparação do ator.

A partir deste experimento, Copeau passou a procurar a máscara que causasse no ator efeitos da neutralidade, do silêncio, da imobilidade, que eram base da sua preparação de atores. Iniciou-se nos alunos uma investigação de materiais com o mesmo efeito, como papelão, ráfia, outros. Mais adiante, com a ajuda do professor de escultura, Albert Le Marque, desenvolveram vários desenhos sobre o formato da máscara, até chegar à neutralidade.

A Máscara Neutra, desenvolvida nas experimentações de Jaques Copeau, não pretendia ser uma máscara que desse alguma característica ao ator, ao contrário, assim como seu manifesto de um novo teatro, sua

máscara procurava desnudar o ator da sua *persona*[12] social, ou como sugere Eugênio Barba, procura evocar no ator um trabalho extracotidiano que persegue um modo de se portar diferentemente do cotidiano, busca um estar cênico, um comportamento do ator que abrange uma técnica física e mental modelado pelo ambiente que se encontra. Este estado busca um comportamento específico para se estar no palco, como em cada lugar se exige um comportamento, por meio da concentração e da exposição/doação do ator.

A manipulação desta máscara pelos alunos da escola, de acordo com Dorcy[13], Dullin[14] e Decroux[15], era baseada na relação das culturas tradicionais que faziam o uso da máscara. Os estudantes passavam por um longo período de preparação antes de calçá-la[16], ensinando-os a manipulá-la, desde o início, com respeito. Isto é bastante enfatizado para fugir da tendência de se manipular a máscara de maneira errônea, como um adereço decorativo, a máscara como descreve Charles Dullin

---

[12] De acordo com Vanilde Gerolim Portillo em seu artigo *Jung e os Conceitos Básicos da Psicologia Analítica*, o termo se refere à palavra latina *persona* que vem da antiga máscara usada no teatro grego para representar esse ou aquele papel numa peça e tem, para Jung, o mesmo sentido, ou seja; *persona* é a máscara ou fachada aparente do indivíduo exibida de maneira a facilitar a comunicação com o seu mundo externo, com a sociedade onde vive e de acordo com os papéis dele exigidos. O objetivo principal é o de ser aceito pelo grupo social a que pertence. A *persona* é muito importante, na medida em que dependemos dela em nossos relacionamentos diários, no trabalho, na roda de amigos ou na convivência com o nosso grupo.

[13] Ator francês que explorou a mímica e a máscara como forma de trabalho corporal do ator.

[14] Ator francês que viveu entre 1885 a 1949, atuou principalmente no estudo dos clássicos franceses, da mímica e das improvisações.

[15] Ator e diretor-pedagogo, Etienne Decroux, que viveu entre 1898 a 1991,criou a mímica corporal dramática, uma nova forma de arte.

[16] A utilização deste verbo para o ato de por a máscara vem de Jean Dorcy, que pretendia dizer que a máscara deveria agarrar-se a face tão apertadamente como um sapato, e não como uma vestimenta, de acordo com depoimentos recolhidos por Elizabeth Lopes, por meio de diários de bordo e por entrevistas com professores de máscara neutra que atuam na França.

> Seria um ato de sacrilégio, pois a máscara tem uma personagem sagrada (...) uma máscara tem uma vida própria, a qual não é dada necessariamente pelo escultor. Existe sempre alguma coisa que escapa do controle do autor. (DULLIN, apud Lopes, 1990, p.17)

Jacques Lecoq

Lecoq desde seus 17 anos esteve envolvido com esportes, mas de maneira muito peculiar lidava com este conhecimento. Ele nos conta em seu livro *O Corpo Poético Uma Pedagogia Teatral* que após seus treinos procurava recriar em seu corpo as sensações de saltos e rodopios dos exercícios corporais, porém sem fazê-los externamente, procurando recriá-los internamente. Aos vinte anos, quando cursava a escola de educação física de Bagatelle, França, encontrou Jean- Marie Conty que era responsável pela educação física na França e também amigo de Antonin Artaud e Jean-Louis Barraut, Jean-Marie se interessava pelas relações entre teatro e esporte, a partir destas influências nasceu o interesse em Lecoq por teatro. Pouco depois começou a frequentar aulas de teatro com um ex-aluno de Charles Dullin, Claude Martin, com o qual realizava improvisações em mímica e dança, mas sempre associando os gestos à sua primeira natureza de educação corporal, os esportes.

Em 1947, em Grenoble durante uma apresentação de seu então grupo teatral formado por Luiggi Ciccione[17], Gabriel Cousin e Jean Séry[18] que se chamava ***Les Compagnon de La Saint-Jean*** (Os Aprendizes de São João), Lecoq entra na trupe de Jean Dasté da qual sua mulher, Merie-Hélène Dasté era filha de Jacques Copeau, eles trabalhavam em uma trupe com teatro popular. Durante o trabalho com Jean Dasté é que desenvolveu seu trabalho com máscaras, pela Máscara Nobre, hoje chamada de Máscara Neutra. Dasté foi aluno de Jacques Copeau, e herdou dele tanto trabalho com a Máscara Nobre quanto a vontade de dirigir-se ao público popular por meio do *tréteau nu*, buscando o trabalho do ator como ponto referencial para a apresentação.

[17] Professor de educação física da escola de Bagatelle.
[18] Gabriel Cousin era amigo de Jacques Lecoq durante seu primeiro curso de teatro, além de desenvolver textos poéticos e dramáticos, e praticar corrida como esporte, tendo em comum com Lecoq. Jean Séry foi dançarino de Ópera.

Em 1948, Lecoq parte sozinho para Pádua, Itália, com a idéia de continuar seu trabalho de atuação com máscara, foi neste período que conheceu o escultor Amleto Sartori, que passou a confeccionar as máscaras neutras que eram feitas em couro para o então novo grupo de Lecoq. Em seguida vai para Milão, onde conhece Giorgio Stehler, com quem divide seu interesse pela máscara e ajuda-o fundar a escola ***Picolo Teatro di Milano***, para então, instalar sua escola em 1956 em Paris, a **Escola Internacional de Teatro**.

A máscara neutra, como centro de ensinamento de Lecoq, é o ponto de partida para os estudantes de sua escola. Antes de desenvolverem as máscaras personagens eles precisam passar pela neutra para livrá-los de atitudes convencionais, tornando o aluno disponível a receber acontecimentos externos, retirando tudo o que possa lhe dificultar a reencontrar a vida em suas formas mais primordiais, criando o que Lecoq considerava como "Página Branca", favorecendo o uso econômico do corpo do ator. Lecoq é quem definiu o estado da neutralidade, conforme a máscara, para o corpo do ator. Seu método prepara o ator a partir da máscara para o teatro não mascarado.

A economia de movimentos consiste tanto do estado de repouso quanto na ação ou inter-relação entre os dois. Significa executar a ação utilizando somente a energia necessária para cada movimento, eliminando tudo o que não está comprometido com o movimento claro e limpo, gerando o estado da neutralidade, executando o mínimo de esforço para o máximo de neutralidade.

Método da Máscara Neutra

O objetivo da Escola Internacional de Teatro não é somente treinar atores, mas treinar pessoas de teatro para então se tornarem atores-criadores, capacitando-os não somente para atuar em qualquer estilo, mas também para criar teatro com suas próprias potencialidades.

A máscara neutra tem por objetivo tornar o sujeito disponível e descobridor do mundo. O interessante dela é que, diferente dos

personagens, não possui um conflito tornando o seu tema central a solidão, pois uma máscara neutra quando encontra a outra não estabelece um diálogo, já que não tem a referência de que a outra é um ser igual a ela para estabelecer uma comunicação. Por conta disto, ela é um pré, a base, para o desenvolvimento das outras máscaras a serem trabalhadas na metodologia de Jacques Lecoq. Ela busca o equilíbrio em movimento por meio da economia de gestos, isto é, ela limpa o indivíduo de gestos desnecessários para que ele aja na medida certa, no tamanho e na intensidade da ação e reação. Pode-se fazer um paralelo entre a máscara neutra e um lago, onde ele se movimenta a partir do momento em que entra um corpo estranho, reagindo com ondas do tamanho do corpo que foi lançado nele. A máscara neutra é o caminho para calar a ansiedade do indivíduo fazendo-o respirar antes de agir.

Seu método consiste na não utilização de espelhos, pois para ele a máscara deve ser interna. O ator, para Lecoq, deve ir fundo dentro dele mesmo, adquirindo autoconhecimento, para então trabalhar o peso da máscara sobre seu rosto. Seus alunos, antes de calçarem a máscara, têm de contemplá-la por oito dias, em seguida, quando as calçarem, o público virar o referencial externo de trabalho dos atores, ele se torna um espelho, é o termômetro de reações para as ações dos alunos, vejam a reação.

> O corpo sabe coisas que nós não sabemos ainda. Mas não se deve falar tão cedo. É por isso que na escola nós começamos pelo silêncio para melhor apreender o que se tem a dizer depois. Deve-se reencontrar o silêncio onde a palavra vai poder colocar. (LECOQ, 1998)

O silêncio, segundo Lecoq, é quem cria uma atmosfera propícia para que surjam diversas formas de criação. O silêncio, na metodologia de Lecoq, é um dos alicerces, pois ele acreditava que os alunos deveriam passar por uma limpeza do discurso habitual, frequentemente vazio e explicativo, onde as palavras estão desconectadas da sua fonte geradora.

Há duas formas de se sair do silêncio, ou através da palavra ou da ação. Em um dado momento, quando silêncio fica muito carregado surge o impulso de falar ou fazer algo. A tendência é falar ou agir compulsoriamente

para preencher aquele silêncio, e é exatamente isto que Lecoq busca banir da cena para alcançar os valores do teatro.

Nas relações humanas existem duas grandes zonas de silêncio: antes e depois da palavra ou da ação. O silêncio antes da ação pertence à concentração que deverá favorecer a sua execução instalando uma atenção ao jogo, ao parceiro e à cena, um estado de prontidão tanto para o *performer* como para a platéia. A palavra é precedida de pudor para falar, que traz tensão que intensifica a palavra ou a ação. Já o silêncio depois da ação envolve mais reflexão, a retenção sobre si mesmo.

O silêncio aviva o olhar sobre si e sobre a cena. Há ali um retorno sobre si mesmo, mais do que a abertura sobre o exterior, através destas pausas é que evidencia o conteúdo, por isto, a máscara neutra é também chamada de máscara do silêncio.

O interesse primordial no estudo da linguagem das máscaras é a investigação do próprio ser que ela proporciona, quando a mesma altera a percepção do cotidiano, geralmente centralizada na face, e alerta para a expressão corporal. Atenta para a comunicação investigada na prática do corpo. As metodologias de uso de máscaras desenvolvem o movimento de redescoberta do corpo no fim do século XIX, advindo do estudo do movimento por intermédio da fotografia passo a passo do movimento, a cronofotografia (precursora do cinema). A máscara, analisada por este ponto de vista, proporciona movimentos harmoniosos, obtidos pela coordenação entre os movimentos do corpo do ator e o movimento que ela pede. O ator se relaciona com o mundo sob a perspectiva de outro ser quando vivencia o processo da máscara. O resultado é a consciência corporal, é um trabalho de coordenação.

Xicaxaxim e Balofo em saída de rua. Brasília, 2013.

O homem precisa voltar às suas origens, pessoais e raciais,

e aprender de novo as verdades da imaginação.

E nessa tarefa seus instrutores são a criança,

que mal entrou no mundo racional do tempo e do espaço,

e o louco, que apenas escapou dele.

Pois somente esses dois estão, até certo ponto,

libertados da pressão desapiedada dos acontecimentos diários,

do impacto incessante dos sentidos externos,

que oprimem o resto da humanidade.

Esse curioso par viaja ligeiro e empreende jornadas distantes e solitárias,

às vezes trazendo, ao voltar, um ramo luzente

da Floresta de Ouro pela qual vagueou.

(McGlashan apud Jardim, p. 24)

Clown ou Palhaço se Preferir... *Como te gusta*?[19]

Paula Sallas, Palhaça Xicaxaxim, 2008.

[19] Nome da minha primeira experimentação em forma de cabaré apresentada em 2007 na mostra semestral de artes cênicas Cometa Cenas na Universidade de Brasília. Este cabaré reunia meu clown, Dona Xicaxaxim, em conjunto com o Lala, clown de João Paulo Porto Dias, quem também dirigiu a esquete.

Luis Otavio Burnier[20], em seu livro a *Arte de Ator da Técnica à Representação*, explora a terminologia por intermédio de Roberto Ruiz, que segundo os seus estudos a palavra *clown* vem de *clod*, termo inglês que se relaciona ao mesmo tempo com pessoa estúpida/ tolo e ao meio rústico, a terra (RUIZ, apud Burnier, 2009, p.205). Podemos assim comparar o *clown* a um camponês que no dia de domingo procura vestir-se para ir à igreja com a melhor roupa que possui para se apresentar na comunidade, no entanto se veste de maneira artificial e ridícula revelando o que pretendiam esconder por meio da sua ingenuidade. O *clown* faz tudo seriamente, ele é o homem assumindo sua fragilidade, por meio da exposição dos seus defeitos físicos e psicológicos desde sua vestimenta (como o *clown* vestir shorts curtos e expor suas pernas compridas e finas) até suas atitudes (chorar por qualquer coisa que aconteça), propondo um trabalho que busca a complementaridade do trágico e do cômico de cada um em arte.

Já o palhaço viria do termo em latim *paglia*, que significa palha remetendo ao revestimento que palhaços utilizavam para aliviar suas quedas. O palhaço é o tipo que tenta fazer graça e divertir seu público por meio de suas extravagâncias. Frederico Fellini, cineasta italiano que tem fascínio pelo *clown*, também procurou a origem desta palavra estudando o significado moderno da palavra inglesa e encontrou a seguinte definição de acordo com o **Dicionário Moderno**, de Alfredo Panzini: "**Clown** - palavra inglesa (pronuncia-se "cláun") que quer dizer rústico, rude, torpe, e indica quem, com artifício e torpeza, faz o público rir". Assim como o palhaço.

Atualmente *clown* e palhaço são termos distintos para designar a mesma linguagem cênica, a diferença é que existem linhas de trabalho de palhaço/*clown* que podem dar mais ênfase ao **o que** o *clown* vai fazer no seu número[21],isto é, na finalidade que o número propõe, como derrubar coisas em sequência sem pausas. Já outros dão atenção à **como** o *clown* vai fazer seu número, como demonstrando que está raciocinando antes de fazer ou deixa um espaço para interagir com a platéia fazendo com que dê a sensação ao público de que aquele número só pode acontecer porque o público ajudou

[20]Diretor, ator, pesquisador e fundador do LUME (Laboratório Unicamp de Movimento Expressão) que propõe pesquisa sobre a preparação do ator por meio da mímese corpórea, butoh, dança pessoal e clown pessoal.

[21] Cena curta na qual o *clown* atua, semelhante às esquetes teatrais.

a compor. Ficando mais evidente, neste segundo caso, a lógica pessoal de cada palhaço, deixando claro que a diferença do primeiro para o segundo que o primeiro dá ênfase no que ele esta fazendo em cena, enquanto no segundo a sua figura na cena. No primeiro caso é a linha de palhaço americana, e no segundo a européia. Outras diferenças podem ser notadas, também, dependendo do local de onde o palhaço trabalha, podendo ser rua circo, teatro ou mesmo cinema.

Existem dois tipos clássicos de *clowns*, "branco" e "augusto". O branco representa o *clown* que faz tudo corretamente podendo ser um acrobata, músico, dançarino e que, geralmente, está vestido com roupas elegantes (ou cheias de lantejoulas ou mesmo de smoking e gravatinha borboleta). Já o augusto é do tipo auxiliar atrapalhado, encarregado de levar instrumentos, retirar cenários, e sempre faz alguma bobagem ao realizar as suas tarefas, como tropeçar, quebrar ou deixar cair pela cena chapéus e os objetos que deveria entregar. O augusto nasce posteriormente ao branco, geralmente se apresenta vestindo roupas mais próximas do homem cotidiano, porém com um caráter desajeitado, como paletó e calças largas, sapatos que não lhe cabem e cabelos desgrenhados. A principio estes *clowns* trabalhavam cenas em dupla explorando e marcando bem suas oposições, e comparados, fatidicamente, como uma microestrutura da macro, por serem identificados pela sociedade como o chefe e o empregado, onde ambos desempenhavam de maneiras diferentes uma expressão do ridículo.

O trabalho que busco desenvolver neste estudo seria o do *clown,* que por meio do nariz vermelho, considerado a menor máscara do mundo, trabalha as singularidades de cada um de forma a excluir o significado do *clown* como um personagem, pois sua construção exige que a pessoa se trabalhe e descubra sua própria personalidade, o que emana do seu ser, que dará a ele o caráter único e pessoal do seu *clown*, para então se reinventar teatralmente para se tornar um *clown.* A personagem, no entanto, se daria por meio do fictício em soma com o trabalho do ator com suas habilidades. A exclusão do *clown* como personagem pode ser entendida, também, a partir do momento em que o próprio *clown* pode representar um personagem, como é o caso de Carlitos, o *clown* de Charles Chaplin, que ora aparece como ele próprio, um vagabundo, ora como personagem determinado, o grande ditador, por exemplo. Todo este trabalho de autoconhecimento que o *clown*

possibilita é para criar aberturas para o que chamamos de doação do *clown*, que para ele operacionalizar seu número, ou saída[22], precisa necessariamente de outro, desde o companheiro de cena até o público.

> A máscara ***mostra*** o que lhe acontece e o espectador poderá compreender como isto lhe afeta, através das suas reações físicas. Podemos então afirmar sem medo de errar, que uma máscara precisa estar em relação a alguma coisa ou alguma outra máscara para que o espectador possa se inserir no universo imaginário que ela propõe. (LECOQ apud Vianna, 2010, p.03)

O *clown* depende de uma cumplicidade do outro para poder criar, e tudo por meio da máscara, e aí vem o cuidado de não se ocultar por meio do nariz, ou invés de se revelar, por isto é necessária uma prática com a máscara do palhaço, para então desenvolver os processos de montagens teatrais com o *clown.* A iniciação do palhaço pode ser desenvolvida de várias formas, com um curso de iniciação, por tradição familiar, ou mesmo sozinho, como foi o caso do palhaço Xuxu[23], que desenvolveu seu *clown* após interpretar um personagem que era um palhaço, após a temporada procurou desenvolver seu *clown* nas ruas com saídas, propondo a interação entre o *clown,* o espaço e as pessoas que transitavam por ele. Um exemplo de palhaço desenvolvido por meio da tradição familiar seria Leris Colombaioni, que descende de uma família de tradição cômica da *Commedia Dell Arte* do século XVIII, sua família desenvolveu a linguagem cênica do palhaço no teatro, circo, televisão e cinema, neste último trabalharam com Fellini, que os considerou "os melhores palhaços do mundo", atuando nos filmes: *La Estrada* (1954), *La Dolce Vida* (1960) e *I Clowns* (1970).

O que vamos explorar neste trabalho é a iniciação do *clown* por meio da vivência, uma das maneiras de se começar o *clown* e o processo por onde vivenciei e desenvolvi meu *clown*, que procura por meio de um curso, com duração entre sete e quinze dias, uma introdução ao universo do *clown* pessoal.

[22] Intervenção artística na rua, na qual o clown não se preocupa necessariamente em apresentar algo, mas sim interagir com o espaço e com as pessoas.
[23]Xuxu é o nome do palhaço desenvolvido, desde 1978, pelo ator Luis Carlos Vasconcelos.

Viver para Ser: *Clownmeçar*

Considero o método de iniciação à máscara do palhaço semelhante às iniciações em comunidades indígenas, que buscam no rito de passagem para a transformação do ser submetido. As máscaras, nestas comunidades, são consideradas sagradas/divinas e exigem uma preparação (pré para a ação) do sujeito que irá portá-la, para quando calçá-la se torne outro sujeito, diferente daquele reconhecido no cotidiano, perdendo sua identidade para dar lugar à divindade evocada, deixando de ser visto como o xamã. Nenhum xamã pode evocar o "divino" sem que tenha sido preparado para isto.

> Mas ainda o que chama a atenção é o uso comum dessas técnicas do êxtase que se manifestam durante o transe xamã, no qual a figura cotidiana abandona o corpo do oficiante para dar lugar a um corpo totalmente diferente. (ICLE, 2006, p.71)

O mesmo acontece com o processo de iniciação para o *clown*, o indivíduo, como o xamã, deverá tornar-se outro, escapando do seu cotidiano. Transformando seu corpo, seu pensamento, e suas ações a partir de uma relação íntima que estabelece com a máscara. Este outro, porém, é ele mesmo desprovido de suas *personas* sociais. O agravante das *personas* é quando o indivíduo identifica-se tanto com o papel desempenhado que ele mesmo afasta-se da sua natureza própria, isto é, o que ele é independente de agradar a alguém, revelando uma espontaneidade do indivíduo. O papel da iniciação ao palhaço é, portanto, reconhecer o que são as *personas* do indivíduo e o que é sua natureza própria, e por meio desta o indivíduo seja exposto diante de outros aprendendo a lidar com suas fragilidades e habilidades com a mínima proteção da menor máscara do mundo, o nariz do *clown*.

> Uma *iniciação* é um momento delicado no qual o indivíduo é exposto ao ridículo. A *iniciação do clown* tenta criar esta situação particular que faz parte do cotidiano do circo. Um ator não circense deve atravessar esse processo por outros meios. (...)

> tudo é feito buscando conciliar técnica e criatividade, sofrimento e riso, rigor humanidade. (BURNIER, 2009, p.212)

Durante minha iniciação foi proposto um jogo, o ministrante do curso se chamará *Monsieur Loyal*[24]*,* dono do circo que precisa de palhaços e que nos conduzirá para sê-los. Cada participante só se tornaria *clown* se conseguisse, ao final, o emprego neste circo. Durante todo o curso o chamávamos de *Monsieur*, e deveríamos respeitá-lo e obedecê-lo sem questionamentos. A forma como nos ensinou a sermos palhaços ultrapassou o limite de somente aprender a linguagem do palhaço, mas também delineou o que é ser artista, como é trabalharmos todos juntos em prol do mesmo objetivo. Assim como no circo, fizemos tudo juntos durante o curso, comemos e nos preocupamos em compartilhar a comida com todos, nos preocupamos em ajudar no figurino do outro doando, muitas vezes, nossas próprias roupas para compor o *clown* do outro. Literalmente, viramos uma família de irmãos onde o pai de todos, a referência de autoridade, quem nos diz o que pode ou não ou certo ou errado é *Monsieur Loyal*.

O papel desta figura é muito importante para todo o processo de iniciação, pois ele tem a preocupação de ao mesmo tempo criar um elo de confiança entre ele e os participantes, criar também o mesmo elo entre cada um de nós proporcionando respeito às dificuldades dos outros e a visão poética de ser de cada um, possibilitando uma fluência ao curso. Esta preocupação provém do objetivo de deixar todos à vontade para expor suas fragilidades, seus defeitos físicos e psicológicos durante o curso. O desafio era fazer tudo isto em um prazo de sete dias.

Durante o curso foram desenvolvidos exercícios que procuraram, de forma intensa e dinâmica, trabalhar as energias potenciais dos envolvidos, desde exercícios de exaustão a jogos dramáticos. Dentre os exercícios feitos destaco três que, para mim, sintetizam qual seria a busca para ser palhaço: Batismo, que investiga qual será o nome do *clown*; a escolha do figurino; e o

[24] Monsieur Loyal se refere ao mestre de cerimônia do circo que se veste de fraque e, em geral, é também quem dirige as cenas circenses. Loyal é o nome de uma dinastia de mestres que se transformou em um símbolo desta função.

Picadeiro, que é o jogo final para se alcançar o *clown* , onde o participante faz o teste para saber se fica no circo de *Monsieur Loyal*.

O batismo é um exercício individual que o *Monsieur* chama um participante para ficar à frente, enquanto o resto, juntamente com o *Monsieur*, fica como platéia. Em seguida o *Monsieur* pede para quem está à frente respirar profundamente enquanto a platéia o observa silenciosa. Depois de um tempo de análise silenciosa, de todos, *Monsieur* pede que a platéia vá dizendo palavras, personagens públicos, frases que condigam com a pessoa que está à frente, e ao mesmo tempo, *Monsieur* começa a apontar os defeitos físicos da pessoa exposta. Durante este exercício, quem está à frente não pode responder (verbalmente ou corporeamente) ao que esta sendo dito, suas orientações são somente: **respirar e receber**. Ao fim *Monsieur* escolhe o nome do palhaço pelo que o indivíduo demonstrou mais reações. Pode ser por combinações de personagens e adjetivos, nome de objetos, alimentos, animais, pelo que mais evocar um estado alterado no indivíduo e ao mesmo tempo mais condizer com ele.

Este exercício consiste em revelar ao participante tudo o que emana dele. É o espelho físico e energético de tudo o que ele reflete socialmente. Ele serve para desmascarar todo o pré-conceito que se tem sobre o conceito de nós mesmos. Desde coisas agradáveis de ouvir, até as mais terríveis vaidades que possuímos, mas ao contrário que possa parecer, o objetivo deste exercício não é somente de cunho terapêutico, mas sim que o indivíduo seja consciente do que ele é fisicamente e energeticamente para posteriormente trabalhar isto artisticamente.

A reação de cada um a este exercício não é confortável, já que revela tanto o que se pretende esconder que pode causar desde risos à fúria, modificando visivelmente o estar do indivíduo que somente recebe e reage, gerando um estado que se caracterizam por microreações que existem no corpo do indivíduo, um fluxo de energia que altera sua presença.

No meu batismo, percebi que tudo que procurava ocultar sobre mim mais se tornava evidente aos olhos dos outros no exercício, como: cabelos crespos com um formato comparado a um coqueiro, morcego, xaxim; olhos grandes; testa larga; braços compridos; mãos grandes; mulher guerreira; Chica da Silva; boca de pessoa melancólica. Após inúmeros adjetivos fui

reagindo internamente sem poder responder àqueles elogios e ofensas, me transformando externamente, me causando grande desespero por ser descoberta e ao mesmo tempo por ser a minha própria fraude, mas não era completamente ruim, era uma sensação de raiva e ao mesmo tempo alívio, graça e desgraça, senti o grotesco e o sublime de mãos dadas na mente e no corpo. Até que enfim veio o nome, que é o condensado de tudo que foi dito, que cada vez invocado, evoca tudo o que foi sentido me trazendo novamente àquele estado: Dona Xicaxaxim.

Assim como quando nascemos ganhamos um nome de nossos pais pelo o que significou ou emanou a gravidez, recebemos um nome para o *clown*, não escolhemos.

Após dado o primeiro grande passo de começar a se reconhecer, podemos trabalhar em como começar a montar a máscara do *clown*, que no caso, começamos pela escolha do figurino. A partir deste ponto ponho em reflexão: o que seria a máscara do *clown*? Seria realmente somente o nariz, ou o conjunto de figurino, nariz e maquiagem? Acredito que universalmente se convencionou o nariz por ser algo tradicionalmente estabelecido, em várias culturas o palhaço é reconhecido pelo nariz redondo e vermelho. Já o figurino e a maquiagem, acredito, que possam ser identificados pelos exageros do palhaço, mas eles também caracterizam este ser que procura a evidência do ridículo humano, suas fragilidades, o que mais pretende esconder fisicamente.

A escolha do destes dois itens que integram a característica estética deste ser, propõe um estudo do corpo do sujeito que procura desenvolver o palhaço. Este estudo visa dar ênfase aos “defeitos” do corpo da pessoa, isto é, o que ressalta, como pernas finas, mãos grandes, orelhas de abano, ombros como formato diferente ou muito ressaltado do convencional. Tudo isto para que se explore as fragilidades do sujeito, que quando expostas por um figurino que ressalte, por exemplo suas pernas finas, evoque um estado parecido ao estado evocado pela escolha do nome, um desconforto que evidencia o que o sujeito pretendia esconder, tornando-o ao mesmo tempo risível e comovente.

Durante a vivência, nosso *Monsieur* propôs, para a escolha do figurino, que procurássemos a idéia do que seu palhaço usaria como roupa.

Para isto, o *Monsieur* espalhou várias peças de roupa pelo chão para que andássemos pela sala e escolhêssemos nossa roupa, tudo sem a ajuda de espelhos. Neste primeiro momento a única referência que tínhamos éramos nós mesmos nos olhando sem a ajuda de um elemento externo.

Assim que terminamos, *Monsieur* pediu para que fizéssemos duas filas, um de frente para a outra, para que olhássemos uns aos outros. Neste momento como estávamos muito nervosos, olhávamos-nos e começávamos a rir, tanto pela quantidade de roupas que vestimos quanto pelo estado de perdido que todos nós nos encontrávamos. O interessante é que houve uma grande quantidade de pessoas que colocou um número exagerado de peças no corpo, como que querendo cobri-lo para se proteger intimamente, e houve somente uma pessoa que colocou peças muito pequenas e justas no corpo, expondo-o totalmente. *Monsieur* começou a analisar as escolhas do figurino, primeiramente, ele pediu que todos se sentassem e olhassem para aquela pessoa que estava de roupas justas, quando fizemos isto, a pessoa que estava em evidência se pôs a chorar exacerbadamente, e quando isto aconteceu houve um misto de emoções para quem estava assistindo. Algumas pessoas deram gargalhadas e outras começaram a chorar compulsivamente. E imediatamente a pessoa exposta quis esconder-se, querendo ao mesmo tempo ocultar as pernas, os braços, o colo que estavam à mostra, trazendo um desespero nessa ação, pois junto a isto a pessoa começou, também, a chorar e rir ao mesmo tempo. E quem a assistia continuava a rir ou a chorar também. Em seguida, *Monsieur* agradeceu ao sujeito que estava sendo exposto e em seguida pôs-se a analisar sujeito por sujeito, da mesma forma que o primeiro, expondo-nos a todos, para ajudar-nos a descobrir as potencialidades estéticas pessoais trocando ou acrescentando peças no figurino de cada participante da vivência. Esse exercício propõe um olhar sobre os defeitos de cada um para evidenciá-los e torná-los potencialidades para seu palhaço, como um desenho de caricatura, que aumenta todos os defeitos e qualidades do indivíduo, como se pusessem uma lente de aumento nas individualidades dos iniciados.

Por fim, depois de passarmos por estes exercícios, o batismo, a escolha do figurino e uma série de outros, chegamos ao exercício final, o objetivo de todos os aspirantes a palhaço que eram chamados de paspalhos pelo *Monsieur*, o Picadeiro. *O picadeiro visa desfazer os trejeitos e as ações*

que não respondem ao estado cômico exitoso para o clown, além de dar-lhe uma espécie de batismo simbólico. (ICLE, 2006.p. 19). O Picadeiro tem como objetivo ser a prova final para se tornar um palhaço, onde se retoma o jogo inicial do *Monsieur Loyal*, dono do circo, que deseja novos palhaços para se juntar a sua trupe, e para isto faz entrevistas com os aspirantes procurando saber se as habilidades deles são o que o *Monsieur* quer para seu circo. Para este exercício *Monsieur* avisa um dia antes o que irá acontecer e pede a todos que preparem algo para as entrevistas. A regra geral para o Picadeiro é nunca negar o que o *Monsieur* pedir, pois precisamos ser aprovados no emprego para sermos palhaços e o *Monsieur* precisa de palhaços que não o neguem nada e saibam fazer tudo.

No dia do meu picadeiro, fui uma das últimas a serem entrevistadas, pensei em apresentar para o *Monsieur* um número de mágica, mostrava um estojo cheio de lápis coloridos e ia escondendo-os um a um no meu cabelo (o cabelo que usava para minha palhaça durante a vivência era semelhante ao penteado *Black Power* só que de uma maneira que ele não ficasse no formato redondo, mas que ficasse de um jeito mais alvoroçado/ bagunçado) e em seguida balançava a cabeça num ritmo violento e nenhum lápis caía do cabelo. Coloquei um número grande de lápis no meu cabelo e nenhum deles caiu na apresentação. Depois de terminado o número de mágica o *Monsieur* perguntou se eu sabia cantar, e respondi que sim, atendendo a regra de nunca negar nada ao *Monsieur* com medo de perder a vaga de palhaça no circo, e então comecei a cantar a música *Façamos* de Elza Soares e Chico Buarque, de forma empolgante, mas as pessoas ficaram me olhando seriamente. Imediatamente comecei a cantar cada vez mais baixo até parar. Em seguida o *Monsieur* perguntou se eu não sabia fazer mais nada. Então apresentei outro número que havia planejado: o contorcionismo. Nesse número eu segurava minhas mãos na frente do tronco e girava os braços da direção oposta, para as costas, sem largar as mãos. No momento em que terminei todos que assistiam reagiram com agonia e nojo da ação, e o *Monsieur* perguntou se conseguia fazer a mesma ação ao contrário, passar os braços para frente com as mãos dadas, na hora não sabia se conseguia, mas respirei e disse que sim e tentei, e descobri naquele momento que conseguia, e novamente as pessoas reagiram da mesma forma. Na hora senti uma satisfação em deixar as pessoas naquele estado, pois para mim não causava agonia fazer aquela ação, mas ver a reação de quem me assistia me deu

prazer, então repeti a algumas vezes a ação e ria daquele momento. O que antes era tenso, naquele momento virou prazeroso.

Ao fim, o *Monsieur* questionou sobre o estojo que abrigava os lápis do primeiro número, o que iria fazer com ele. Na hora me assustei, pois não havia pensado sobre esta possibilidade, e quase que de imediato, o peguei, virei de costas para quem me assistia, o coloquei dentro das calças, e virei novamente para o *Monsieur* e a platéia que me assistia (os outros aspirantes a palhaço e os que já haviam passado pelo Picadeiro), quando fiz isto, o *Monsieur* ficou me encarando com um olhar de reprovação. Em seguida pediu para eu levantar os braços, e quando fiz o que me pedia, a blusa que usava subiu e mostrou um volume nas calças, trazendo uma ambiguidade, a de ter o estojo escondido nas calças e a de indicar um volume no gancho da calça, como o de um homem. No mesmo instante o *Monsieur* me perguntou: "mas o que é isto aí?", com um ar irônico e de apelo sexual. Todos começaram a rir, e eu imediatamente abaixei os braços e tampei com as mãos o volume nas calças. O *Monsieur* pediu para que eu continuasse na posição anterior com os braços erguidos, e como não podia negar nada ao Monsieur me pus a ficar com os braços erguidos e todos voltaram a rir de mim, não somente pelo volume nas calças, mas pelo meu estado diante daquela situação. Depois disso, o Monsieur me disse:

> "Com o que me apresentou aqui poderia te contratar para o meu circo, mas sei que tem uma habilidade que ainda não me demonstrou. Esta vendo aquela garrafa d'água que esta no canto da parede? Quero que a pegue ponha no meio da sala e chute-a com toda força que tiver."

A garrafa que ele havia me mostrado era minha. Na hora, fiz em parte o que havia me pedido, pus a garrafa no meio da sala, me posicionei como se fosse chutá-la para a parede, mas hesitei. Naquele momento não queria quebrar minha garrafa, nem molhar a sala e senti vergonha da ação como um todo. Percebendo minha hesitação, *Monsieur* pediu para que me imaginasse numa final de copa do mundo, batendo o pênalti da decisão do jogo. Mesmo assim, continuei hesitando. Ele pediu a todos que me assistiam

que começassem a se comportar como a torcida desse mundial, torcendo em voz alta, contra e ao meu favor. Sentindo aquela pressão da platéia que se comportava como uma torcida de futebol, diante daquela situação dada, pensei, hesitei e por fim saí correndo, me esqueci das possibilidades de quebrar a garrafa, de molhar a parede e a sala e dei um chute de bico do pé na garrafa como se chutasse a bola da decisão do jogo em direção ao gol. Depois de toda a ação comecei a chorar compulsivamente, olhando para as pessoas que gritavam como se tivesse marcado um gol, e o *Monsieur* pediu para que eu, ainda naquele estado, cantasse a música que havia cantado no começo do meu picadeiro, e quando o fiz, as pessoas que me assistiam se comoveram com o meu estado e começaram a chorar também. Por fim o Monsieur disse: "Dona Xicaxaxim, viu como você emocionou as pessoas que te assistiram? Você nos emociona com esta música falando de amor, a senhora esta contratada" e virou para quem me assistia e disse: "agora vão lá e abracem ela".

> O exercício do picadeiro é um exemplo, precisa se desenvolver num tempo longo para que os procedimentos conhecidos dos alunos se esgotem e dessa forma, transbordem as possibilidades imagináveis. É o âmbito do "não imaginável' do surpreendente que interessa ao ator. (ICLE, 2006, p. 56)

Diante destes fatos pode-se dizer que o objetivo da vivência, da máscara do *clown*, ou palhaço se preferir, é a superação da exposição do ridículo de forma a não brigar com o estado evocado a partir da exibição das fragilidades pessoais, mas transcendê-las por meio da aceitação da situação resultando no estado cômico, que não representa necessariamente o engraçado em si, mas a comoção, a cumplicidade da plateia para com aquele sujeito que se apresenta e expõe tudo que desejamos ocultar, por isto o uso da menor máscara do mundo, para esconder o mínimo e para mostrar o máximo.

CONCLUSÃO

Princípios Comuns

> Se o ator é um artista, ele é de todos os artistas o que em maior grau sacrifica sua pessoa ao ministério que exerce. Ele não pode dar nada se não se dá a si mesmo, não em efígie, mas de corpo e alma, e sem intermediário. Tanto sujeito quanto objeto,causa e fim, matéria e instrumento, sua criação é ele mesmo.
>
> Jacques Copeau

O interessante a salientar aqui é que as duas máscaras, tanto a máscara neutra como a máscara do *clown* têm por objetivo o mergulho em outra possibilidade de comunicação, a comunicação a partir de algo que não é falado. Outra possibilidade que não seja somente a linguagem verbal, que abre caminhos para o desenvolvimento de uma linguagem que é muito explorada no cotidiano (de forma muitas vezes inconsciente) que é a linguagem corporal, a exploração da expressão do corpo. E não somente a expressão de códigos corporais compreensíveis universalmente, mas também o agir sem premeditar. Ambas as linguagens cênicas exploram o caminho do improviso, do não previsto para dar espaço ao surpreendente.

> Não atribuir conteúdo pode significar uma integração entre todas as funções humanas e provar que o trabalho do ator é a atividade superlativa do ser humano de integração de tudo aquilo que a tradição cartesiana se esmerou em separar. (ICLE, 2006, p. 60)

O não premeditado é o foco nestas duas máscaras, mas de maneiras diferentes. No palhaço é dispensável a premeditação porque para a linguagem, que explorei nesta pesquisa, o interessante não é o que o *clown* faz em cena, nem o objetivo dele em cena, mas ele mesmo, pois a sua figura já é o objetivo, ele não precisa fazer nada para comunicar, seu estado cômico de estar permanentemente em conflito, especialmente consigo mesmo, é o que já gera comunicação entre ele e a platéia. Já a máscara neutra rejeita o premeditado, porque busca no sujeito a disponibilidade para que ele possa

sempre estar estranhando e descobrindo o mundo, e com isso descobrir o comunicar com a platéia.

Existe ainda a semelhança da forma com que as duas linguagens trabalham com o conceito de não serem personagens. O palhaço, (neste trabalho estudado) por exigir que a sua busca seja por meio da pessoalidade e da singularidade para compô-lo, e a máscara neutra por impossibilitar a comunicação com outra, pois ela não possui referência de o que seja ela ou o outro, pois ela é o sujeito disponível e solitário.

Jacques Lecoq trabalha em seu método com as duas máscaras e afirma que os que o princípio comum entre ela seria a solidão.

> Todos os alunos passam pela experiência do clown, mas poucos continuarão nesse registro. Alguns têm natureza cômica: basta que entrem em cena para que o público morra de rir. Nosso trabalho pedagógico consiste em permitir-lhes ser eles mesmos, descobrirem-se. A máscara neutra e o clown emolduram a aventura pedagógica da escola, uma no começo, outra no fim. Os atores não vão guardar essas máscaras e vão aventurar-se em suas próprias criações; mas conservam a marca e o espírito. E terão tido, assim, a experiência fundamental da criação: a solidão. (LECOQ, 2010, p. 224-225)

Por trabalharem a predisposição, a disponibilidade, a busca da singularidade do indivíduo e por conta da solidão procurar se reinventar para possibilitar a criação é que o estudo da máscara neutra e da máscara do palhaço/*clown* é fundamental para a preparação do ator.

Foi de extrema importância acadêmica a participação no Programa de Iniciação Científica, pois com este estímulo para a produção, pude refletir cientificamente sobre a minha pesquisa e compor um artigo acadêmico relatando essa experiência. Artisticamente, também foi de grande serventia este trabalho, pois pude relatar minha experiência com a máscara do palhaço e agregar o estudo da máscara neutra, tudo confluindo para o crescimento

do meu trabalho de atriz e contribuindo para a minha formação acadêmica e artística.

O BUFÃO NA IDADE MÉDIA E SUA RELAÇÃO COM O CONCEITO DE "CORPO GROTESCO"

Denis Camargo

Denis Camargo atualmente é doutorando e mestre em Artes pela Universidade de Brasília (UnB), linha: Processos Composicionais Para a Cena. Bacharel em Interpretação Teatral pela UnB (1994- 1998), desde sua formação atua nas artes cênicas como: ator, palhaço, diretor teatral e produtor cultural. Integra o grupo BRS.A. - Coletivo de Artistas, o qual já dirigiu 5 trabalhos e atuou em dois deles. Concluiu o 1o. ano do curso Formação Profissional em Clown da escola Le Samovar na França. Ademais, criou e coordena o projeto social denominado Risadinha -ação pelo riso e pela saúde! desenvolvido no Hosp. Regional da Asa Norte, Brasília - DF, desde o ano de 2000. Este projeto lida com a ações de artistas palhaços nas enfermarias e corredores do HRAN e tem como foco a realização de visitas clownescas a pacientes hospitalizados.

O presente trabalho busca retomar a figura do Bufão[25] sob o olhar do artista que faz uso do "corpo grotesco" para realizar o seu trabalho profissional e como promovedor do riso "estético"[26]. Esse artista da

[25] **Bobo da corte**, **bufão**, **bufo** ou simplesmente **bobo** é o nome pelo qual era chamado o "funcionário" da monarquia encarregado de entreter o rei e rainha e fazê-los rirem. Muitas vezes eram as únicas pessoas que podiam criticar o rei sem correr riscos,uma vez que sua função era fazê-lo rir, assim como os palhaços fazem nos dias atuais. Bufão é um tipo característico do grotesco. Existe desde a idade média, estando presente na corte, no teatro popular, sendo cômico e considerado desagradável por apontar de forma grotesca os vícios e as características da sociedade. O corpo do bufão caracteriza-se pela deformidade e o exagero, sendo o excesso uma de suas principais características. Também apontado como Arlequim, Faustaff ou Bobo da corte. Fonte: wikipédia.

[26] Denomino de riso estético o riso ouriundo da estética do cômico, ou seja, daquele artista que procura fazer o público rir por meio do seu trabalho. A exemplo: piadista, a arte da palhaçaria, o *stand up comedy*, o bufão, o burlesco, o excêntrico, entre outros.

bufonaria[27], o qual a maioria dos registros históricos destacam sua forte atuação na Idade Média, onde teve seu ofício requisitado pelo Estado, pela igreja e pelo povo. Contudo, um artista que, segundo os registros, assumia o seu ofício por causa das características físicas de seu corpo e da loucura, natural ou artificial, que esse corpo transmitia.

Para falar dessa figura, necessita-se voltar o olhar para o passado histórico, reler alguns registros historiográficos, contos, anedotas, observar imagens de bufões em pinturas e esculturas e refletir sobre as impressões e indagações de alguns autores de artigos, dissertações ou livros. Contudo, busca-se realizar esse retorno histórico com uma atenção aos preconceitos que nos dominam frequentemente e que comprometem o nosso verdadeiro reconhecimento desse passado histórico do bufão.

Hans-Georg Gadamer[28] (1900-2002), propõe uma reflexão acerca do que ele chama de "consciência histórica". Destaco essa questão da consciência histórica não no que se refere ao enfrentamento do novo contra o velho e sim, ou da carga que o peso dessa consciência recai sobre o homem, mas sim para (re)olhar o presente. De alguma forma, o bufão da Idade Média ainda influencia o bufão contemporâneo. Seus traços, seu corpo desforme, sua mente doentia, sua habilidade de blasfêmia, sua marginalidade e sua animalidade suscitam seu poder vital e, por excelência, corporal.

Antes de aprofundar nos aspectos ideológico, filosófico, político, cultural, social e artístico da figura do bufão, faz-se necessário revelar alguns porquês deste trabalho. Atualmente, debruço-me sobre a poética da

[27] Bufonaria é ação ou dito de bufão.

[28] Gadamer, em seu livro *O problema da consciência histórica*, propõe uma reflexão acerca da dos problemas da consciência histórica por meio de algumas conferências realizadas em 1958. Numa civilização em que a consciência coletiva é comandada pelo progresso da ciência, o aperfeiçoamento da tecnologia, a crença na riqueza e o ideal do lucro - e talvez também marcada pelos presságios de que esse sonho chega ao fim - , a novidade e a inovação encontram-se precisamente em uma situação crítica, pois o antigo já não oferece mais verdadeiras resistências nem encontra defensor. Tal é provavelmente o aspecto mais importante da consciência histórica atualmente caracterizada como burguesa: não que o antigo deva ser relativizado, mas que o novo, por sua vez relativizado, torne possível uma justificação do antigo.

palhaçaria, sobre o universo do palhaço contemporâneo. Esta pesquisa tem foco no palhaço que transita por outros territórios para construir a sua poética cênica. Territórios explicitamente desconsiderados do gênero da comicidade.

Sobre essa questão de gênero da arte teatral (gênero trágico, dramático ou cômico) ou da obra literária surge para refletirmos sobre as formas de estabelecer uma tipologia dos discursos, deduzindo-os de uma teoria geral do fato linguístico e literário. Assim, a determinação do gênero deixa de ser um caso de classificação mais ou menos sutil e coerente e, ao mesmo tempo, torna-se a chave de sua compreensão por meio de um conjunto de convenções e normas que definem precisamente cada gênero (PAVIS, pág. 181, 1996). Esta questão de classificação do gênero da obra literária ou cênica é bastante discutida na teoria literária e na teoria teatral, o que requer uma atenção especial sobre essa questão. Contudo, não se faz necessário adentrar nessa discussão nesse trabalho.

A figura do palhaço foi requerida para expor a sua proximidade à figura do bufão, pois ambas exigem a utilização do corpo como ferramenta de trabalho. Voltar o olhar para a figura do bufão, permite-me (re)olhar a figura do palhaço contemporâneo. Contudo, como poderei estabelecer essa conexão? Essa conexão provém do conceito de corpo "grotesco". Segundo David Roas, em seu artigo *El cuerpo grotesco en el siglo XIX: entre el horror y la risa*[29], diz que "o grotesco é uma categoria estética que depende da combinação de dois elementos essenciais: o riso e o horror (sentimentos próximos aos da inquietude e do asco)" (ROAS, pág. 24-32, 2012). Ademais, existem pontos coincidentes em algumas referências como as de Bergson (2008), Freud (1969) e Bakhtin (1993). Nestas, o riso tem um efeito liberador para o ser humano frente ao seus medos, tensões e inibições. contudo, para que este riso se realize no espectador/receptor torna-se necessário que ele

[29] Resumo traduzido do artigo: O grotesco é uma categoria estética que depende da combinação de dois elementos essenciais: o riso e o horror (ou sentimentos próximos a estes como a inquietude e o desgosto). Essa proximidade ao horror propicia, em muitos casos, que se utilizem em obras grotescas os motivos e recursos típicos da literatura fantástica, contudo, com efeito diferente. Uma das vias mais habituais desse jogo grotesco-fantástico se manifesta através da deformação e/ou mutilação do corpo humano. Este artigo revisa algumas dessas manifestações na narrativa no século XIX. Tradução

(espectador/receptor) esteja a salvo do alvo da comicidade do sujeito que produz a comicidade. Livre do terror, constrangimento ou envolvimento emocional, o espectador/receptor sentirá à vontade para liberar sua tensão/expectativa em riso.

Em *El acto de la creación (libro primero: el bufón)*[30] de Arthur Koestler, o autor destaca sua célebre teoria tripartida da criatividade. Segundo ele, todos os campos criativos mantém uma simetria que conecta o mundo científico, com a criação artística e com a invenção do cômico. A lógica do riso ou a atividade criativa, segundo sua célebre teoria, possui um padrão lógico que sustenta estas linhas pontuadas que atravessam o tríptico: a comparação cômica, a analogia objetiva e a imagem poética. A primeira se faz para nos fazer rir, a segunda para nos fazer entender e a terceira para maravilharmos (KOESTLER, pág. 191, 2002). Koestler dispõe uma reflexão sobre o estreito parentesco entre Bufão e Sábio: a palavra *wit*[31] cujo sentido original é "sagacidade, inventiva". Por mais que pareça uma blasfêmia ou uma proposição absurda, ambos (O Bufão e o Sábio) vivem "de sua inteligência". Por isso, Koestler procura analisar como esses enigmas do Bufão são uma porta traseira, em muitos casos, do fazer da originalidade criativa.

Para entender melhor sobre a "lógica do riso", Koestler (pág. 197, 2002) analisa algumas piadas/chistes e expõe o porquê do sucesso do cômico, no caso, piadista. Para ele a anedota/piada pode ser receber o

[30] Com tradução para o espanhol de Eva Aladro (2002).

[31] A palavra inglesa *wit* (ingênuo/sagaz) deriva de *witan*, compreender, suas raízes remontam do latim *videre* ao grego *eidó* até o sânscrito *veda*, conhecimento. O alemão *witz* significa tanto chiste/piada como agudeza, e provem do verbo *wissen*, saber; *wissentschaft*, a ciência, é uma palavra irmã de *Fürwitz* e de *Aberwitz*, que significam respectivamente presunção ou escárnio e piada. O francês nos dá a mesma noção semântica. O verbo francês para divertir, *amuser*, provém da mesma raiz *muse* (inspirar-se, de acordo com as musas), e uma observação engenhosa é chamada *un jeu d'sprit* (jogo de espírito, literalmente). A palavra inglesa para Bufão *jester*, tem também uma ascendência rançosa. As "canções de gesto" tiveram um papel essencial na literatura medieval do século XI ao XV. Eram poemas épicos centrados em sucessos heróicos, e seu nome deriva-se do latim *"gesta"*: façanha, ação louvável. Com o Renascimento, a sátira a substituiu no épico cavalaresco e no século XVII a heróica "ação" passou a ser a britânica "*jest"* (sátira, pantomima). (KESTLER, pág. 193, 2002).

mesmo tratamento de uma análise da tragédia, de acordo com o seu tema, no caso, uma traição. O cômico ao contar/narrar uma anedota/piada procura conduzir o seu ouvinte para uma tensão crescente e que vai culminar numa catarse (citando conceito de catarse de Aristóteles em que "o horror e a piedade" levam a cabo a purgação das emoções) (KOESTLER, pág. 198, 2002). Contudo, o caminho proporcionado pela piada conduz o ouvinte/espectador a um caminho que possui um desfecho surpreendente. Em seus estudos/análises, Koestler expõe em gráfico analíticos o ponto onde as duas situações acontecem: o cômico e o trágico. Em determinado momento da situação/história/anedota/piada, o fio condutor de cada elemento poderá provocar a "catarse" ou a "explosão do riso" no espectador. Para ele, a narração atua como um canal que conduz o fluxo da emoção. Contudo, quando esse canal se vê afunilado, a tensão se vê repentinamente reduzida e então surge o riso (KOESTLER, pág. 198, 2002).

As piadas/chistes/anedotas trazem consigo uma ação ou reação inesperada, contudo, para Koestler, apenas o efeito do inesperado não basta para produzir uma reação cômica. O ponto chave da maioria das piadas/chistes/anedotas encontra-se na associação da lógica e do inesperado na estrutura das piadas/chistes/anedotas. É a lógica que ressalta a divisão social do trabalho, o *quid pro quo*, o toma lá dá cá. Contudo, em nossas expectativas, do expectador, as ações são governadas por uma lógica ou código de conduta diferente. Ela encontra-se no choque entre ambos códigos mutuamente incompatíveis, entre os contextos associativos, naquilo que fez explodir a tensão (Koestler, pág. 199, 2002).

Manter-se atento para este tipo leitura ou reflexão para essa possibilidade da sustentação do padrão que surge nas histórias cômicas ou trágicas tendo como perspectiva o reconhecimento dele por parte do espectador. O espectador deve entender a situação ou a ideia, que o comediante está apresentando, para captar os marcos consistentes que são habitualmente incompatíveis. Contudo, devemos pensar os estudos de casos realizados por Koestler em outros campos da comicidade. Até o momento, podemos expor a forma analítica que utiliza denominações como "marcos de referência", "contextos associativos", "tipos de lógica", "códigos de conduta" e "universo de discurso". Os "marcos de referência" são o sagrado e o mais, vulgarmente, profano. Neste caso, uma versão técnica mais polida é a da blasfêmia.

No trabalho do Bufão, nesse tipo de "universo do discurso", as formas mais elevadas de humor sustentadas e que se faz uso da sátira ou do poema cômico, oscila entre os "marcos de referência", ou seja, trágico e cômico. Esses conceitos são indispensáveis para entender as proposições de Koestler e a relação com "corpo grotesco" deste trabalho. Koestler usa a palavra "matriz" para denotar qualquer habilidade, hábito ou talento, qualquer padrão de conduta organizada por um "código" de regras fixas (KOESTLER, pág. 201, 2002). Essa "matriz" é flexível e torna-se sujeita às regras do código e este põe limite à sua flexibilidade. Esta análise nos testes de associação verbal o código consiste em uma só ordem, por exemplo, "dar nomes opostos". O tema se dá com uma palavra de estímulo, por exemplo "grande", e automaticamente salta a resposta "pequeno". Se o código fosse "sinônimos", a resposta seria "alto" ou "gigante". Para Koestler, esses testes de associação tornam-se simplificadores artificiais dos processos do pensamento. As habilidades mentais operam em todas as áreas de conhecimento do ser humano.

Contudo, os controles dessas habilidades mentais funcionam em baixo nível de consciência em que esta atividade tem lugar. A exemplo, Koestler destaca a célebre frase de Pascoal "o coração tem suas razões que a própria razão desconhece". O "código" é um persuasor oculto e isto implica não só nas nossas atividade viscerais ou musculares, como também na nossa habilidade para perceber o mundo de maneira coerente e pleno de sentido (KOESTLER, pág. 205, 2002). Desta forma, Koestler destaca:

> o processo o processo de inferência que controla a percepção, trabalha inconscientemente. (...) Os códigos seletivos operam sobre o *imput*, não sobre o *output*. Os estímulos que afetam os sentidos proporcionam somente a matéria prima da experiência consciente porque antes de chegar à consciência esse *imput* é filtrado, processado, distorcido, interpretado e reorganizado em série de pontos fixos em vários níveis do sistema nervoso; contudo o processo mesmo não é experimentado por uma pessoa, e as regras do jogo que controlam esse trabalho são desconhecidas por ela. (KOESTLER, pág. 205-206, 2002).

Contudo, Koestler (pág. 207, 2002) aponta um caminho para escaparmos de nossas condutas automáticas, denominadas de rotinas do

pensamento e condutas automáticas. A primeira, é sucumbir ao sonho e aos estados de devaneio onde os códigos do pensamento racional são suspensos. A outra forma, é o tédio, os sermões intelectuais ou a frustação emocional, contudo, pela via do escape que aponta uma direção oposta. Esta direção é sugerida pelo espontâneo que nos mostra uma situação ou sucesso familiar como uma nova luz e que, nessa situação, produz uma nova resposta nela. Quando as matrizes da percepção ou do intelecto independentes interatuam, o resultado é tanto uma "colisão" que termina em riso, como uma "confrontação" na experiência estética. Para Koestler, os padrões bi-associativos que encontramos em qualquer campo da criatividade são trivalentes, ou seja, um mesmo par de matrizes pode produzir efeitos cômicos, trágicos ou intelectualmente comprometedores.

No livro de Henri Bergson (1859-1941), *O riso - ensaio sobre a significação da comicidade*, as principais fontes da comicidade são atribuídas ao mecânico de inércia, rigidez, inversão, repetitividade que dominam a vida. O seu dualismo "o mecânico que recobre o humano" procura explicitar algumas formas de comicidade, enquanto que na teoria contemporânea, isto se aplica a apenas a uma variante e que existem diversas formas. Surpreendentemente, Bergson (pág. 59, 2007) não observou que cada um de seus exemplos podia ser transferido da experiência cômica para a trágica ou a para a puramente intelectual, baseando-se no mesmo padrão lógico, ou seja, usando o mesmo par de matrizes bi-associativas, com uma simples troca de clima emocional. Como se faz isso? Por exemplo, uma queda de um homem gordo que escorrega e cai no chão molhado pode ser cômica ou trágica, de acordo com a atitude do espectador. Este pode estar imbuído de malícia ou de piedade. Koestler prevê as relações nessa tríade como possibilidades para o cômico. De acordo com as intenções do cômico e com a sua habilidade de condução do espectador, ele pode gerar o riso, a pura reflexão do pensamento ou envolvimento emocional. Para ele:

> Os personagens típicos da farsa, o tonto, o avaro, o gago, o corcunda, o estrangeiro, resultam cômicos, inteligentes, ou trágicos segundo as diferentes atitudes emocionais despertadas nos espectadores de diferentes idades, culturas ou humor. (KOESTLER, pág. 209, 2002).

O espectador está sempre envolvido na malícia (comédia) ou na admiração compassiva (tragédia). A diferença encontra-se no caráter das diferentes emoções aplicadas e no resultado que o cômico deseja obter. Koestler (pág. 209, 2002) propõe uma terceira alternativa é a da "reconciliação" e da "sínteses de ambas matrizes". Contudo, o seu efeito não será o riso, nem as lágrimas do espectador, se não o despertar da sua curiosidade.

Para que o humor aconteça, necessita-se do efeito surpresa: o choque bi-associativo. Para causar essa surpresa, o humorista/comediante tem que ter seus dotes de originalidade - a habilidade de romper com as rotinas estereotipadas do pensamento do espectador. O seu trabalho, além da execução da cena, abarca também a promoção do que poderia chamar "sacudidas mentais" no espectador, por meio das colisões de matrizes incompatíveis. Koestler, observa que nessa relação cômico e espectador, este que produz sua comicidade ou sua ideia cômica raramente ri de seu processo. A tensão criativa a qual trabalha não é do mesmo tipo que a que se insere o seu espectador/audiência. O espectador, por outro lado, vê suas expectativas frustradas e sua razão entra em choque pelo impacto de uma segunda matriz sob a primeira, em vez de fusão existe colisão. Esse espectador, envolvido nesse caos mental favorece que, sua emoção abandonada pela sua razão, exploda em risos.

Desta forma, adiciono uma conclusão de Ivo C. Bender, autor de *Comédia e Riso - uma poética do teatro cômico*[32], que diz que os artifícios encontrados na comédia e que conduzem ao riso estão ligado à esfera do humano porque "o riso, por seu turno, implica reconhecer o ridículo, atribuir algum valor moral às ações e, no caso da comicidade possível de se criada no âmbito da linguagem, o ser capaz de realizar operações mentais"(BENDER, pág. 53, 1996). Novamente, encontramos a tríade de Koestler nas teorias do riso. Em ambas, a comicidade está ligada ao reconhecimento da situação cômica, posicionamento do sujeito cômico estabelecido com ser ridículo, e à

[32] O autor aborda a questão da comédia que, no âmbito do texto teatral, provoca o riso do leitor/espectador. Ao desvendar os mistérios da comicidade, localiza e identifica os artifícios que provocam o riso desde Aristóteles até a modernidade. Fundamenta a pesquisa nas contribuições de Freud, Bergson e Aristóteles.

exigência de um espectador atuante, capaz de realizar operações mentais (identificação, negação, associação ou conclusão).

BUFÃO - O SER CÔMICO POR NATUREZA NA IDADE MÉDIA

Tendo como perspectiva esse entendimento do processo da comicidade na relação "ser cômico" e "espectador/ouvinte" que, geralmente, conclui-se em riso, faz-se necessário re-olhar alguns registros da figura cômica do Bufão na Idade Média. Os ricos e poderosos, nesse período e anterior a ele na história da humanidade, tiveram ao seu lado pobres diabos, quase sempre deformes e tortos, e, às vezes, verdadeiros loucos que eram encarregados de fazer rir, ou de fazer conhecer os sucessos futuros e os desígnios dos deuses a seus amos. Para ilustrar melhor essa figura e como ela se fez presente na história da humanidade, trarei apontamentos da pesquisa de A. Gazeau intitulada *Os Bufões*[33]:

> Na antiguidade, a loucura era considerada como um signo de um entendimento sobre-humano. Hipócrates atribuía a loucura à uma inspiração do céu, e acreditava-se, geralmente, que os loucos podiam dar oráculos infalíveis. Esta opinião foi também comum na Idade Média e, todavia, a encontramos em alguns escritores do Renascimento. (GAZEAU, pág. 2, 1995)

Essa moda de ter em casa loucos e bufões, considerados domésticos, parece ter surgido na Ásia, entre os persas, em Susa e Ecbatana[34] e, também, no Egito. Gazeau (pág. 14, 1995) expõe que em nas antigas pinturas que adornavam os sepulcros de Heptanomida[35], região onde se veem ricos egípcios acompanhados de personagens tortos e grotescos. Essa moda que saiu do Oriente passou para o Ocidente pela Grécia, pela Itália -

[33] Este livro de 1885 encontra-se sob versão espanhola de Cecílio Navarro, com ilustração de P. Sellier. Ed. Biblioteca de Maravilhas. Barcelona: 1995.

[34] **Ecbátana** (*Haŋgmatana*, em persa antigo; *Agbatana*, *apud* Ésquilo; *Agámtanu*, por Nabonido; *Agamatanu*, na Behistun) era a capital de Astíages, a qual foi tomada pelo Imperador persa Ciro, o Grande, em 549 a.C. Corresponde à atual Hamadã, situada 400 km a sudoeste de Teerã, no Irã. Fonte: *Wikpédia*.

[35] Designação feita pela região que onde percorre rio Nilo no Egito, desta forma, esta área é conhecida como Médio Egito ou Heptanomida.

Roma, onde sempre na hora da comida, especialmente, quando os bufões davam voz ao seu bom ou mal humor para divertir os convidados de seus amos ou patrões.

Segundo Gazeau (pág. 15, 1995), não havia banquete completo se não tivesse algum narrador de facetas burlescas que, em outros tempos essa a nobre função era ocupada pelos cantores ou trovadores homéricos. Depois dos bailarinos, dos titeriteiros[36], dos macacos sábios, dos *cubistetarios* que andavam de pés para cima e cabeça para baixo, vinham os bufões, propriamente conhecidos como *gelotopoio* (aqueles que fazem rir). Dentre o diversos autores que constam em sua obra, Gazeau cita um trecho de Erasmo de Rotterdam (1465 - 1536)[37] retirada de seu ensaio sobre a loucura. Contudo, apresento outro trecho que considero importante para esta análise, o qual diz:

> Os maiores monarcas de tal forma concentraram neles as suas delícias, que muitos não podem nem jantar, nem passear, nem ficar longe deles por uma hora sequer. Que diferença não acharão, pois, entre os seus bobos e os sábios melancólicos, dos quais talvez mantenham um para lhes fazer as honras? E uma tal diferença nada tem de misterioso nem de surpreendente, porque os sábios, em geral, só sabem dizer coisas melancólicas e, às vezes, confiando no próprio saber permitem-se ofender os delicados ouvidos com pungentes

[36] Titeriteiro: **Bonequeiro** (português brasileiro) ou **Marioneteiro** (português europeu) é um termo utilizado pelos profissionais do teatro de formas animadas e do teatro de fantoches para quem manipula bonecos. O termo é por vezes utilizado, equivocadamente, para designar quem confecciona marionetes. Em algumas regiões de Portugal, o termo **titeriteiro** é igualmente utilizado. Fonte: *Wikpédia*.

[37] **O Elogio da Loucura**, (em grego *Morias Engomion (Μωρίας Εγκώμιον)*, latim *Stultitiae Laus*) é um ensaio escrito em 1509 por Erasmo de Roterdão e publicado em 1511. O *Elogio da Loucura* é considerado um dos mais influentes livros da civilização ocidental e um dos catalisadores da Reforma Protestante. O livro começa com um aspecto satírico para depois tomar um aspecto mais sombrio, em uma série de orações, já que a loucura aprecia a auto-depreciação, e passa então a uma apreciação satírica dos abusos supersticiosos da doutrina católica e das supostas práticas corruptas da Igreja Católica Romana. O ensaio termina com um testamento claro e por vezes emocionante dos ideais cristãos. Fonte: Wikipédia.

> verdades. Os meus loucos, ao contrário, têm uma vida totalmente oposta e observam, para com os príncipes, todas as maneiras que mais costumam agradar, divertindo os outros com mil chacotas e bobagens, com ditos satíricos, com caretas e disparates de fazer qualquer pessoa rebentar de riso. Notai, de passagem, o privilégio que têm os bobos de poder falar com toda a sinceridade e franqueza. (ROTTERDAM, pág. 76, 2002).

Para entender melhor a função social dessa figura oriunda da antiguidade e que encontrou sua força maior na Idade Média, época em que o homem estava mergulhado nas sombras, no tédio, na guerra, na violência, na peste negra, no medo, no peso da ignorância, na miséria e na superstição. O bufão conseguia mesclar um tanto de alegria com as tristezas da vida que fazia parecer menos altos e menos negros os muros dos castelos e que, por um momento, conseguia aliviar o espírito das duras realidades do tempo presente.

Por isso e por alguns outros motivos, a figura do bufão era tão apreciada nos salões dos palácios, nas praças ou feiras e na igreja. Segundo Gazeau, os bufões não apareciam apenas nas mesas dos ricos mas, podia-se vê-los por toda parte. Na Idade Média, a diversidade de bufões era tamanha que poderia ser classificada como: "bufões domésticos" da idade média: "bufões senhoriais", "bufões eclesiásticos", "a festas dos loucos", "Bufões ambulantes". Torna-se fácil multiplicar os exemplos da existência de bufões domésticos na Antiguidade, na Idade Média e na Idade Moderna.

Contudo, não gostaria de trazer à tona parte desses relatos ou registros porque, de certa forma, gostaria de manter o foco dessa pesquisa na figura do Bufão como artista que traz consigo uma estética e uma poética cênica. Mais que um cidadão comum, o bufão era um artista do riso. Nessa referência de Gazeau podemos comprovar a sua habilidade artística:

> (...) o bufão que salta e perneia como macaco, que toca gaita de foles, trompete e rabeca, que fala como um papagaio, que sabe de cor orações, poemas, adivinhas, contos alegres, torna-se um personagem necessário e importante. É o único que faz, por vezes, o riso ecoar nas salas do castelo. (GAZEAU, pág. 27, 1995).

Talvez por esta razão a "festa dos Loucos" aparece há tempos na história da humanidade e durou até o século XVI. Segundo Du Tilliot, em seu

escrito publicado em 1741, intitulado *Memória para a história da festa dos loucos que se celebrava em outro tempo em muitas igrejas*, refere por Gazeau (pág. 32, 1995), que a festa dos loucos deve ter sua origem nas festas Saturnais[38] que eram celebradas em Roma. Contudo, quando os romanos adotaram o catolicismo, essas festas saturnais começaram a sofrer perseguição da igreja. Santo Agostinho, em seu sermão *De Tempore*, no inicio do século V, e o Concílio de Toledo, em 633, os condenaram sem grandes resultados. Gazeau relata:

> A festa dos loucos se manteve pois, e seguiu celebrando-se até mesmo por um espaço de muitos séculos. Teve efeito em certos dias, sobre tudo, do Natal à Epifania e, especialmente, no dia do Ano Novo dizia-se: festa do início do ano. Nas igrejas ou catedrais, elegia-se um bispo ou um arcebispo de loucos, cuja cerimônia se consagrava com mil bufonarias. Depois oficiavam e pontificavam os eleitos e davam a benção pública, com a mitra na cabeça e o bastão episcopal e a cruz nas mãos. (GAZEAU, pág. 33, 1995).

[38] Festas Saturnais ou Festas Saturnálias: Os romanos, com receio que o deus abandonasse o seu lugar (na República depositava-se no seu templo o tesouro do Estado), prenderam a sua estátua com faixas de lã e não a libertavam senão quando se realizavam as Saturnais. Com efeito, estas festas populares, celebradas anualmente por volta do solstício de inverno,daí a ligação de saturno à capricórnio na astrologia pretendiam ressuscitar por um certo tempo a época maravilhosa em que os homens tinham vivido sem contrariedades, sem distinções sociais, numa paz inviolada. Era uma semana de repouso livre e feliz, durante a qual todas as actividades profissionais eram suspensas - até as campanhas militares eram interrompidas - e se realizavam inúmeros banquetes, onde os cidadãos substituíam a toga pela túnica e serviam os seus escravos que, desobrigados das suas funções habituais, falavam sem papas na língua. Estas festividades desembocavam, inevitavelmente, em grandes orgias. O culto de Saturno não se propagou com a mesma amplitude em todo o mundo romano, tendo sido objecto de um fervor excepcional junto das populações da África. "*Dominus Saturnus*" representa para estas o deus fertilizador da terra e, igualmente, o sol, assim como a lua. Espécie de divindade suprema do céu, instalada muitas vezes em substituição dos deuses fenícios, o Saturno africano foi, como Moloque, apreciador de vítimas humanas. Estas práticas cessaram sob o Império Romano e foram substituídas por libações e por sacrifícios de touros e de carneiros. Fonte: *wikipédia.*

Essa festa chegava a ser grandiosa porque todo o vilarejo, cidade ou comunidade, aderia e encorpava o cortejo. Logo:

> ao lado do bispo, do papa e do abade, vinha um clérigo gracioso, com máscaras e em traje de mulher ou de teatro, que bailava como um coro, cantava canções mais que livres, comiam murcilha ou salcichão no mesmo altar ao lado do celebrante (...). Depois da missa, o clérigo profano corria e saltava na igreja, totalmente despojado de suas vestes e, logo, era arrastado pelas ruas e praças em carros plenos de lixo e que, os pobres que o rodeavam, tinham prazer em adicionar mais imundícies. Com frequência, alguns leigos, os mais libertinos, uniam-se ao clérigo para representar alguns personagens de loucos, vestidos com trajes de monges ou de monjas. (GAZEAU, pág. 34, 1995).

Essa festa de loucos, denominada de "realismo grotesco" por Mikhail Bakhtin (1895 - 1975), por ser tratar de um tipo específico de imagens da cultura cômica popular em todas as suas manifestações. Representaria bem o seu conceito de discurso polifônico[39] porque a polifonia torna-se a representação do inacabado, especificamente de um homem inacabado (narrador ou personagem da obra) e de uma linguagem inacabada que aceita a participação de várias vozes que ressoam em um único discurso enquanto fenômeno representativo de um mundo em construção, ou seja, também inacabado. Para Bakhtin:

[39] Em linguística, polifonia é, segundo Mikhail Bakhtin a presença de outros textos dentro de um texto, causada pela inserção do autor num contexto que já inclui previamente textos anteriores que lhe inspiram ou influenciam. A polifonia é um fenômeno também identificado como *heterogeneidade enunciativa*, que pode ser mostrada (no caso de citações de outros autores em obras acadêmicas, por exemplo) ou constitutiva (como a influência de dramaturgos clássicos em Shakespeare, que não é mencionada diretamente, mas transparecida). Bakhtin usa o conceito de polifonia para definir a forma de um tipo de romance que se contrapõe ao romance monofonico. Os textos que serviram de base às suas reflexões acerca desta temática são os de Fjodor Dostojevski. Romance polifônico é aquele em que cada personagem funciona como um ser autônomo com visão de mundo, voz e posição própria no mundo. Fonte: *Wikipédia.*

> O grotesco, integrado à cultura popular , faz o mundo aproximar-se do homem, corporifica-o, reintegra-o por meio do corpo à vida corporal (diferentemente da aproximação romântica, totalmente material e corporal). No grotesco romântico, as imagens da vida material e corporal: beber, comer, satisfazer necessidades naturais, copular, parir, perdem quase completamente sua significação regeneradora e transformam-se em "vida inferior. As imagens do grotesco romântico são geralmente a expressão do temor que inspira o mundo e procuram comunicar esse temor aos leitores ("aterrorizá-los"). As imagens grotescas da cultura popular não procuram assustar o leitor, característica que compartilham com as obras-primas literárias do Renascimento. Nesse sentido, o romance de Rabelais é a expressão mais típica, não há vestígio de medo, a alegria percorre-o integralmente. Mais do que qualquer outro mundo, o romance de Rabelais exclui o temor.
>
> (...) O motivo da loucura, por exemplo, é característico de qualquer grotesco, uma vez que permite observar o mundo com um olhar diferente, não perturbado pelo ponto de vista "normal", ou seja, pelas ideias e juízos comuns. Mas, no grotesco popular, a loucura é uma alegre paródia do espírito oficial, da gravidade unilateral, da "verdade" oficial. É uma loucura festiva. (BAKHTIN, pág. 34 - 35, 1993).

Ademais, nessas festividades havia a presença das máscaras que possuem um sentido ainda mais complexo, mais carregado de sentido para a cultura popular. Bakhtin (pág. 34, 1993) diz que "a máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações , a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo". A máscara reintegra o homem às formas mais antigas dos ritos e espetáculos. Como ressalta Bakhtin (pág. 35, 1993), vale lembrar que a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as "macaquices" foram derivadas das máscaras. O seu simbolismo é inesgotável e seria de uma ingenuidade profunda querer realizar uma síntese da sua significação na cultura universal. Por outro lado, Bakhtin ressalta a importância da máscara no grotesco popular porque ela recobre a natureza inesgotável da vida e seus múltiplos rostos.

As análises de Bakhtin, em seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, de certa forma, realça seu conceito de polifonia ao mencionar aquelas manifestações populares.

Porque, de certa forma, naquele contexto, quando o povo de determinado vilarejo agregava à corte de bobos, essas pessoas faziam uso de várias vozes artísticas (máscara, canto, dança, pintura corporal). Até porque estava inseridas aos ritos do carnaval ou às festas populares medievais. Essa grotesca população, unificada aos ritos de sua sociedade, dão forma ao conceito de "grotesco social". O que em outras palavras poderíamos chamar de mundo-banquete-grotesco, contudo, um "banquete popular" que sustenta um corpo grotesco que devora o mundo para manter o banquete vivo. Bakhtin (pág. 255, 1993) percebe a existência desse "corpo grotesco social" que realiza uma comilança de regras, moralidades, crendices e de outras necessidades na intenção de buscar um sentido de concepção do mundo ao qual estão inseridos. Isso implica no que Bakhtin chama de "realismo grotesco", este realismo grotesco se contextualiza nas relações entre o espaço público (praças e ruas), a vida cotidiana, o riso, a linguagem vulgar e o corpo coletivo.

Se observarmos essa manifestação, de certa forma, pública e como a realização dela pode ser considerada com um ato político, veremos que este ato político não encontra-se no representado mas, sim, na representação: sua existência, sua constituição como uma assembleia, reunião pública ou ajuntamento. Denis Guénoum[40] diz que:

> o político está em obra antes da colocação de qualquer objeto, pelo fato de os indivíduos se terem reunido, se terem aproximado publicamente, abertamente, e porque sua confluência é uma questão política - uma questão de circulação, fiscalização, propaganda ou manu-tenção da ordem. (GUÉNOUM, pág. 15, 2003).

Essa aglomeração de corpos quer ter o sentimento, concreto, de sua existência coletiva. Mas segundo Guénoum, "o público quer se ver, se

[40] Em 1991 realiza o ensaio *A exibição das palavraas: Uma ideia (política) do teatro*, nele o autor investiga a relação entre a configuração do teatro e o que é aí apresentado. Formas de estruturação do espaço teatral, a natureza do jogo do ator e a intervenção dos demais elementos cênicos na criação de um espetáculo são analisados sob a ótica da estética e da política. A reunião do público para ver e ouvir uma palavra que proferida diante da comunidade sublinha o caráter político do teatro que está ligado não ao que aí se mostra, mas à natureza pública da convocação e da reunião que ali se estabelece.

reconhecer como grupo. Quer manifestar, perceber suas reações, as emoções que o percorrem, o contágio do riso, da aflição, da expectativa" (pág. 21, 2003). Não podemos esquecer que é uma reunião voluntária e é, ao menos como esperança, uma comunidade.

Segundo a lógica de Guénoum, o ator, ou a pessoa nomeada para representar as figuras satirizadas nessa carnavalização medieval, também se configura como parte desse ato político porque faz parte desse corpo social. Ele é o seu desdobramento, sua representação diante daquela massa social. Este ator entra em cena habilitado pelos demais para executar a sua função. Este ator/bufão que se encontra no centro da manifestação pública, já não está mais distinto dos outros participantes, ele representa-os no seu discurso verbal, no seu canto, na sua dança ou na sua *mise-en-scène*.

Gazeau (pág. 48 - 51, 1995) relata que os bufões domésticos possuem trajes variados, contudo, a sua maioria trajava-se com rasgos particulares que serviam para distingui-los das pessoas comuns. Suas roupas repletas de remendos ou pedaços de tecidos segundo o uso ordinário dos titeriteiros. Já os bufões de título que agregavam ao séquito de um grande personagem leigo ou eclesiástico usava um traje de louco, sempre ou quase sempre o mesmo, apesar de alguns detalhes diferentes. Contudo, ele tinha sempre um boneco que era uma espécie de cetro que remetia uma cabeça, uma espécie de marionete. A cabeça do bufão era coberta por um capuz pontiagudo, acoplado com grandes orelhas de burro e era este capuz que lhe configurava a condição de louco. As suas roupas possuíam cores específicas: amarelo e verde.

Estas cores na Idade Média nunca tiveram estimação, até porque, com gorro verde se levava ao castigo o mercador falido (GAZEAU, pág. 51, 1995). A cor amarela foi indício ou sinal de crime, de desonra, de baixeza ou depreciação. Logo, os bufões da Idade Média tinham em suas vestimentas essas cores que formavam parte de seus atributos. Assim, acompanhados de sua marionete, com o seu gorro pontiagudo e com orelhas de asno, os sinos e sua roupa amarela e verde compunham ou decoravam a figura do bufão. Não só os bufões domésticos, como também, os bufões da corte, os bufões populares e as associações de bufões que agrupavam o séquito.

Entender esse corpo grotesco que se fez presente na Idade Média faz-nos pensar sobre como essa figura pode ser entendida na atualidade. As

escolas especializadas[41] pela transmissão dessa poética e estética procura, de alguma, trazer o bufão à cena por meio do corpo do ator. Com interesse primeiro em abordar os seres que de tudo debocham e em nada acreditam, os alunos da escola Jaques Lecoq chega aos bufões. No desenvolvimento de sua pesquisa, agrega deformações físicas a estas figuras, para distanciá-las plástica e esteticamente daqueles que são objeto de sua crítica. Assim, pontua as diferenças entre o corpo e a forma que pensam, acomoda-as no ambiente fictício do mistério, do fantástico ou do grotesco, retirando-as do espaço considerado cotidiano.

A escola ou metodologia de Philippe Gaulier segue esse processo até sua nascente deformada, contudo, coloca esses seres na vala comum de todos os loucos e párias (atuais ou os de outrora). Respeita a substituição do banido mundano pela figura fictícia do bufão, mas nunca deixa de aplicar a comparação subentendida para resgatar o significado natural desta metáfora cênica. Sua criação funde realidade e ficção recíprocas, uma amparada à outra, e despeja o ator profano que persegue o bufo junto a estes refugos sociais, sejam eles ilusórios ou localizados em sua realidade cotidiana.

Dario Fo, por meio do seu espetáculo *MIstero Bufo*, entra em cena sem estar caracterizado na figura do bufão. Contudo, podemos considerar que a figura bufonesca encontra-se no palco, mesmo observando que sua composição paródica não é exatamente o de um cidadão civil e cotidiano e, sim um corpo de ator cenicamente trabalhado e identificado com a ideologia da bufonaria.

Daniela Carmona propõe uma imersão no trabalho do bufão onde a necessidade é um pré-requisito do ator. Até porque, para ela essa necessidade conecta-se diretamente à natureza do ator-cidadão que joga o bufão, e ultrapassa o conhecimento do estilo: a consciência crítica, que sustenta sua crítica ao poder e a consequente habilidade de blasfêmia que se encerra nesta figura tida como louca. O ator/bufão que compreende e identifica o que é ser segregado, um párea, tem história par construir sua paródia recheada de injúrias, e é nesse ponto que acontece a bela junção forma-conteúdo: o corpo disforme carregado de cicatrizes do passado, de exclusão e banimento definem o discurso mordaz e a estética ou poética cênica. Para Daniela Carmona:

[41] Escola Jacques Lecoq, Philippe Goulier, Dario Fo e, no Brasil, TEPA - Teatro Escola de Porto Alegre.

> Bufão é o cômico grotesco, o marginal que utiliza de pretensa insanidade para denunciar os aspectos torpes da sociedade discriminatória. Apesar de seu discurso ser proibido, não faltavam ouvidos a escutá-lo quando fala, atentos e espichados, curiosos e confusos. Ela exerce sua blasfêmia através das paródias - pequenas cenas recheadas de deboche onde encarna os poderosos. A construção do seu corpo é bastante elaborada: além do bufão, o ator representa as figuras que este parodia e neste momento não desmentir a figura base que sustenta este jogo. Ou seja, a construção do corpo da paródia deve obedecer à do bufão. É importante que o intérprete entenda qual o argumento narrativo do bufão e qual o do parodiado para não confundir os discursos. Qual o texto do bufão e qual o da paródia. (BARBOSA, pág. 51 - 52, 2004).

Carmona define o bufão no corpo do ator como: o ator- o bufão - a paródia. Logo, essa tríplice possui o ator por trás de tudo porque a tudo observa, cria o bufão e coloca-o à sua frente e ainda encaminha o bufão para uma construção paródica de seu discurso cênico. Neste movimento, o elemento menos consciente é a paródia porque o ser parodiado, objeto de deboche e escarnio, aparece como um títere nas mãos do ator-bufão que conduz a situação.

Vsevolod Meyerhold,(1874 - 1940) em sua teoria teatral, aborda a importância do grotesco no teatro. Seu estudo demonstra uma aproximação de sua pesquisa sobre o corpo biomecânico com o "corpo grotesco" em busca de uma estilização do corpo do ator. Em sua pesquisa, esse ilustre estudioso analisa as possibilidades que o grotesco oferece para a estética da cena:

> o grotesco permite abordar o cotidiano, em um plano inédito. A profundeza está no ponto de que o cotidiano deixa de parecer natural. O grotesco dá ao cotidiano um retorno ao supranatural, sintetiza a quintessência dos contrários, cria a imagem do fenomenal. Também impulsiona o espectador para a percepção do enigma do inconcebível. (MEYERHOLD, pág. 60, 1986).

Na estética da cena contemporânea, o grotesco ainda mantém o seu vínculo original com "corpo grotesco medieval" porque, ao fazer manifestar o "corpo grotesco cênico", o artista intenta passar para o espectador essa

transição de planos: cotidiano e extracodiano. O grotesco pode ser cômico, como pode ser trágico, como vemos na transcrição do trecho abaixo:

> a alma do grotesco chegará a ser a alma da cena: a natureza particular do fantástico se imporá na interpretação, a alegria de viver se afirmará tanto no cômico com no trágico, o demoníaco aparecerá na ironia e no tragicômico do cotidiano, se aspirará à inverossimilhança convencional: se tenderá a separar o sentimental do romântico; e no real, a dissonância erguida na harmonia da beleza superará o cotidiano. (MEYERHOLD, pág. 60, 1986).

Retomando a teoria bakhtiniana do corpo macrocósmico e corpo microcósmico, podemos dizer que o corpo ainda mantém o seu espaço no mundo e faz com que sua interioridade interaja com esse mundo tanto no espaço da cena quanto no cotidiano manifestações populares das comunidades. Segundo Bakhtin, "em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites (BAKHTIN, pág. 23, 1993).

Conclusão

Por mais que o corpo grotesco da Idade Média, exposto pelos estudos e análises de Bakhtin ou nos registros de A. Gazeau, são trazidos de forma hiperbólica. Ao contrário, Bakhtin chega ao corpo contemporâneo com um novo veredito. Nesse novo corpo suas necessidades vitais mudaram completamente de sentido. Essa migração do social para o individual, do público para o plano do privado, da purgação coletiva para a psicologia individual e perdendo sua esfera cósmica, não serve mais como expressão coletiva como acontecia na Idade Média.

Ainda contrária a essa concepção de corpo individual, a cultura popular procura resistir e dar manutenção a esse corpo grotesco social que tem seu fundamento na Idade Média. Essa alteração de valor, promovida pelo movimento convencionalmente denominado de romantismo, revolucionou as artes em geral. Essa grande mudança ocorreu em vários aspectos e a mais notável é a como o homem começou a re-olhar o seu

próprio corpo. Daí, surge a necessidade da busca do "corpo perfeito" (industrializado, atlético, com interferência de cirurgias plásticas, etc.) e uma recusa ao que denominamos de "corpo grotesco".

Essa mudança diacrônica, altera a noção de corpo e esse movimento, que tem início na estética romântica, é completamente diferente do corpo grotesco medieval. Este, do ponto de vista da equiparação, é visto de forma normal e aceitável. O outro, o corpo individual quando comparado à outro corpo, um deles acaba sendo rebaixado, julgado e inferiorizado.

Contudo, não podemos esquecer a motivação estética daquele corpo grotesco e sua significação no campo social. Essa hostilização social contemporânea ao corpo grotesco permite ao artista cômico trabalhar com a "teoria da superioridade" ou também conhecida como "teoria da hostilidade":

> Nela se acentua o caráter negativo do riso, que se pode traduzir como uma tendência humana a "rir-se de" para desvalorizar o outro, bem como para negá-lo, bem como para integrá-lo. Uma teoria que explica, embora não justifica, as tendências competitivas das pessoas ou grupos para auto afirmarem em cenários étnicos, políticos ou religiosos e, inclusive, para demonstrar a superioridade de gênero. (URIBE, pág. 30, 2011).

Contudo, ainda não podemos esquecer que o corpo como identidade e sujeito e que, em certas culturas, nem sempre se joga no limite da individualidade e do social, mas continua sendo um corpo que onde se ativa a afetação como fator subversivo e necessário da cultura.

Hoje em dia, o Bufão da Idade Média pode até não existir nas nossas praças e ruas como eles existiam aos borbotões em seu tempo. Assim como a humanidade mudou e se reconfigurou, o bufão encontrou caminhos para mudar, se manter vivo e atuar. Contudo, como o homem contemporâneo alterou de "corpo grotesco" para "corpo individual", encontramos bufões contemporâneos, resistindo às ditaduras da moda, à estética do corpo perfeito, ao capitalismo selvagem e desenfreado, à submissão dos políticos gananciosos e corruptos. A paródia não é a causa do problema para o bufão contemporâneo, hoje em dia, o bufão teve que alterar sua estética visual para aproximar desse corpo individual contemporâneo.

Sua estética cênica ainda precisa desse espectador para dar sentido à sua voz blasfêmica. Logo, podemos ver um bufão, a exemplo: Léo Bassi,

vestido de terno e gravata ou parodiado o Papa João Paulo II. Não importam as alterações visuais, importa-se que este novo corpo estético encontrou saídas para manter-se no cenário mundial. Apesar das ausências de registros precisos dessas alterações, encontramos apenas conjecturas de suas transformações e E, como pesquisa acadêmica, finalizo este trabalho reafirmando a questão da "consciência histórica", proposto por Gadamer, que diz que ela é um modo de conhecimento de si. Enquanto palhaço, artista, ator e pesquisador, encontro-me sob outro parâmetro: re-olhar o passado histórico do bufão, fez-me re-olhar o meu presente e o meu "corpo cômico". Ainda com muitas dúvidas, sem concluir as resposta, contudo, pleno de desejo e vontade de aprofundar nessa busca, nessa viagem ao passado histórico de meus antepassados bufões.

OS ESTÚDIOS TEATRAIS E A CULTURA DO ATOR

Camilo Scandolara

Professor Assistente na área de Interpretação Teatral no Curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas. Mestre em Artes pela Unicamp. Bacharel em Artes Cênicas - Interpretação Teatral pela Universidade Federal de Santa Maria. Ator, diretor e professor de teatro. Suas pesquisas têm se voltado, principalmente, aos seguintes temas: teorias e metodologias do trabalho do ator relacionadas ao trabalho do ator sobre si mesmo e sobre as ações físicas; estudos de princípios técnicos e éticos derivados das experiências dos estúdios e laboratórios teatrais do século XX e da atualidade. Integrante do PATUANÚ - Núcleo de Pesquisa em Dança de Ator, coordenado por Carlos Simioni.

Resumo

Este artigo sintetiza parte da dissertação de mestrado "Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX", defendida no programa de mestrado em Artes da Unicamp, sob orientação da Profª. Drª. Maria Lúcia Levy Candeias. O artigo aponta algumas das influências das pesquisas realizadas por Stanislávski, Sulerjítski e Vakhtângov no contexto dos estúdios teatrais formados junto ao Teatro de Arte de Moscou na tradição teatral ocidental do século XX.

Uma das principais realizações do século XX teatral foi a afirmação absoluta da necessidade de existência de espaços de desenvolvimento e sistematização de pedagogias de formação de ator. Voltados a este fim, formaram-se núcleos, na maioria das vezes afastados do teatro comercial, nos quais se desenvolveram experimentos que alteraram definitivamente a visão ocidental de formação do ator. No início deste processo podem ser colocados o Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou e a École du Vieux

Colombier, de Jacques Copeau. Seus desdobramentos cronologicamente mais próximos podem ser analisados por meio dos trabalhos do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski e do Odin Teatret, de Eugenio Barba, dentre outros.

Os estúdios são vistos por Fabio Mollica como manifestações da insatisfação dos renovadores do teatro do século XX em relação às instituições. Franco Ruffini afirma que os estúdios foram uma invenção de Stanislávski, a partir do Primeiro Estúdio do TAM, fundado em 1912. Para Mollica este estúdio é um exemplo do processo de fuga do teatro que caracterizou muitos movimentos teatrais do século passado. O gesto de Stanislávski de fundar o Estúdio é visto por Mollica como uma "reação do artesão às imposições da indústria do teatro, do ator à invasão do diretor, do homem à instrumentalizaçao cada vez mais condicionante da atividade criativa". (MOLLICA, 1989, p.12)

Mollica refere-se a Stanislávski como um "criador de possibilidades de teatro" (1989, p.11). Para isto considera sua atuação dentro do Primeiro Estúdio, onde se buscava dar um caráter de investigação constante ao fazer teatral, fugindo da repetição de fórmulas. Este caráter de investigação e de criação de possibilidades de teatro é uma característica determinante do trabalho dos estúdios, núcleos e laboratórios citados acima, bem como de outros formados ao longo do século XX.

A pedagogia teatral anterior era baseada em procedimentos externos transformados em códigos para expressão de sentimentos. Resultava numa representação convencional de estados de ânimo e de imagens. A experiência do Teatro Estúdio de 1905 já havia mostrado a Stanislávski que qualquer tentativa de renovação cênica dependia, necessariamente, da reconsideração da pedagogia teatral, da estruturação de um projeto eficaz de formação de um novo tipo de atores. Esta busca se deu, principalmente, no contexto dos vários estúdios fundados em torno da companhia principal do TAM.

As experimentações ali realizadas e que confluíram no "sistema" não foram realizações solitárias de Stanislávski. Os principais estúdios caracterizam-se como projetos de experimentação levados a cabo em estreita colaboração com outros artistas-pedagogos. No período que se estende de 1909 a 1922 os mais destacados colaboradores de Stanislávski na exegese e experimentação dos princípios do "sistema" foram Leopold Sulerjítski e Evguiêni Vakhtângov. Seria mais adequado, portanto, pensar no

sistema como conseqüência de um amplo contexto de experimentação prática da arte do ator, coordenado por Stanislávski, mas alimentado e experimentado por diversos atores e pedagogos reunidos em torno ao TAM. Com suas atividades no Primeiro Estúdio e nos demais estúdios nos quais desenvolveram suas subseqüentes pesquisas os três mestres russos instituem um modelo de espaço de pesquisa e sistematização de procedimentos voltados à formação do ator que exerceu enorme influência no teatro do século XX.

Evguiêni Vakhtângov

As realizações dos estúdios, sem dúvida, influenciaram a estética do espetáculo teatral no século XX. No entanto, sua principal contribuição reside na busca obstinada por uma nova forma de se fazer teatro, de compreender o ofício do ator. A este é reservado o papel de dar um novo significado ao fazer teatral modificando as bases éticas e operativas por meio de seu próprio posicionamento frente ao seu ofício.

Dentro dos estúdios opera-se uma reformulação completa do universo teatral. Inventa-se uma maneira de se fazer teatro em sua totalidade, desde as bases mais prosaicas (organização do espaço, postura no ambiente de trabalho), até a concepção estética do espetáculo e a estruturação de metodologias para a transmissão da experiência adquirida. Utilizando a expressão de Mollica, trata-se de um contínuo processo de invenção do teatro. Não são reproduzidos procedimentos consagrados. Temos aqui o estabelecimento de uma real abordagem experimental do teatro, ou seja, de um fazer que gera seus próprios e inéditos/exclusivos processos de acordo com uma lógica que é gerada organicamente pelo próprio desenvolver da pesquisa.

Esta busca por uma nova maneira de fazer teatro tinha sua primeira e talvez mais significativa expressão na atividade pedagógica. A prática pedagógica não era vista como uma aplicação de fórmulas de atuação consagradas, mas sim como uma jornada criativa em direção à estruturação de um corpo de procedimentos que pudesse ser visto como uma real e concreta arte do ator. A estética do espetáculo, o resultado artístico, não surgia como produto da mente criativa de um encenador excepcionalmente dotado, mas como resultado de um processo cotidiano de experimentação realizado por professores/diretores e alunos/atores.

Fabrizio Cruciani qualifica a pedagogia desenvolvida nos estúdios como ato criativo. Afirma que a busca realizada neles por professores e alunos era a de invenção de instrumentos da própria criatividade e não a de uma mera formação de quadros de atores e diretores para os teatros instituídos. A pedagogia teatral é vista, portanto, como um espaço de invenção de um novo e revitalizado fazer teatral. O processo de formação é um processo investigativo e criativo, pois busca estabelecer novos paradigmas para a atividade criativa do ator. Trata-se de um processo vivo, que rechaça a imitação dos modelos de atuação institucionalizados e fossilizados. Cruciani diz:

> A procura de leis pelos professores-diretores é mais uma necessidade de fazer do que uma necessidade teórica do saber. A pedagogia como um ato criativo é uma realização da necessidade de criar uma cultura teatral, uma dimensão do teatro cujos espetáculos somente satisfazem parcialmente, e que a imaginação traduz em tensão vital. É por isso que o teatro, nas primeiras décadas do século, existiu primariamente por intermédio da pedagogia [...] e porque a pedagogia deve ser vista como uma linha direta na continuidade da maioria das experiências teatrais significantes da época. (in BARBA; SAVARESE, 1995, p.28)

Para Cruciani esta "... apaixonada procura, frenética e insatisfeita, pela verdade em situação pedagógica" realizada nos estúdios do TAM funda uma cultura teatral que será extremamente significativa na fundação das escolas de teatro posteriores. (in BARBA; SAVARESE, 1995, p.27)

L. Sulerjítski e atores do T.A.M.

Encontrar uma nova maneira de fazer teatro ou reencontrar um sentido para o ofício era, portanto, um anseio que encontrava sua expressão inicial na atividade pedagógica. Reformar o teatro dar-lhe sólidas bases artísticas, significava, inicialmente, criar uma verdadeira pedagogia teatral pensada sobre bases sólidas e operativas. Esta constatação aparece de maneira clara nas práticas e nos escritos de todos os grandes reformadores teatrais do início do século XX.

Cabe ressaltar que esta especial importância dada à atividade pedagógica também é resultante de um ideal mais amplo: reformar, renovar o homem e a sociedade. À tentativa de reconstruir o teatro e de redefinir a função do ator relaciona-se um ideal utópico de reformulação e aprimoramento das relações humanas e das estruturas sociais. Rompem-se as fronteiras do que se entendia por especificamente teatral para buscar reencontrar um sentido para um fazer teatral esvaziado.

Em relação ao trabalho do ator, esta questão se reflete na dificuldade de definição de limites entre o trabalho técnico especificamente teatral e o trabalho de aprimoramento do humano. Esta é uma característica presente em muitos dos experimentos pedagógicos do século XX, como ressalta Marco de Marinis. Os escritos de Copeau, as práticas de Laban, a condução do Primeiro Estúdio por Sulerjítski são exemplos da ligação entre o projeto de formação de um novo ator e o projeto de formação de um novo, e melhorado, ser humano. Nesta perspectiva, o trabalho sobre si mesmo não pode ser visto como um acúmulo de habilidades e truques do ofício, mas, pelo contrário, como um processo de auto-revelação, de fuga dos clichês para reencontrar o contato com a autenticidade da vida. Esta abordagem do treinamento encontraria eco no trabalho que Grotowski iria desenvolver durante as décadas de 60 e 70.

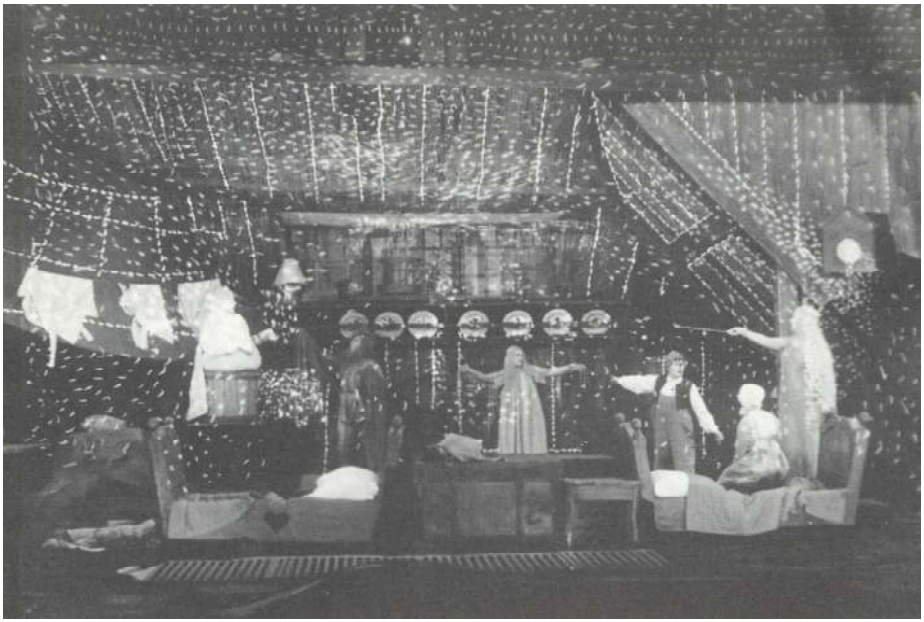
As relações entre o grupo e a individualidade dos participantes são fatores decisivos nos aportes estéticos e pedagógicos de cada coletividade teatral. Neste sentido é exemplar o funcionamento do Primeiro Estúdio e sua

abordagem particular dos ensinamentos de Stanislávski mediada, principalmente, pela inquietude do espírito artístico de Vakhtângov. Esta aparente insubmissão do Primeiro Estúdio é manifestação da necessidade de desenvolver os procedimentos organicamente, respeitando individualidades e aproveitando o material humano disponível. Isto só confirma o que Stanislávski, e posteriormente Grotowski, afirmaram a respeito da impossibilidade de se chegar a um sistema possível de ser aplicado como uma receita infalível para se chegar à criatividade em diferentes grupos e contextos. Os estúdios, por meio da aparente rebeldia de Vakhtângov e de outros atores-diretores, demonstraram a afirmação de Sulerjítski de que é impossível separar rigidamente procedimentos técnicos daquilo que de essencial reside no humano.

A experiência dos Estúdios do TAM também demonstra que a coesão em torno de uma proposta comum não implica na eliminação das individualidades. Ao Primeiro Estúdio estava integrado um forte grupo de jovens atores que, aos poucos foram desenvolvendo seus estilos e suas concepções sem uma subordinação servil aos caminhos então traçados por Stanislávski. Talvez esta visão da formação teatral não como uma reprodução de procedimentos, mas como uma constante busca centrada em um sólido núcleo de princípios norteadores seja uma das principais e menos assimiladas contribuições dos Estúdios à pedagogia do século XX.

O surgimento dos estúdios também marca o surgimento da figura do diretor-pedagogo, que não se limita a ter uma função de gerador de uma interpretação cênica da obra dramatúrgica. Passa a ser um pesquisador da pedagogia e de propostas estéticas em estreita colaboração com os participantes do núcleo. Para Mollica a perspectiva do surgimento desta nova abordagem do trabalho do diretor foi criada por Stanislávski ao fundar seus estúdios. Ele vê, neste momento, a possibilidade de estabelecimento de um corte historiográfico entre as figuras de diretor-intérprete e diretor-pedagogo. (MOLLICA, 1989, p.217-218)

Marco de Marinis propõe que se inverta a relação normalmente estabelecida entre encenação e pedagogia e que se passe a "... pensar a pedagogia teatral como um ponto de chegada da encenação no século XX, o resultado da transformação de diretor-demiurgo em diretor-maiêuta, [...] ou diretor-pedagogo". (MARINIS, 2000, p.57) Marinis observa esta transformação em quase todos os grandes homens de teatro do século XX, geralmente quando se envolveram mais profundamente no trabalho teatral prático e, em particular, no trabalho com o ator. Na trajetória de Stanislávski esta mudança tem como sintoma e como catalisador o trabalho realizado dentro dos estúdios.



O Pássaro Azul, texto de M. Maeterlinck; direção de Stanislávski e Sulerjítski. Teatro de Arte de Moscou, 1908.

Nas cartas de Stanislávski e nos relatos de *Minha Vida na Arte* é possível observar que o foco de suas inquietações vai progressivamente distanciando-se das questões formais do espetáculo em favor de um

aprofundamento em problemas relativos ao ofício do ator. Um dos pilares do pensamento teatral de Stanislávski é o de que o saber do ator é um saber prático, adquirido de modo ativo. Portanto, tanto a construção deste saber, quanto a sua transmissão só podem se dar por meio da autoexploração por parte do ator de procedimentos práticos que lhe guiem no caminho de um domínio cada vez mais complexo e profundo de seu ofício. Fica clara, assim, a necessidade do trabalho sobre si mesmo, do exercício, do treinamento. Para Ruffini, o aparecimento dos exercícios como parte constituinte do trabalho do ator foi uma revolução do teatro do século XX, já que tradicionalmente o trabalho do ator limitava-se ao ensaio e ao espetáculo. (RUFFINI, 1996, p.80).

Os estúdios foram, por excelência, os locais de surgimento e desenvolvimento dos exercícios. São, portanto, fundamentais para compreendermos o surgimento de uma nova dimensão do trabalho do ator, que sem dúvida, revolucionou também a maneira de se pensar o fazer teatral. O sentido do ofício, aquilo que permite a alguém se intitular ator passa a não mais residir, ou pelo menos não mais somente, na apresentação de espetáculos públicos. Afirma-se pela primeira vez de maneira explícita a necessidade de uma prática cotidiana de exercícios como base para o trabalho criativo do ator. E, principalmente, este espaço do exercício, do trabalho cotidiano passa a ser visto como o espaço de construção da identidade profissional e artística do ator. Este novo enfoque teve profunda influência sobre o desenvolvimento da prática e da teoria teatral do século XX.

Colocando-se como espaços de criação de uma nova maneira de fazer teatro, os estúdios rompem os limites do que até então se compreendia como teatro, expandem as fronteiras do trabalho do ator e do diretor-pedagogo e absorvem elementos extrateatrais. Isto também pode ser visto como uma resposta teatral às rápidas transformações pelas quais passava a sociedade da época.

A propósito, ao tecer comentário sobre as pesquisas dos renovadores do teatro do início do século XX, Cruciani diz: "... o novo teatro não era nascido do teatro e no teatro, mas pela recuperação da complexidade cultural, social e humana do teatro, como uma forma de comunicação expressiva e como um meio para a realização do homem". (in BARBA; SAVARESE, 1995, p.28)

Para Marco de Marinis isto também implica numa profunda ressignificação da visão sobre a possibilidade de relação do teatro com o contexto sócio-cultural. O esforço pedagógico de transformação também busca afastar o teatro da limitação de ser uma mera atividade de entretenimento. O teatro passa a ser visto como produção de saber, como um instrumento cognitivo. Reconstruí-lo também significa redescobrir meios para torná-lo, ou fazer com que ele voltasse a ser, um instrumento eficaz para a compreensão do homem e do mundo. Marinis diz:

> [O teatro do século XX] é um teatro que se dilata, que transborda materialmente e metaforicamente de seus espaços tradicionais e, ao fazê-lo, transmuta e se regenera, tanto nos processos materiais e criativos quanto nos princípios estéticos, seja nas formas artísticas e expressivas seja – sobretudo – nos pressupostos e na finalidade do próprio operar. Partindo do horizonte tradicional [...] do divertimento e da evasão [...], o *Novecentos* Teatral tende a desenvolver sólidas ambições pedagógico-ético-político-espirituais, chegando [...] a fazer do ator e do grupo criativo os modelos ideais respectivamente para o homem e para a comunidade do futuro... (MARINIS, 2000, p.12)

Nos programas e nas práticas dos estúdios é evidente a busca por conhecimentos e procedimentos extrateatrais. Elementos de práticas esportivas, de outras áreas da criação artística e até mesmo da ciência são "emprestados" e recontextualizados para fazer com que o teatro deixasse de ser um objeto decorativo e conseguisse acompanhar, ou mesmo provocar as

mudanças da sociedade. Para Pradier, este caráter transdisciplinar é imprescindível para o desenvolvimento do saber teatral:

> ... o saber não progride sobretudo dentro de uma disciplina. As grandes idéias nascem no lado de fora ou nas fronteiras [...]. A *intelligenza* do teatro deve nutrir-se de desviações exteriores ao teatro, do mesmo modo que uma cultura não sobrevive a não ser através de contaminações, empréstimos e erros. (PRADIER, 1992, p.160)

Evidentemente o que motiva a formação dos estúdios é a insatisfação com os modelos de formação instituídos. A necessidade de fundar novos ambientes pedagógicos é um resultado da incapacidade das escolas e teatros tradicionais em dar uma formação ao ator que não fosse uma mera reprodução de padrões fixados e de truques do ofício. Para Cruciani, na base da formação dos estúdios está uma "tentativa de dar sentido e dignidade ao teatro", que tem como ponto de partida a "luta contra as instituições teatrais de seu tempo, seu conservadorismo vagaroso e a luta contra o desinteresse da profissão teatral". (in BARBA; SAVARESE, 1995, p.27)

Odette Aslan ressalta o processo de isolamento, de afastamento do centro da produção teatral da época para poder gerar novos procedimentos e novas visões do fazer teatral. Esta é uma característica que marca a organização dos estúdios e núcleos: fechar-se em núcleo, criar procedimentos sólidos e, somente então, dividir o conquistado.

A partir destas experiências não se pode mais ver a pedagogia teatral como a reprodução de procedimentos arraigados em hábitos do ofício consagrados por uma tradição ligada ao entretenimento. Ao proporem e desenvolverem abordagens sistematizadas do ofício do ator, os diretores-pedagogos do século XX estabeleceram uma tradição com a qual qualquer proposta atual tem a obrigação de dialogar. Os processos de formação do ator devem ser encarados como processos de descoberta e criação, mas devem manter uma constante relação com esta tradição. Cruciani diz: "Se,

por um lado, uma escola (como o teatro) é um compromisso com o que já existe, por outro é um lugar onde as utopias se tornam realidades, onde as tensões que sustentam o ato teatral assumem formas e são colocadas em teste". (in BARBA; SAVARESE, 1995, p.26)

Portanto, o movimento de formação dos estúdios teatrais, tendo o Primeiro Estúdio do TAM como seu deflagrador e ícone, dá início ao processo de sistematização de uma tradição da arte do ator no Ocidente. Tradição esta que é compreendida não como a aquisição passiva de fórmulas, mas como um contínuo processo de criação de procedimentos gerados pelo questionamento a respeito do sentido do fazer teatral.

É uma tradição que deve ser buscada, sobretudo, nesta dimensão da criação teatral que não está diretamente ligada à produção de espetáculos e que, por esta razão, muitas vezes foi subvalorizada pela historiografia teatral. Para Cruciani a continuidade das experiências teatrais se dá, principalmente pelos modos de operar que elas produzem e não pelas obras, das quais só permanecem testemunhos e registros parciais ou setoriais.

> Os modos de operar existem na permanência dos homens de teatro e dos espectadores, na civilização que produzem e da qual fazem parte, na tradição enquanto sistema ativo de criar relações com o acontecido. Neste sentido o teatro não é efêmero, como não o é o operar dos homens: o teatro é uma categoria de longa duração que vai além do evento presente do espetáculo. (CRUCIANI, 1992, p.47)

Nesta perspectiva podemos considerar a pedagogia do ator como um elemento central da cultura teatral do século XX. Fabio Mollica acredita que a maneira como esta foi tratada no Primeiro Estúdio possa ser ainda hoje um estímulo para novos caminhos de pesquisa:

> Investigar o Primeiro Estúdio significa lançar luz sobre um momento essencial da cultura teatral do *Novecentos*. Isto porque a sua prática e o seu mito foram um estímulo, nas mais diversas situações culturais, para aqueles homens que se colocaram na busca de um modo diferente de pensar e produzir teatro, (MOLLICA, 1989, p.12)

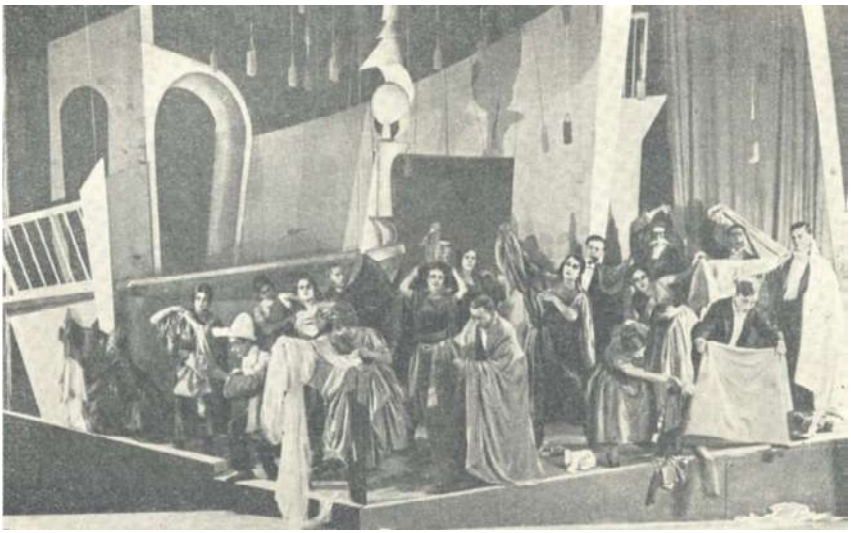
Mollica observa nos vários estúdios e laboratórios do século XX uma continuidade com as experiências de Stanislávski, Sulerjítski e Vakhtângov, que não está ligada às formas do espetáculo, mas sim ao "modo de colocar-se em relação ao trabalho do ator, à pesquisa de fontes criativas, à definição de uma ética de trabalho, à vontade de pensar e criar teatro organicamente em relação às exigências do grupo antes que às do mercado". (MOLLICA, 1989, p.12) Novamente vemos a pedagogia colocada como um processo de criação, de descoberta de concepções acerca do fazer teatral e não como uma mera aquisição de um repertório técnico. Os estúdios e laboratórios são manifestações desta nova visão de teatro. Uma visão que passou a se manifestar não somente por meio dos espetáculos, mas principalmente por meio da "criação pedagógica".

Trata-se da tentativa do estabelecimento de uma tradição para o trabalho do ator ocidental; do estabelecimento de um saber teatral que transcende, ou antecede a dimensão do espetáculo. Para Fabrizio Cruciani as escolas, ateliês, laboratórios e centros foram os espaços teatrais onde a criatividade teatral se expressou com o mais elevado grau de determinação.

Ocorre uma expansão dos limites do trabalho do ator que se manifesta, por exemplo, na invenção do trabalho laboratorial e na transformação do caráter do processo de ensaios. Estes passam a ser não mais somente o momento da atualização cênica de um texto, mas tornam-se um real espaço de investigação, de produção de um saber cênico centrado no ator a partir da manipulação dos elementos que são específicos de seu trabalho. Esta investigação abrange desde os elementos éticos que baseiam o

trabalho cotidiano do ator, até os elementos ligados à eficácia de sua ação sobre a percepção do espectador.

Com isto a pedagogia adquire um valor inédito. O processo de formação passa a ser visto não como um processo de aquisição de um repertório, mas como espaço de projeção de um fazer teatral renovado. Ao conceber a pedagogia como criação e não como reprodução de fórmulas os diretores-pedagogos do início do século XX redimensionaram a noção de escola de teatro. Se não há sistema a ser reproduzido, se não há validade em reproduzir procedimentos, é preciso manter uma constante relação dialética entre os procedimentos empregados, a tradição teatral e o significado que se dá à atividade do ator. A escola passa a ser espaço de produção de modos de fazer e pensar, espaço de busca ativa pelo sentido do ofício.



A Princesa Turandot, texto de Carlo Gozzi, direção de Vakhtângov. Terceiro Estúdio, 1922.