

DOS PÉS AO NARIZ: RELATOS DE UMA TRAJETÓRIA FORMATIVA.

José Tonezzi¹²³
Flávio Lira, Nykaelle Barros e Sávio Farias¹²⁴

Universidade Federal da Paraíba – UFPB.

Resumo

Este trabalho relata as experiências vivenciadas pelos integrantes do Núcleo de Estudos e Experimentação do Cômico – NEECO, seu surgimento em 2010 e as atividades que foram e vêm sendo desenvolvidas no grupo. A criação do espetáculo de linguagem cômica *Clown Bar* e os palhaços construídos pelos atores-alunos do núcleo são relatados neste trabalho. O processo de formação do grupo, suas pesquisas e trajetórias, bem como a atual fase de investigação que atravessamos – estudo e experimentação da técnica de bufão – também compõem este relato.

Palavras-chave: palhaço; riso; NEECO; formação; bufão.

Abstract

This article reports the experiences by members Center of Study and Experimentation of Comic – NEECO, its emergence in 2010 and the activities that have been and are being developed in the group. The creation of play of language comic called *Clown Bar* and the clowns built by students of the core actors are reported in this work. The process of formation of the group, its research and trajectory as well as the current research phase we are going through - study and experimentation on buffon technique - also included in this report.

Keywords: clown, laugh; NEECO; formation; buffoon.

¹²³ Doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC da UNIRIO. Diretor e coordenador do Núcleo de Estudos e Experimentações do Cômico - NEECO. Professor Adjunto do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba - UFPB. (tonezzi@hotmail.com)

¹²⁴ Alunos do curso de graduação em Teatro da UFPB. Atores-fundadores do Núcleo de Estudos e Experimentações do Cômico – NEECO. (lira010@hotmail.com / nykabarros@hotmail.com / savioffarias@gmail.com)

INTRODUÇÃO

Ao longo de dois anos o Núcleo de Estudos e Experimentação do Cômico – NEECO, formado por pesquisadores do curso de Teatro da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, vem investigando e experimentando uma prática autônoma e livre que visa um entendimento sobre os conceitos e procedimentos referentes à comicidade, ao riso e ao corpo cômico, através de estudos teórico-práticos acerca do palhaço e do bufão e, sobretudo, da reflexão sobre a produção artística do grupo e a forma como este tem direcionado as suas atividades.

No segundo período da atual grade curricular do curso de Teatro da UFPB é ofertada a disciplina Interpretação I. Quando cursada pelos alunos da terceira turma do curso, no segundo semestre do ano de 2009, foi ministrada pelo professor Dr. José Tonezzi, docente do Departamento de Artes Cênicas da já referida instituição. A ementa de Interpretação I sugere o estudo e prática em interpretação popular. Nesse sentido, muitas linguagens teatrais foram estudadas, a partir de unidades, tais como a técnica de clown/palhaço, a bufonaria, a farsa, a *commedia dell'arte* e suas máscaras e a comédia em geral. As aulas sobre a técnica de clown se estenderam durante toda uma unidade da disciplina, tendo resultado em diversas experimentações de construção do tipo clownesco e de cenas clássicas, as chamadas *gags*, apresentadas como exercício de conclusão da disciplina.

Ao término do semestre letivo, muitos alunos demonstraram a vontade de dar continuidade aos estudos referentes ao universo do clown, tendo em vista que a disciplina nos proporcionou muitos indicativos, mostrando novas possibilidades para a exploração dessa linguagem. A reunião dos alunos interessados aconteceu em meados de 2010. Nas primeiras reuniões, decidimos reaproveitar as cenas criadas durante o curso de Interpretação I e reuni-las em sequência, como em uma peça de quadros. Ao todo éramos onze alunos-atores, totalizando cinco cenas de duplas e um solo, sem uma dramaturgia central. Assim, criamos o Núcleo de Estudos e Experimentação do Cômico – NEECO. Em setembro de 2010, *Clown Bar* fez sua estreia na Sala 35 da Escola de Minas, durante o XIV Encontro Nacional dos Estudantes de Artes – ENEARTE, que aconteceu na cidade de Ouro Preto e reuniu centenas de estudantes de artes de todo o Brasil.

Após retornar a João Pessoa, convidamos o professor José Tonezzi para assumir a direção do espetáculo e do grupo. Naquele momento a disciplina Interpretação I estava sendo ministrada novamente por Tonezzi para a turma de ingressos em 2010. Tonezzi aceitou integrar o NEECO e convidou novos alunos que haviam demonstrado também o interesse em estudar clown. Esta nova formação contava com a participação de quinze alunos da graduação. Objetivamos diversas

metas para a nossa pesquisa e nos vinculamos ao grupo de pesquisa cadastrado no CNPq, Teatro: Tradição e Contemporaneidade, que é também coordenado por José Tonezzi, nos encaixando no núcleo Cena e Contágio, que possui uma linha de pesquisa intitulada *O Teatro das Disfunções*, na qual dois membros do NEECO já desenvolviam pesquisas de iniciação científica, sendo eles Flávio Lira, com uma pesquisa sobre o Teatro do Bizarro e Nyka Barros, pesquisando as formas e procedimentos estéticos do grotesco, do burlesco e do bufonesco.

TREINAMENTO, INVESTIGAÇÃO E PROCESSO DE COMPOSIÇÃO

O treinamento do NEECO iniciava com um alongamento coletivo seguido de trabalhos de respiração e consciência corporal, com o intuito de preparar o corpo para as atividades do grupo. Também construímos um momento de instalação no ambiente, a fim de torná-lo propício ao trabalho coletivo. Tratava-se de um momento de concentração da energia e da preparação do espaço para iniciar os trabalhos, bem como do início da sistematização da metodologia do grupo. E assim prosseguimos nos demais encontros com esta sequência de atividades. Decidimos ainda que o *Clown Bar* funcionaria como exercício público resultante das pesquisas retomadas a partir daquele momento, o que fez haver uma pausa longa nas apresentações do espetáculo. Dessa forma, passamos longos meses focando as atividades práticas desenvolvidas em sala de ensaio, permeadas por jogos e exercícios teatrais e musicais, estudos bibliográficos e videográficos, sempre em função do nosso objetivo: um aprofundamento na técnica de clown, partindo das nossas próprias características e descobertas, uma construção a partir de si, do eu individual de cada um dos atores e ao mesmo tempo aos olhos de todos os envolvidos.

Durante este processo de encasulamento, o grupo perdeu muito de seus participantes, tendo sido reduzido ao número de seis: um diretor e cinco atores. Isso nos concedeu a possibilidade de ter uma vivência mais minuciosa sobre cada momento pelo qual passamos. A investigação da comicidade em seus aspectos gerais foi de suma importância para o grupo. Buscamos entender como o riso se dá, que procedimentos podem ser causadores desse riso, principalmente a respeito da figura do palhaço, que compõe o imaginário popular em uma associação direta ao “fazer rir”. Ainda hoje há o entendimento de que o palhaço é efetivamente um ser que deve causar o riso. Entretanto, o pensamento sobre a diferença entre “ser engraçado” e “fazer graça” guiou bastante as nossas ações. Realizamos uma série de exercícios (fig. 01) a fim de fornecer aos atores possibilidades de estarem mais presentes em cena, assim como aprimorar a técnica, como a triangulação, pausas, jogos com bolas e bastões, sonorizações, etc.



Figura 01: exercícios realizados em sala de ensaio.

Nos exercícios praticados no NEECO foi possível observar uma busca pelo corpo verdadeiro, com ações espontâneas e despidas de qualquer fingimento, eliminando ao máximo as máscaras sociais para desembocar no que há de mais humano em si. Podemos apontar o encontro consigo mesmo como uma das grandes dificuldades existentes nesse processo de descoberta. Em laboratório prático, quando a ação ou a ideia surgem de um movimento espontâneo, como fazer que a mesma ação possa ser reproduzida com o mesmo frescor da descoberta? Cabe ao ator um treinamento contínuo e minucioso em busca de um determinado tempo cômico que não se marca no relógio, é algo que está inerente ao fluxo contínuo e espontâneo de cada um.

No processo de descoberta de si mesmo, cada um dos atores no NEECO passou por um processo de investigação própria, interna, voltada para si, que foi sendo externada na construção do palhaço de cada um. Foi possível (e ainda é) perceber em cada palhaço elementos muito próprios das características físicas e da personalidade do ator/atriz que o compõe. Acentua-se a isso, a descoberta de que tipo cada ator/palhaço pertence. Entre os diversos tipos de clown, encontramos a dupla clássica chamada de Branco e Augusto. Bolognesi¹²⁵ em seu artigo “Circo e teatro: aproximações e conflitos” ressalta que “o Branco é a sutileza e a conclamação do sublime; o Augusto, o rude e a evidência da fome” (2006, p.15). É o conflito do trapaceiro com o enganado que também engana. Ou como diz Fellini, “o clown branco e o augusto são como a professora e o menino” (1983, p. 106), onde se tem espaço para o amor e ódio, a parceria e a antipatia. A investigação do tipo foi marcante no grupo, pois em todas as cenas do *Clown Bar*, é possível identificar o conflito gerado entre as duplas, por meio da relação desses dois tipos clássicos.

¹²⁵ Mario Fernando Bolognesi, no citado artigo, faz um panorama histórico do circo e teatro no mundo e também no Brasil, que contribui de maneira bastante significativa para o melhor entendimento do universo cômico.

A relação entre os dois pode ainda ser exemplificada à luz do que Juliana Jardim¹²⁶ chama de princípios e indicações constantes, dentre elas: “o palhaço adora conflito. Solução, para ele, significa problematizar” (2002, p. 19). O clown Branco lê um jornal. O Augusto tem um banco. O Branco senta no banco para ler o seu jornal: eis sua glória. O Augusto toma o banco: eis sua honra. Ao sentar o Branco puxa o banco e o Augusto cai. E assim tudo se arma.

Nas retomadas das cenas do *Clown Bar* e nas reconfigurações feitas a partir do novo elenco, muita coisa foi alterada e recriada, devido à redução do elenco e às substituições necessárias, em um processo de retroalimentação, no qual a cena sugeria ao ator/palhaço novas formas de agir como também os tipos criados alteravam a cena em seu desenvolvimento, ritmo e tensão. Contudo, a reestruturação do espetáculo nos possibilitou o batismo de cada palhaço e a confirmação dos tipos: Angélica Lemos (Mosquito), Nyka Barros (Cavalera) e Sávio Farias (Tito) caracterizam-se enquanto Brancos. Já Flávio Lira (Pinão) e João Brandão (Gargalo) são Augustos.

Pensar no palhaço como uma figura de comportamento linear, com características únicas de Augusto ou de Branco nos faz perceber que essas qualidades podem variar. E essa variação acontece de acordo com o estado em que o palhaço se encontra em determinadas ocasiões. Levando em consideração que nenhum ser humano é unilateral, acreditamos que no jogo cênico do palhaço as características oscilam entre o Branco e o Augusto. Sendo o ponto de partida, aquilo que predomina em cada um, de acordo com o que há de mais íntimo e “defeituoso” em si. Acreditamos que a dupla existe para que haja o conflito na relação e que essa oposição possa reverberar em risos.

É interessante notar que existe maior riqueza na comicidade quando os dois tipos atuam em dupla, pois um serve de contraponto ao outro. Eles são encontrados tanto nos espetáculos circenses da Inglaterra como nos dois *zanni* da *commedia dell'arte* (BURNIER, 2001, p.208).

No jogo da dupla de palhaços percebe-se que a triangulação, assim como a precisão com que ela é executada, faz toda a diferença no tempo cômico necessário à cena. Durante os exercícios, compreendemos que o jogo do palhaço deve ser nítido ao público, não podendo deixar dúvida na ação que o palhaço executa ou irá executar de acordo com o seu tipo. A triangulação está relacionada ao comentário não verbal, realizado pelo palhaço sempre em relação ao público,

¹²⁶ No texto *O ator transparente: reflexões sobre o treinamento contemporâneo do ator com as máscaras do Palhaço e do Bufão*, a autora elenca uma série de fundamentos pertinentes ao trabalho do ator no que diz respeito ao palhaço e ao bufão que muito auxiliam na reflexão sobre tais tipos.

que expressa o que o palhaço sente ou entende do momento em que se encontra. Por exemplo, a cadeira cai, o palhaço percebe e olha para o público para compartilhar com este sua descoberta. Toda ação é dividida com a plateia, tornando-a cúmplice de cada decisão tomada em cena.

Acreditamos que o treinamento do palhaço seja importante para o trabalho do ator, mesmo que este não tenha em mente fazer os outros rirem. O universo do palhaço possibilita ao ator estabelecer um olhar amplo do que está acontecendo ao redor. Estimula também no ator, impulsos criativos e espontaneidade para improvisar e entrar em processo de criação, despertando também senso crítico e reflexivo sobre a sua prática e conduta, uma vez que o palhaço pode ser considerado um ser amoral que não julga os acontecimentos pelos seus padrões convencionais.

Henri Bergson, em seu ensaio *O Riso* (1983), afirma que não há sensibilidade no riso, não há necessidade de certo moralismo, o riso pode ser motivado por várias questões, embora ele sugira que rimos daquilo que é essencialmente humano.

O cômico por si só, como foi demonstrado por Bérqson (*Le Rire*), produz certa anestesia do coração momentânea, exige no momento certa insensibilidade emocional, requer um espectador, até certo ponto indiferente, não muito participante. Para podermos rir, quando alguém escorrega numa casca de banana, estatelando-se no chão, (...) é impositivo que não fiquemos muito identificados e nos mantenhamos distanciados em face dos personagens e dos seus desastres. (ROSENFELD, p.157)

Não existe um julgamento que antecede o ato da risada, rimos de forma instintiva. Trata-se de uma resposta imediata a algo em que achamos graça. Normalmente rimos em grupo, de si mesmo ou de alguém. Beth Lopes afirma que “rimos por diversas razões; rimos para demonstrar alegria; rimos de satisfação, de felicidade, de alívio. Rir dá uma sensação de liberdade, uma sensação real de que por alguns instantes, os problemas do cotidiano deixam de existir.” (LOPES, 2005, p. 09). O riso provoca um estado de relaxamento naqueles que riem, possibilitando aos artistas que trabalham com o cômico, uma oportunidade de expor seus ideais e críticas aliadas ao riso.

As técnicas de palhaço, aliadas à percepção artística, pelo âmbito da subversão da lógica, podem impulsionar o trabalho do ator na criação cênica. O estudo dessa linguagem tem possibilitado aos atores do NEECO um maior desempenho e qualidade em trabalhos de atuação, dentro e fora do núcleo. Essa lógica inversa permeia o universo do palhaço e traz a impressão de

que tudo pode ser feito e dito, pois o palhaço tem total liberdade de expressão. Há uma aceitação social dessa figura pela sua excentricidade e “loucura”. Buscamos entender a comicidade como um espaço propício para a crítica onde podemos refletir e dialogar constantemente.

Luís Otávio Burnier, no capítulo intitulado “O clown e a improvisação codificada”, presente no livro “A arte do ator: da técnica à representação” (2001), defende a ideia de que o riso é uma reação física e que cabe ao cômico descobrir quais os elementos que estimulam essa reação. Entrar em contato com esse universo “palhacesco” é ir ao encontro direto com as suas próprias fraquezas e imperfeições. Um exercício de autoconhecimento, em busca de uma expressão mais verdadeira. A procura deste estado é um processo individual que parte de dentro para fora, cabendo ao ator pôr uma lente de aumento em suas características pessoais e torná-las mais visíveis.

De acordo com os estudos até aqui praticados, notamos que cada ação desenvolvida em cena deve ser repleta de intenção e verdade. Do contrário, o movimento não passará de um simples gesto sem vida, que não comunica. É possível pontuar que mesmo na comicidade ou no exagero, o uso da fé cênica se faz necessário, uma vez que o público só embarcará em nossa representação, quando os próprios intérpretes acreditarem verdadeiramente no que fazem. Em se tratando de uma interpretação tipificada, como é o caso do *Clown Bar*, cujos palhaços apresentam tipos sociais de fácil reconhecimento do público, é necessário ao ator/palhaço descobrir a motivação interior do tipo estabelecido para se chegar a um diálogo verdadeiro para com este público.

Em cena não devemos agir por agir. Para tanto, faz-se interessante encontrar um objetivo para cada ação e ter foco no olhar que é conduzido pela máscara do palhaço, o nariz vermelho. Mesmo com a ausência de gesto, o palhaço deverá estar consciente da ação interna para tornar determinada atuação crível. Em nossa prática, percebemos a importância do silêncio dentro do universo cômico, que em alguns momentos deve ser preenchido pela dilatação do corpo e do olhar. Esse processo técnico parte de um treinamento específico do tempo cômico e que pode estimular esse estado em que o palhaço deve se encontrar para provocar o riso. Buscamos compreender em nossos estudos a subjetividade do tempo/ritmo cômico presente na estética do palhaço, que não pode ser medido de forma cartesiana, mas cada palhaço deve buscar em sua prática o seu próprio tempo, em diálogo com o outro (ator e público).

OUTROS OLHARES E NOVOS CAMINHOS

Após a atualização do espetáculo *Clown Bar*, iniciamos no segundo semestre de 2011 uma maratona de apresentações, pois as (in) certezas e dúvidas geradas nos laboratórios de criação já não podiam ser respondidas senão por meio do público. Só após apresentarmos, fomos capazes de perceber como o público reagiu/reage à peça. O comportamento da plateia passou a acontecer de forma diversa: em muitos momentos nos quais acreditávamos funcionar a piada, ela não ocorreu. Outras vezes aconteceu o inverso. Isso nos fez refletir e reformular pequenos momentos da peça cada vez que apresentávamos o espetáculo, até que nos foi possível encontrar um grau de afinação entre a técnica e a espontaneidade da nossa ação em cena e não deixar-se levar somente pela reação da plateia, mas jogar com esta reação a fim de dinamizar a cena. Nesse sentido, continuamos apresentando o *Clown Bar* e sempre consideramos tudo que acontece na relação ator/palhaço e público, tendo, porém, este último como termômetro e não como bula. Temos apresentado o *Clown Bar* em diversos eventos teatrais em João Pessoa e em outras cidades dentro do circuito do teatro universitário, como a V Semana de Cênicas da UFPE em Recife, a II Mostra Universitária Salvador de Teatro – MUST, em Salvador, o 25º Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau – FITUB, o que tem nos dado a oportunidade de entrar em contato com públicos e lugares distintos.



Figura 02: “cena da banda”, espetáculo *Clown Bar*

Em paralelo às atividades do *Clown Bar*, começamos no grupo também pesquisas sobre a figura do bufão. A partir das iniciações científicas desenvolvidas por Nyka Barros e orientadas pelo professor José Tonezzi, dentro do núcleo de pesquisas Cena e Contágio, o NEECO, de forma inerente, e por ser um grupo de trabalhos práticos, foi agregando a si também o interesse por este universo. Na última cena de *Clown Bar*, a “cena da banda” (Fig. 02) o ator/palhaço Flávio Lira traz *Pinão* (o seu palhaço) caracterizado de monge anão. Na cena, todos os demais tocam

instrumentos musicais, com exceção de Flávio, que por coincidência quando a cena foi criada não havia levado nenhum instrumento para a sala de ensaio e acabou criando o citado personagem. Os aspectos bufonescos da cena estão principalmente no monge anão que é disforme, mas também na presença de cinco atores que musicalizam a cena e fazem alusão a uma banda de bufões, que geralmente é formada também por cinco integrantes. Tem sido de suma importância para os nossos trabalhos o envolvimento com o bufão, pois acreditamos ser ele o outro lado da moeda do palhaço.

Desde que começamos a pesquisar o universo do bufão (disfunção corporal, carnavalização na Idade Média, etc.) idealizamos uma ação prática neste sentido. O primeiro experimento realizado foi uma ida do grupo ao carnaval de Olinda, em fevereiro de 2012, caracterizados de bufões (Fig. 03) remontando as festas realizadas no carnaval medievo, onde bandos de bufões tomavam as ruas no período do carnaval. Esse experimento foi realizado com o intuito de analisar a relação do bufão com a sociedade contemporânea, bem como contribuir na construção das personas bufonescas de cada ator. Este experimento foi emblemático, pois iniciou um novo ciclo na história do nosso grupo. Realizamos ainda oficinas internas da técnica de bufão que resultaram no experimento cênico de linguagem bufonesca, *Oração do Santo Gozo*, (Fig. 03) criado a partir de um poema homônimo de Flávio Lira. A performance é um primeiro resultado das livres experimentações que o grupo tem feito a partir dos estudos e práticas voltados para a figura do bufão.



Figura 03: Experimento no Carnaval de Olinda / Oração do Santo Gozo

O universo bufonesco pode ser mais amplo do que comumente se pensa. São as nuances e as variações diversas que nos interessam por compreender que pesquisar o bufão é pesquisar o próprio ser humano. Pois que ele é nada menos que o avesso do que somos ou tendemos a esconder. Portanto, pretendemos dar continuidade aos estudos teórico-práticos sobre o bufão,

bem como perceber que relações podem ser estabelecidas com a linguagem do palhaço nas suas devidas aproximações e divergências, tendo sempre o riso como eixo central das nossas discussões e inquietações artísticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGSON, Henri. **O riso**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BOLOGNESI, Mário Fernando. Circo e teatro: aproximações e conflitos. In: **Revista Sala Preta No. 06**. São Paulo: USP, 2006, p. 09-19.
http://www.eca.usp.br/departam/cac/salapreta/PDF06/SP06_01.pdf

BURNIER, Luis Otávio. **O clown e a improvisação codificada**. In: A arte de ator: da técnica à representação. Campinas: UNICAMP, 2001.

FELLINI, Frederico. **Uma viagem pela sombra**. Porto Alegre: LPCM, 1983.

JARDIM, Juliana. O ator transparente: reflexões sobre o treinamento contemporâneo do ator com as máscaras do palhaço e do bufão. In: **Revista Sala Preta**. No. 02. São Paulo: USP, 2002.

LOPES, Beth. A blasfêmia, o prazer, o incorreto. **Revista Sala Preta**. No. 05. São Paulo: USP, 2005.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 157.

ACEITE: 16/03/2013