

Comicidade: do “corpar” clownesco como princípio móvel, flexível, risível e espontâneo na (des) formação do ator

ANA ELVIRA WUO

■ 108

Ana Elvira Wuó é atriz, palhaça, bacharel em Artes Cênicas-IA-UNICAMP, participou como atriz- pesquisadora da primeira geração do LUME, mestre em Estudos do Lazer, doutora em Pedagogia do Movimento- Corporeidade-FEF-UNICAMP, pos-doc em Estudos da Linguagem- UNICAMP, docente universitária e doutoranda em Artes da Cena- IA- UNICAMP-Campinas.

■ RESUMO

O presente artigo aborda os indícios à investigação da comicidade corporal evidenciando o estilo clownesco como perspectiva criativa e risível para a formação do ator. No entanto, basta adentrar uma averiguação mais apurada na área da comicidade que serão observados pontos qualitativos relacionados a uma prontidão integrada e associada ao impulso criativo, envolvendo uma mescla de encontros com o inusitado improvisado de situações relacionadas a aspectos da vaidade humana. A comicidade é um atributo da corporeidade imanente à manifestação da quebra de regras, da transgressão do si mesmo, desformando o ser social e o conceito duro (seriedade) em detrimento da compreensão de um princípio móvel e flexível, potencializando e corporificando saberes cômicos transgressores, para que não se leve tão a sério e criativamente torne-se um ator ridente, franco e espontâneo.

■ PALAVRAS-CHAVE

Ator, clown, comicidade, corpo, formação, risível.

■ ABSTRACT

This article discusses the evidence to the comicality body of research demonstrating the clown style as creative and laughable for the formation of the actor perspective. However, simply enter a more thorough investigation in the area of comedy that qualitative points related to an integrated and linked to the creative impulse readiness will be observed, involving a mix of encounters with the unusual impromptu situations related to aspects of human vanity. The comic is an attribute of immanent corporeality to the manifestation of breaking rules, the transgression of himself, shapeless social being and hard concept (seriousness) at the expense of understanding of a mobile and flexible principle, empowering and embodying transgressors comic knowledge to not take yourself so seriously and creatively become a laughing , frank and spontaneous actor.

109 ■

■ KEYWORDS

Actor, clown, comic, body, formation, laughable.

Inadequação e fracasso

Ser um clown significa brincar, aceitar e exorcizar a exposição pública do risível como atributo comicizado da corporalidade e da linguagem. O campo da comicidade e do risível propicia a uma pessoa os mais dolorosos, deliciosos e prazerosos acessos à inadequação do ser humano perante a vida.

Fellini (1985) disse:

O clown representa uma situação de desnível, de inadequação do homem frente à vida. Através dele exorcizamos a nossa impotência, as nossas contradições e principalmente a luta ridícula e desproporcional contra os fantasmas de nosso egoísmo, de nossa vaidade e da nossa ilusão (FELLINI, 1985).

Investigando a comicidade, constatei em um primeiro momento as estratégias voltadas à alusão do fenômeno na formação de atores, dentre elas, a técnica de clown que é uma vertente no campo do risível, para o qual atribui um sentido concreto desta à corporeidade do ator. O contato com a práxis clownesca, efetivamente, desenvolve fluxos corpóreos potentes em relação à percepção de mundo, de espaço público, e a sua transformação em acordo com uma lógica pessoal de aproximação e expansão da humanidade relacional e dialógica do ator consigo mesmo. As reflexões de Lecoq

(2001) contagiaram o corpus deste estudo no tocante ao fato de o clown não existir à parte da pessoa do ator, exceto quando o ator interpreta a ele próprio (mesmo) e quando o processo pedagógico para encontrá-lo é baseado num experimento criativo dialógico e, portanto, contrário a psicologismos simplórios, pois a compreensão da comicidade é sedimentada numa lógica desequilibrada que instiga o riso no espectador.

Sem detalhar demais e na tentativa de fazer uma aproximação significativa para explicar ao leitor como o clown desenvolve uma linguagem de interação com o espectador, Wuo (2005) elucida o entendimento da lógica clownesca, tecendo um paralelo com a lógica de uma criança de dois a sete anos de idade.

Com base no modelo piagetiano, a faixa etária anterior corresponde ao período pré-operatório e, segundo a concepção de Rappaport (1981), é um estágio paradoxal, porque a criança revela a ausência de esquemas conceituais e um entendimento inadequado e desequilibrado da realidade, embora apresente forma lógica e coerente do estágio antecedente. Achamos graça, por exemplo, se uma criança entender que o pai está preso numa garrafa, porque ele ficou preso no engarrafamento do trânsito.

Assim, por não abstrair, o palhaço apresenta um processo mental quase palpável, como a criança pequena, e representa sua experiência de mundo por meio de uma atuação concreta. Exemplificando: o palhaço entende que a ação de passar o arroz, durante uma refeição, possa ser realizada com a utilização de um ferro de passar roupas ou, ainda, “se a noite cai” como disse Fellini (1985, p. 32) “o clown prontamente abaixa-se para tentar levantá-la do chão”.

Sendo o entendimento do clown concretamente ao “pé da letra”, essa premissa pode representar uma estranheza, inadequação e fracasso em meio às interações sócias estabelecidas para um adulto. No entanto, na concepção de Lecoq (2001), pelo contrário, para o artista há certa alusão valorativa à recepção e aceitação do inadequado e do fracasso como um aliado criativo, potente-poético, agregando conhecimento interpessoal aos saberes do intérprete. Assim, discursa aos alunos: “Clown é a pessoa que fracassa que bagunça sua vez, e, fazendo isso, dá à audiência o senso de superioridade. Através de seu fracasso, da sua lógica inadequada, ele revela sua profunda natureza humana, que nos comove e nos faz rir” (LECOQ, 1987).

Quando Lecoq (2001) propunha aos estudantes a descoberta do próprio clown, pressupunha que um des-valor ao ego agregaria um domínio cômico, aptidão flexível à constituição formativa de um ator. Assim, se os atores de sua escola experimentassem o sabor do fracasso, isso seria considerado uma conquista, um troféu anti-ego, projetando no estudante uma visão avessa à soberba do monstro sagrado do teatro e do super-ator. Equipando os alunos com aparatos destruidores da soberba intelectual, o ator iniciado por Lecoq quebra o lacre do ego, dissolvendo estruturas cristalizadas e atinge a essência do “indivíduo” ator, demonstrando que o clown não está no entorno, mas nas entranhas expressivas, interindividuais e interativas do mesmo.

O clown não existe à parte da atuação do próprio ator. Nós somos todos clowns, nós pensamos que somos bonitos, inteligentes e fortes, entretanto nós todos temos nossas fragilidades ou nosso lado ridículo, que pode fazer as pessoas rirem quando somos capazes de expressar isto mesmo, como forma de liberdade (LECOQ, 2001, p. 145)¹.

¹ Tradução livre Ana Elvira Wuo.

Durante sua primeira experiência clownesca na escola, Lecoq (2001) notou que havia alunos com pernas tão finas que eles quase não tinham coragem de mostrá-las. Contudo, fazendo o clown, eles encontraram o modo de exibir sua magreza para o prazer dos espectadores. Finalmente estavam livres para ser quem eles eram e fazer as pessoas rir. Essa descoberta de como fraquezas pessoais podem ser transformadas em força dramática foi a chave para o aperfeiçoamento de uma abordagem clownesca pessoal relacionada com o encontro com o próprio clown e, segundo o autor, isso se tornou um princípio fundamental para o treinamento do ator.

Embora Lecoq (2001) nos aponte que a referência ao circo vem à tona assim que se fala a palavra clown e que a figura-imagem do palhaço nos vem à memória, esta referência se tornou sem importância nas práticas realizadas com seus alunos, pois no seu ponto de vista não existe “o palhaço” no singular, mas no plural. Assim cada ator deveria investigar o seu próprio clown.

Clown no plural

A palavra clown (pronuncia-se “cláun”) apareceu no século XVI. Este vocábulo remete-nos a *colocuns* e *clod*, significando um fazendeiro ou rústico, torpe. De qualquer maneira, o clown foi sempre campesino (TOWSEN, 1976). Outra origem é na língua celta, designando originalmente um fazendeiro, um campônio, visto pelas pessoas da cidade como um indivíduo desajeitado e engraçado, indicando, num outro momento, aquele que, com artificiosa torpeza, faz o público rir.

Em sua aplicação geral, clown, é um ser cômico que se apresenta e se comporta de maneira estúpida ou excêntrica; em particular, alguém que se especializa em comédia física. Clown se traduz por palhaço, mas as duas palavras têm origens diferentes. Palhaço vem do italiano e se relaciona, geralmente, ao espaço público, à feira e à praça; já o clown refere-se ao palco e ao circo (FELLINI, 1985). Mas, na linguagem do espetáculo, as duas palavras confluem em essências cômicas.² Para Towsen não existe clown, existem clowns, já que as essências cômicas são múltiplas, variadas e flexíveis (WUO, 2005).

Mestres inspiradores

Percebe-se ao iniciar o clown nos atores, uma intuição clownesca a ser esculpida e inserida no campo do risível. A obra clownesca se revela a cada toque da talhadeira na pedra bruta corporal da existência do aprendiz. A partir dessa premissa, venho tentando dar conta de sistematizar e concluir o ciclo de um processo prospectivamente. Vislumbrei a possibilidade de criação de um processo pessoal a partir de investigação prática e teórica. Tecendo reflexões sobre as formas de esculpir o clown nos iniciados, tendo como referência os princípios de Jacques Lecoq, Gaulier e Burnier, no confronto entre a lógica social preestabelecida e a lógica de si mesmo, do clown. A questão a ser desvelada pelo iniciador é: como aferir possibilidades sob perspectivas a outras lógicas em cada iniciado e conseguir pinçar precisamente o potencial da essência clownesca como processo criativo de si? Para tanto as teorias e as experiências dos mestres europeus citados acima, são fontes inesgotáveis de

² ???

inspiração para seguir adiante na investigação de outras possibilidades de iniciação do clownesco a partir de um perfil sul-americano (WUO, 2005), assunto este para outra pesquisa exploratória.

Faça-me rir!

Se a comicidade corporal é um caminho de exposição do lado patético, ridículo, fragilizado, o que leva as pessoas a escolherem ser um clown? Outra questão a se desvelar: O que é a iniciação clownesca para uma pessoa? Nas tentativas de responder tais questões, começamos por uma explanação mais genérica a partir da fala dos participantes e da minha observação. Mas para tanto, sabendo das dificuldades de revelar o ridículo clownesco em cada aprendiz, analisamos uma pergunta muito simples que Lecoq (2001) fez a seus alunos e que em seus desdobramentos ecoa num campo investigativo de extrema complexidade: “*Como o clown nos faz rir*”?

Após questionar os seus alunos, sugeriu que ficassem em círculo (picadeiro) e em seguida ordenou à queima roupa “*Me façam rir. Descreve-nos que: Um após o outro caíram tombos, fizeram palhaçada, cada um mais extravagante que o outro, mas tudo em vão. O resultado foi uma catástrofe!*”. Os alunos ficaram decepcionados e puderam experimentar uma enorme dificuldade em fazer rir, como se houvesse uma imobilidade no corpo que os levasse a recorrer a formas prontas.

A dificuldade para inicialização ao clownesco num aprendiz pode estar relacionada ao fato de se privar da mobilidade e criar resistência ao novo. Segundo Bergson (1983) o cômico destrói estruturas prontas, tornando-as flexíveis e móveis. Com base nesse conceito, podemos extrair um princípio potente que talvez ajude a compreender o porquê da resistência.

Do contrário, quando o princípio da flexibilidade não é compreendido na iniciação, não existe pluralidade palhacesca, mas sim um tipo rígido, estereotipado, sem graça - que carrega uma máscara vermelha na face - distanciado, que não convence o espectador. Demonstrando uma estereotipia cômica não corpada, sem interlocução, uma catástrofe, definição esta a que Lecoq chegou ao propor a experiência para seus atores. Nesse caso, fazer rir requisita desprendimento e mobilidade para que destruamos um conceito duro (seriedade) em detrimento da compreensão e construção de um princípio móvel e flexível. Assim, não é tarefa fácil para o ator iniciar-se nesta técnica. Se o mesmo carregar seriedade em demasia na sua formação, ficará impossibilitado de produzir um equilíbrio homogêneo no seu desempenho artístico.

Portanto, o envoltório técnico clownesco esculpe o corpo com a comicidade, constrói e destrói um pré-conhecimento no campo do risível, não como uma cópia de outro clown, mas com o caráter de autenticidade que possibilita brincar com pré-conceitos artísticos. Sendo autor da própria comicidade, esvaziado de uma carga expressiva sedimentada e acumulada na concepção profissional.

Flexibilidade ou rigidez

Para esvaziar uma constante formulação de soluções prontas e conhecidas é necessário ter flexibilidade para desformar o conhecimento. O clown, não existe à parte do iniciado, o clown está e pulsa nele mesmo. Perceber, o quanto é difícil para o ator – aprendiz expor-se e ser motivo de riso ao público presente são de extrema

importância, pois dependendo da aceitação do clownesco em si, quanto mais expressiva e verdadeira for sensação de constrangimento, mais a plateia rirá. Por isso, por mais que seja parte da regra do jogo, enfrentar o som da risada da plateia poderá se tornar um exercício de flexibilidade ou rigidez, isto é, extremo prazer para alguns ou de muito estranhamento e sofrimento para outros.

Desformar e transgredir

A experiência de ministrar os cursos para iniciação ao clown indicou-me a necessidade de criar um princípio reflexivo, desenvolvido por meio da práxis, denominado “desforma”. Princípio disparador para romper qualquer pré-elaboração (representação de personagem ou imitação de outro palhaço) equivocada do que seja o clownesco no aprendiz. A desforma, não é um conceito duro, mas um princípio flexível e livre. É uma realização de liberdade que potencializa e traz o germe do clown à tona.

Desformar, descompreender, é inventar um fazer. Uma prática inventiva, criativa. Mobilizadora de uma manifestação pessoal inédita, por exemplo: inventar uma brincadeira nunca antes brincada, uma língua nunca antes falada, uma canção nunca antes cantada, recitar poesia nunca antes recitada. Esse é um experimento de morrer para as formas de entendimento conhecidas pelo corpo pensante e deixar nascer a desforma do corpo intuitivo atuante (WUO, 2005).

No entanto, o desfazer, desformar o corpo em situação de iniciação, cria estruturas cognitivas, sensoriais motoras, perceptivas inusitadas. Por meio do processo de iniciação procura-se atingir sutilezas e essencialidades da comicidade física. Atingindo a imaginação e a criatividade traz-se à tona o ser corpóreo brincante-transgressor, campo de jogo palhacesco.

E é esse corpo palhaço, permeado de sentido para o aprendiz, que conceitua a desforma enquanto um processo de dissolução e desconstrução de si mesmo ao propiciar um experimento que atua como um corpo novidade. Passagem de uma identidade social a um corpo desformado, do avesso, abaixo da pele, sutileza e vivência essencialidade da corporeidade cômica, a partir do descolamento do antigo corpo racional-social com regras e normas cristalizadas.

O corpar da comicidade

A comicidade é um atributo da corporalidade que emana como manifesto da desestruturação de valores, da quebra de regras e transgressão do si mesmo. Desformando o ser social e corporificando avessamente um meio potencializador de proteção à expressão humana, a qual se perpetua como uma inata sabedoria cômica, para que não se leve tão a sério todas as coisas em cena ou na vida.

O corpar da comicidade para o ator surge como um elemento involuntário à sua compreensão, num determinado tempo de vivência do exercício do artista no espaço público. Atores que vivenciam a comicidade, como um experimento de aprendizagem, processam no corpo desformas, atravessamentos em diferenciadas lógicas embrenhadas de capacidade criativa, no lidar com situações inusitadas. O ator iniciado no clownesco improvisa com o inesperado e desafia o corpo a produzir um estado de atenção fora do comum.

No entanto, o aprendiz portador de um corpo atento à comicidade potencializa a

pulsão cômica, a qual demonstra e representa aspectos inerentes numa relação provocativa. Evocando no corpo do outro, plateia que aprecia uma atuação clownesca, uma reação atenta ao espetacular risível, destruindo o lacre da seriedade e sisudez, convidando ambos, a repensar seus conceitos e ou pré-conceitos.

Quebrar o lacre

O palhaço em cena quebra o lacre das convenções sociais, cria envoltórios sensíveis e exacerbantes de comunicação com a plateia, produzindo relação dialógica sem escape, que é hipnotizada pela rede invisível da comicidade. Por meio disso, ri das bobagens encenadas pelo cômico.

A comicidade é uma linguagem transgressora imediata que detona as regras e extravasa a sua qualificação e o seu sentido como estilhaços invisíveis de uma bomba. Não sobra nada. Resta o vazio, sem rastros, nem pegadas, nenhuma pista a seguir, já que o riso tudo implode, destituindo uma ordem a ser seguida.

A manifestação da comicidade potencializa no corpo da figura clownesca, pulsão transitório-dialógica, autoral criativa, a qual sedimenta os elementos da lógica pessoal de um ator em relação ao sentir, pensar, agir, reagir, transgredir no corpar do fenômeno. Corpar a comicidade é fazer pulsar a máscara vermelha, representatividade concreta do ser-flexível corpóreo do palhaço. Corpar clown é um termo relativo a nível pulsátil-risível que de imediato é sedimentado e vivenciado no ato de uma aparição pública, em formato cênico da ação persona clownesca.

A essência em Keleman (1992) do princípio corpar está na ação. Ação num corpo funciona como uma *bomba pulsátil*, e o *pulso* é o princípio fundamental na organização do organismo e na manutenção da vida. Para o autor, existe, no vivo, e no corpo humano, um padrão pulsátil que organiza os tecidos como bombas: um tecido ligado a outro, criando tubos, bolsas e espaços que se comunicam por meio de membranas e camadas, também abertos a conexões (LIBERMAN, 2010).

Então, corpar o clownesco significa manter um padrão ativo vivificado, uma aguçada percepção pulsátil e vibratória em relação ao outro (o público) por meio de um experimento de mobilidade de ridículo, que se corporifica em riso. Para Keleman, o ato de *corpar*, significa presentificar-se em uma flexível experiência real do corpo (1992).

No entanto, não se trata de “ter consciência” de atos ou estados vividos no corpo como algo que acontece separado da máscara vermelha - um objeto a ser assistido pelo sujeito/espectador - mas de viver e encarnar o aqui e o agora como forma intensa, fruto dos processos excitatórios que acontecem nesse corpo e que são compartilhados com a plateia, presença do clownesco e da encarnação da máscara como presença viva de mobilidade da comicidade no corpo do ator.

Como a qualidade do clownesco não se enquadra dentro das convenções da seriedade, não propõe fixidez. A mobilidade cômica produzida pelo palhaço segundo Bergson (1983) é uma forma de resistência a serializações, moldagens e endurecimentos do caráter pessoal.

Propiciando atravessamentos, desenraizamentos, descamamentos, estratificações, rupturas com o caráter sério das convenções, o rompimento com o sério gera descontrole ao deixar sem governo a ordem pré-estabelecida; desconfigura pontos de vista fixos e estruturas duras do sistema, potencializando estruturas móveis. Assim, o cômico é visto como um sistema instável, gerando mal estar e desordem.

Porém, toda estrutura racional dura se esvaziará em contato com a comicidade. O cômico esvazia o conceito funcionalista que impede de sentir, pensar, agir no corpar (palhaço). Na concepção bergsoniana, função alguma será designada à figura do palhaço, porque ela é vazia (1983). Então, o espectador ri do vazio produzido pela lógica diferenciada móvel intrínseca a figura palhacesca.

Considerações finais

O “corpar” palhaço-clown propicia um refinamento na percepção criativa do ator, pois aumenta a resistência à serialização e à esterilidade, propondo frescor e esvaziamento ao brincar com os conceitos e pré-conceitos. Na sua concretude vivida quebra o lacre e abre um espaço público imediato, sedimentado como conhecimento experimental e provocativo com o espectador. Provador de riso, de reação ridente, sendo este indicativo do fenômeno imanente da fruição e apreciação pública da vida, pressupõe “agere”, qualidade da palavra ator, enquanto um ser de movimento e flexibilidade.

A manifestação de um ser portador da comicidade imanente fundamenta na figura clownesca um corpo transitório-dialógico autoral criativo que recupera os elementos dispersos pelo processo civilizador- social controlado - em lógica pessoal do sentir, pensar, agir, reagir, transgredir como fenômeno “corpar”, corpo-ator-espaço público imediato sedimentado e vivenciado no ato de uma aparição cênica, representando margem oposta e reversa aos territórios sérios, esvaziando aos padrões de conduta estabelecidos pela sociedade.

A iniciação de um ator à comicidade palhacesca, atenua-se como campo de jogo que perpassa durezas, explicita o ridículo e dialoga em pé de igualdade com um imaginário recheado de situações criativas e inusitadas. Deposita na vivência artística, potencializadora estética da alegria com dimensões provocativas ao espectador. Por meio do estado alegre e risível estabelece cumplicidade, disponibilizando um território imediato de empatia com a plateia.

Assim, a comicidade clownesca compreende um transporte de afetos - estado qualitativo de predisposição interativa- do fenômeno corpo público pulsátil e da criação de uma estética da linguagem brincalhona para o ator da cena, atribuindo qualidades de franqueza, espontaneidade, sinceridade e originalidade em sua (des)formação.

115 ■

Referências

BERGSON. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FELLINI, F. **Fellini por Fellini** - Entrevista de Giovanni Grazzini. Lisboa: Dom Quixote, 1985.

KELEMAN, Stanley. **Anatomia emocional**. São Paulo: Summus Editorial, 1992.

LECOQ, J. **The moving body**: the teaching creative theatre. Translated from “Le corps Poétique” by David Bradby. A theatre Arts Book. New York: Routledge., 2001.

_____. Em busca de seu próprio clown. In: LECOQ, Jacques (org.). **O teatro do gesto**. Tradução de: Roberto Mallet. Paris: Bordas, 1987.

LIBERMAN, Flavia. O corpo como pulso. **Interface**, Botucatu, v.14. n. 33, abr-jun., 2010.

RAPPAPORT, Clara R. **Psicologia do desenvolvimento**. São Paulo: EPU, 1981.

TOWSEN, John. H. **Clowns**. Hawthorn: New York, 1976.

WUO, A. E. **Clown, processo criativo**: rito de iniciação e passagem. Doutorado. Pedagogia do Movimento: Corporeidade. Programa de Faculdade de Pós-graduação da Educação Física, UNICAMP, Campinas, 2005.