

A Comicidade Absoluta no Corpo do Clown

Elaine Cristina Maia Nascimento

Graduando em Artes Cênicas pelo Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará – CEFETCE

Endereço: Rua Padre Cícero, 620, Parque Araxá

e-mail: lalazita_cristina@hotmail.com

Fernando Lira Ximenes

Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará

Rua Felino Barroso, 281 Apt. 144

(085)3251-1717, flira@cefetce.br

RESUMO

Este artigo aborda a comicidade absoluta através do clown e seu corpo, com seus movimentos codificados e através da não existência de um diálogo verbal. Como entender esse tipo de comicidade que trabalha com uma lógica fora do comum dentro do trabalho do clown? Esse artigo também propõe uma investigação com relação a recepção, de como esta pode perceber e recepcionar a comicidade absoluta através do clown.

Palavras-chaves: Corpo, clown, comicidade absoluta, recepção.

1. INTRODUÇÃO

Meu interesse nessa pesquisa surgiu por etapas. Primeiramente, desejei estudar o clown a partir das vivências e oficinas das quais participei e espetáculos que assisti. Outro fator, foi conhecer o trabalho realizado pelo grupo LUME, dentro da pesquisa de Renato Ferracini sobre clown. Segundo ele, o clown é “*lírico, inocente, ingênuo, angelical, frágil...*” (FERRACINI, 2003:243).

Após a minha entrada no grupo de Pesquisa em Comicidade e Riso do CEFET, grupo cRISe, formado a partir de oficinas ministradas pelo Prof. Fernando Lira, que resultaram no espetáculo “Para Não Falar de Teatro”, entrei em contato com o filósofo Henri Bergson, que tem uma abordagem sobre o riso. Na obra de Bergson realizada pelo grupo, estudamos o conceito o mecânico colado no vivo, no qual, ações cotidianas repetidas, tornam-se mecânicas, ganhando novos significados.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Através de Bergson, entrei em contato com o conceito de Comicidade Absoluta, ou seja, a comicidade que trabalha com o absurdo, com o riso “*non-sense*”. Conceito o qual a obra de Bergson é questionada.

Outro estudo, as teorias Merleau-Ponty sobre a percepção, encontrei uma importante abordagem para entender comicidade: absoluta.

Com base nessas teorias, surgiu a pergunta mote da pesquisa: como estabelecer a comicidade absoluta utilizando a perspectiva de clowns em Ferracini, mas com a intenção de se obter uma comicidade?

É preciso que o ator entre em sintonia com seu próprio corpo, para que ele possa transferir tudo o que idealizou para um determinado personagem. Mas quais são as condições necessárias para isso acontecer?

Segundo a autora Sônia Machado, em seu livro “O Papel do Corpo no Corpo do Ator” é necessário que o ator alcance um corpo disponível, seja em qual técnica for, para entrar em estado criativo. É nele o corpo produz a matéria prima para o trabalho. Passada essa fase, cabe ao ator lapidar aquilo que colheu em detrimento dos seus objetivos.

Em relação ao clown (aqui falo daquele que não possui um texto verbal, que possui seu trabalho baseado na improvisação) esse “estado” de corpo disponível é condição primária para a realização da cena. Essa afirmação pode ser confirmada pelo fato de que o clown não interpreta, ele simplesmente é. “Ele não é um personagem, ele é o próprio ator expondo o seu ridículo, mostrando sua ingenuidade. Por esse motivo, usamos o conceito de clown e não de palhaço.” (BURNIER, 1994:248)

Para a criação do seu clown, o ator mergulha em si mesmo e corporifica o seu próprio ridículo. O corpo disponível então se torna tão importante no processo de criação do clown quanto na construção da cena. Esse corpo disponível, no caso específico do clown, pode ser intitulado como uma espécie de “estado orgânico” gerador de sua “lógica própria”.

Outra característica do clown é que ele trabalha com um estado orgânico que o leva a agir com uma lógica própria, determinando, a partir desse estado, sua relação com o espaço, com os objetos ao seu redor, com os outros clowns, como seu figurino e, principalmente, com o público. (FERRACINI, 2003:218)

O clown se comunica através do seu corpo, através da construção de signos. Mas como se dá a formação desses signos?

O signo é constituinte de uma espécie de tríade de comunicação: significante, que é a representação do signo, referência, a coisa que o signo representa, e significado, o sentido do signo em questão. Servindo ao objetivo da pesquisa, que tem como centro o corpo, criar um signo através do corpo do ator seria estabelecer essa comunicação usando o corpo como o próprio significante, ou seja, aquilo que vai representar algo. Partindo do pressuposto, *“Antes de ser percebido o signo é apenas uma coisa qualquer. Ele só passa a ter um valor de signo, quando ele representa algo além de sua materialização. Mas tudo pode vir a ser signo.”* Podemos supor que o próprio corpo humano é um grande signo, pois dificilmente estaremos em um estado inerte, de não sentir absolutamente nada. O corpo humano, e por consequência o corpo do ator, é um grande abismo de significados. Partindo desse referencial teórico para o clown, veremos que ele nada mais é do que um conjunto itinerante de signos corporais. Sua comunicação é baseada estritamente pela codificação de seus movimentos em detrimento de uma mensagem que ele queira passar.

Os gestos que executamos cotidianamente revelam algo sobre quem somos ou o que estamos sentindo naquele momento. É a partir do estado criativo do ator, ou estado orgânico do clown, que ele descobre movimentos que revelem seu personagem, descobre signos corporais. Então, se referindo ao clown, sua existência já pode ser considerada um signo? Partindo da afirmação de que o clown representa o ridículo de cada um, desde sua personalidade até seu figurino, sim. Mas quando falamos em ações, principalmente em se tratando de comicidade absoluta, essa afirmação pode se tornar movediça.

A Comicidade Absoluta vem trabalhar com o signo des-referenciado, ou seja, o signo aqui não representa nada. São exatamente as ações absurdas, fora do comum. Cada indivíduo da plateia vai interpretar da sua maneira aquilo que é visto em cena. Assim entramos no terreno da percepção.

A Comicidade Absoluta trabalha com a percepção imediata daquilo que se vê, até porque é construída por ações sem sentido, das quais não adianta extrair uma lógica, exatamente por não existir essa lógica. Mas devemos lembrar que cada espectador irá reagir de forma diferente ao que for exposto em cena. O riso será resultado de diversos “motivos”, que dependem da percepção de cada espectador. No caso do clown, sua ingenuidade o leva a ações “burras” para a plateia, convidando o público a rir com ele, não de algo ou alguém.

3. ASPECTOS METODOLÓGICOS

A pesquisa seguirá os seguintes tópicos, que serão realizados ao mesmo tempo, respeitando o tempo necessário para cada um:

- Pesquisa bibliográfica.
- Processo de criação e montagem do esquete “Gags” a partir da pesquisa de gags clássicas.

Para a pesquisa bibliográfica, dois autores servirão como ponto de partida para o início do processo: Henri Bergson, com seu estudo sobre comicidade absoluta e Renato Ferracini, com seus estudos sobre clown dentro do grupo LUME. Assim, baseado em aspectos fenomenológico de Merleau-Ponty, na obra

Fenomenologia da Percepção, procurarei desenvolver, por improvisos, cenas cômicas, que quebrem a lógica do sentido, em que absurdo se estabeleça, pelo desvio da vida no sentido de uma mecânica, provocando sensações risíveis, apostando no risível pelo risível.

Para a parte prática, será feita uma pesquisa sobre as gags clássicas de clown utilizadas tanto no teatro quanto no cinema internacional. Depois de feita essa pesquisa, serão criadas cenas e novas gags baseadas no conceito de comicidade absoluta. Essa pesquisa resultará no espetáculo que, em resumo, será a “colagem” dos frutos dessa pesquisa.

Para realizar o esquete, que precisa de dois atores, conto com o apoio da atriz Carolina Li, que também já possui um estudo na área do clown. Para unir teoria e prática, vou recolher um diário de bordo dos encontros práticos e constantes apresentações do esquete serão realizadas para diferentes públicos, sempre sendo filmadas.

[illegible]

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não quero estabelecer métodos. Muito menos encontrar verdades irrefutáveis. Tenho como objetivo maior um estudo teórico e prático sobre a construção e trabalho do clown. A partir dos estudos que venho realizando nessa área, que ainda são bem recentes, senti a imensa necessidade de não limitar a pesquisa no campo teórico. A parte prática, o foco central, o que vai direcionar a pesquisa, sempre buscando aliar conclusões teóricas e práticas.

BIBLIOGRAFIA

- ABRACE IX. *Metodologia da Pesquisa em Artes Cênicas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- AZEVEDO, Sônia Machado. *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BARBA, Eugenio; SAVARASE, Nicola (Orgs.). *A Arte Secreta do Ator- dicionário de antropologia teatral*. São Paulo. Hucitec/UNICAMP, 1996.
- BERGSON, Henri. *O Riso: Ensaio sobre a significação da comichade*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BURNIER, Luís Otávio. *A Arte do Ator: Da técnica à representação*. Campinas, SP: Unicamp, 2001.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FERRACINE, Renato. *A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea de ator*. Campinas, SP: Ed da Unicamp, 2003.
- GROTOWISKY, Jerzy. *Em busca do teatro pobre*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- MERLEAU- PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2006.
- REVISTA REPERTÓRIO DE TEATRO E DANÇA. Ano 8 número 8. Salvador: EGBA, 2005.