



RABELO, Andréa da S. Diálogo entre técnicas de treinamento do ator: uma possibilidade. Salvador: UFBA. Ppgac- UFBA; Mestrado; Érico José Souza de Oliveira.

Resumo

Este artigo aborda uma possibilidade de diálogo entre as técnicas de clown, bufão e ações físicas a partir da realização de um treinamento e de uma experiência pessoal. Tal recorte é parte da pesquisa de mestrado ainda em andamento. A instrumentalização do ator através de determinadas técnicas lhe confere certas características de atuação em conformidade com sua experiência, assim em seu corpo e em sua voz aparecem ecos de treinamentos e experiências que fizeram dele o que ora se apresenta. Dessa maneira, o diálogo entre técnicas de treinamento do ator (BONFITTO) constitui o ponto-chave da pesquisa, onde será um realizado um estudo de similaridades, complementaridades e oposições. O treinamento na técnica de *clown* (BRONDANI) proporciona o exercício da imaginação criativa e do improviso. Assim como o treinamento com o bufão (BRONDANI) permite o desbloqueio de entraves físicos e mentais “liberando” o corpo para a expressão do grotesco e de outras energias advindas do baixo ventre. Já o método de ações físicas (BURNIER) qualifica o ator para um trabalho corporal de gestos e movimentos codificados e precisos. As três técnicas supracitadas têm em comum, dentre outras características, o desenvolvimento de um intenso trabalho corporal.

Palavras-chave: Ator. Treinamento. Clown. Bufão. Ações Físicas.

Abstract

This article discusses a possibility of dialogue between the techniques of clown, buffoon and physical actions from the completion of a training and personal experience. This clip is part of the master's research still in progress. The instrumentalization of the actor through certain techniques gives certain modes of action in accordance with their experience, so in your body and your voice echoes appear in training and experiences that made him the herein presented. Thus, the dialogue between training techniques (Bonfitto) the actor is the key point of research, where a study will be one of similarities, complementarities and oppositions. The training in the art of clown (BRONDANI) provides the exercise of creative imagination and improvisation. As the training with the jester (BRONDANI) allows the release of physical and mental barriers "releasing" the body for expression of the grotesque and other energy coming from the earth. Since the method of physical actions (BURNIER) qualifies for a work the actor's body movements and gestures coded and accurate. The techniques have in common, among other characteristics, body development.

Keywords: Actor. Trainning. Clown. Jester. Physical actions.

O estudo presente neste artigo surgiu do desenvolvimento da pesquisa de mestrado “Caminhos percorridos: um diálogo possível entre as técnicas de clown, bufão e ações físicas”, cujo objetivo é de criar um diálogo entre as três técnicas com

base no conhecimento obtido através das experiências vividas ao longo da carreira desta atriz, realizando uma investigação teórica e prática, visando, ao fim do percurso, gerar um experimento cênico.

Contudo, este objeto não existirá enquanto estudo acadêmico, ao menos momentaneamente, para além deste artigo, visto que redirecionei minha pesquisa de mestrado para um estudo que abrange apenas o clown e cujo mote não será discutido neste texto.

São muitos os caminhos percorridos por um artista na construção de sua carreira. Inicialmente, pode-se dizer que isto ocorre de maneira um tanto aleatória, ao sabor das circunstâncias, dos descobrimentos, dos novos contatos que surgem a cada momento. Posteriormente, o artista, notadamente, o ator, pode guiar a si mesmo em direção a caminhos que ele acredita ser os seus, depurando de seus conhecimentos aquilo que lhe parece mais identificável, aquilo que toca a sua sensibilidade. Outrossim, o ator no palco é como um resumo de técnicas com as quais teve contato ao longo de sua formação, e esta é perene, visto que o artista é um ser em eterna construção, exibindo em seu corpo e em sua voz ecos de treinamentos e experiências que fizeram dele o que ora se apresenta.

O que busco entender aqui é que elementos de treinamento de uma determinada técnica, como a de clown, por exemplo, são “levados” para outros momentos da atuação, mesclando-se a outra linguagem, *sincretizados*. Entendo que essa seja uma tarefa aparentemente subjetiva dada a impossibilidade de medir aprendizados que só existem no jogo cênico.

Inicialmente, irei fazer uma introdução aos pontos que integram esse trajeto na ordem cronológica em que tive contato com cada um.

Ações Físicas

Revisitando os teóricos teatrais que tratam de ações físicas, percebe-se o amplo espectro sobre o qual se está trabalhando, uma vez que partindo do método de Stanislavski muitos o utilizaram, contrapuseram, desenvolveram, ao tomar alguns de seus elementos como base para compor o seu treinamento. Assim, delimitando este espaço por onde se transitará aqui, convém fazer um breve relato daquilo que será utilizado.

Bonfitto ainda continua “ela é um catalisador de outros elementos do sistema”, ratificando a manutenção dos elementos “antigos” como suporte ao método. Entretanto, no amplo leque de estudos das ações físicas realizado pelo pesquisador Matteo Bonfitto, percebe-se o quanto o método foi utilizado e transformado conforme as necessidades e convicções cada encenador. Começando por Meierhold que passou de discípulo a “opositor” de seu mestre, indo além do método aplicado no Teatro de Arte de Moscou, para um treinamento que preteriu o psicologismo e resultava em encenações não realistas. Além disso, Meierhold optou por libertar-se do domínio do texto dramático enquanto mote criativo, “... as palavras não dizem tudo...” (BONFITTO, 2006, p. 41) algo que nunca foi considerado por Stanislavski.

A ação é o esqueleto sobre o qual o ator compõe sua criação. Ela em si não é significativa, pode estar oca, vazia, mera movimentação desprovida de conteúdo ou sensação, mas ao ator cabe preenchê-la. Muitas vezes, a ação pode ser executada

de maneira tecnicamente perfeita sem, contudo, sair da superficialidade, do estereótipo. Segundo Stanislavski, deve haver uma fusão harmoniosa entre as ações físicas e a imaginação. Para tanto, toda a atenção do ator, tanto física quanto mental, deve estar voltada para aquele momento da cena, em que se constrói um mundo interior. Todo e qualquer pensamento alheio a isto, segundo o diretor russo, é fator de desconstrução da ideia.

Os processos clownescos

A iniciação ao clown é um processo de descoberta, conduzida pelo Monsieur Loyal, do seu próprio clown que, pode-se dizer, nada mais é do que um “eu dilatado”, “mergulho dentro de seu próprio eu” (BRONDANI, 2006, p. 89). O meu monsieur foi a Dra. Joice Aglae Brondaniⁱ.

Tendo como uma forte referência os ensinamentos do Lume, Brondani conduz a iniciação levando os atores a um processo de autoconhecimento, através da exaustão física, quando se disponibiliza mental e fisicamente para atingir o “estado” do clown e distanciar-se do “racional”, seguindo “um fluxo contínuo de energia orgânica” (BRONDANI, 2006, p. 91). Assim, toda a dinâmica de cena se dá através da instalação deste fluxo de energia que deve ser constante e pulsante para garantir que a lógica do clown se estabeleça.

Todo dia de treinamento possui a etapa de exaustão física, para daí entrar nos jogos, depois de ter o corpo cansado e encontrar o “estado de clown”, o ator instaura um limiar sensível entre o imaginário/subjetivo e a realidade/objetiva⁴³ por meio dos jogos dramáticos e teatrais. (BRONDANI, 2006, p. 96)

Alguns termos são recorrentes e delineiam o caminho tomado nesta experimentação com o clown. Dentre eles, está a ação, o jogo, exaustão física, energia, estado, prontidão, partituras, codificação. Dessa forma, tal processo privilegia o exercício de técnicas que visam disponibilizar o corpo do ator para o jogo, isto é, preparam-no para reagir aos estímulos, para expressar fisicamente a tudo que acontece em sua volta.

Segundo Luís Otávio Burnier:

O *clown* é um ser que tem suas reações afetivas e emotivas todas corporificadas em partes precisas de seu corpo, ou seja, sua afetividade transborda pelo corpo, suas reações são todas físicas e localizadas. Essa característica é uma das heranças do bufão, que, devido às suas deformidades, é sensível física e corporeamente. O *clown*, como o bufão, não tem uma lógica psicológica estruturada e preestabelecida. Ele não é personagem. Ele é simplesmente. A lógica do *clown* é físico-corpórea: ele pensa com o corpo. (BURNIER, 1994, p. 217)

Por conseguinte, tanto sua musculatura, seu corpo quanto sua mente são habilitados para jogar.

No treinamento proposto por Brondani, utiliza-se bastante do Método de Ações Físicas como um elemento constituinte da descoberta do clown e como auxílio na codificação das ações criadas em laboratório e que, depois, originavam as cenas.

Considerações bufonescas

Enquanto o clown, da maneira como foi experienciado no processo acima descrito, transita pelo terreno do sublime, da poesia, do riso suave, o treinamento do bufão busca e se instala no campo do grotesco e ali se realiza.

A prática do bufão se deu através um treinamento de iniciação, semelhante ao do clown, no sentido de que os atores foram conduzidos a descobrir o “seu bufão”, visitando suas energias mais instintivas, ligadas às pulsões do sexo e da fome, ou seja, às energias do baixo ventre. Nesta iniciação, o corpo passa por um processo de deformação, metamorfoseando-se com referências de coisas, animais e vegetais até que estas sejam parte do ator e não adereços ou imitação, ou seja, “O *pesquisador* deve saber movimentar-se como se tudo fosse seu corpo e manipular qualquer acessório como parte dele, como faz com seus braços, pernas, dedos, cabeça, seios, etc.” (BRONDANI, 2010, p. 102). No bufão, todo o corpo é a própria máscara.

A realização deste treinamento aconteceu de forma intensa, mobilizando energias e sensações difíceis de acessar em virtude dos bloqueios morais que nos dizem o que é certo e errado, o que se pode ou não dizer ou fazer. Assim, algumas pessoas que faziam parte do grupo de pesquisa não conseguiram seguir até o final do processo, ultrapassando o limite dos entraves sociais para entregar-se às atitudes amorais e provocadoras do bufão.

A construção do bufão é elaborada numa conjunção de imagens que habita o corpo deformado, grotesco, impregnando a musculatura do ator de uma energia latente, que, ao mesmo tempo, repugna e seduz. Durante as performances, é estabelecido um jogo entre bufões e público em que está presente, todo o tempo, no espaço, a festa e o ritual.

Conversas que acontecem no corpo

Embora aparentemente distantes e pertencentes a processos de criação diferenciados com propósitos também diferentes, cada um dos temas abordados e vividos na minha experiência de artista, dialogam no meu corpo, ecoando em outros momentos, gerando aprendizados que servem ao meu ofício.

Muito além de gerar o que se chama de repertório artístico, o diálogo sobre o qual reflito fala sobre os caminhos que são abertos em cada experiência, como trilhas corpo-mentais que permitem que novas articulações criativas aconteçam.

Ao observar o trajeto realizado e o recorte selecionado, noto um caminho de desconstrução do corpo que parte de sua construção. Explico: o método de ações físicas é um trabalho de preparação do ator que lida com a necessidade de precisão e controle do corpo, com construção de partituras, ações precisas. Na formação de clown que foi realizada com a pesquisadora Joice Aglae Brondani, ao passo em que se mergulha na imaginação, que se estabelece o estado de clown, em que se busca a prontidão típica do palhaço para reagir às provocações do ambiente que o circunda. Nos espetáculos, existia um processo de criação de partituras, baseado no Método de Ações físicas de Stanislavski. Dessa forma, há aí uma preocupação com o desenho do corpo na cena, uma necessidade de controle. Já na formação do

bufão, houve um mergulho em energias, formas que nos encaminhavam para o que se pode chamar de liberdade em cena. Existe o controle da energia, que precisa estar o tempo todo intensa, presente, irradiando, porém, não há aqui a codificação dos gestos e ações, ela se dá como que espontaneamente, a partir da ocupação do espaço por aquela energia irradiada.

Conclusão

Assim, entendo este caminho como uma construção que se baseia na destruição dos princípios anteriormente construídos, sem, no entanto, abandonar o que já foi feito. Ou seja, a “espontaneidade” do bufão só é possível graças à consciência adquirida através das experiências com o Método de Ações Físicas, que, de alguma maneira, prepara o corpo para comunicar-se cada vez mais precisamente. Como também o trabalho de iniciação ao clown, onde vivificamos um processo de descoberta de algo que está em si, em contraposição à construção de personagem, e o caminho para acessar e manter este estado quando solicitado.

Notas

i

Esta iniciação ao clown foi realizada por ocasião da pesquisa de mestrado da atual Dra. Joice Aglae Brondani no PPGAC-UFBA, e resultou no espetáculo **Joguete**, cuja estreia aconteceu em 2003. Nesta época, integrava a Cia Buffa de teatr, grupo fundado por Joice.

Referências

BRONDANI, Joice Aglae. **Clown, Absurdo e Encenação: Processo de Montagens dos Espetáculos “Godô”, “Trattoria” e “Joguete”**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2006.

_____. **VARDA CHE BAUCCO! Transcursos fluviais de uma pesquisatriz**: Buffa, commedia dell’arte e manifestações espetaculares populares brasileiras. Tese, Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**: as ações físicas como eixo de Stanislávski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BURNIER, Luis Otávio. **A Arte de Ator: da Técnica à Representação**. Elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais para o ator. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.