

A improvisação cômica e algumas possibilidades contemporâneas de palhaçaria

Cláudia Funchal Valente de Souza
Graduada
Instituto de Artes da UNESP
Atriz / bolsista da FAPESP

Resumo: A tarefa de divertir, por necessidade, dedicação e talento, levou os palhaços a conceber um rico acervo de gestos, em muitos casos similares ao que Brecht denominou *gestus*. A maior parte desse acervo ainda está por ser descoberta, e, quem sabe, utilizada para fins transformadores das relações estabelecidas no teatro entre cena e platéia.

A improvisação cômica, dentro da palhaçaria clássica, ainda hoje levada à cena, não tem a ver com espontaneidade, mas com preparação e rigor, habilidades físicas e velocidade. Considerando que essa improvisação não está a serviço da contemplação estética, ou de uma expressão individual, mas carrega uma significação coletiva, ela precisa expor, ainda que simbolicamente, a possibilidade de mudança, afirmando que a realidade também é lugar possível à subversão.

Para que essa possibilidade subversiva seja realizada, e que as contradições sociais não se diluam na contemplação estética, a personagem-palhaço não pode ser construída com bases na interpretação dramática. O palhaço não é um bobo, um ingênuo ou apenas um desajustado de quem se ri. Se ele não for consciente de suas ações, as imagens corporais ligadas à vida material e corporal provocarão um efeito estático e confortável para a platéia, como a projeção de uma “vida inferior”.

Se, por outro lado, o palhaço age deliberadamente ao contrário ou de maneira absurda, ele se coloca como observador e agente da própria ação.

O aprendizado de técnicas de improvisação assim determinadas requer do ator, além do domínio técnico, um domínio teórico e crítico capaz de interferir no processo criativo da cena, servindo como uma bússola de sentidos para sua arte – ele não navega ingenuamente por labirintos criativos subjetivos, mas navega consciente em direção a um objetivo, tomando decisões durante todo o percurso.

Palavras-chave: improvisação, ator, palhaço, corpo.

A tarefa de divertir, por necessidade, dedicação e talento, levou os palhaços a conceber um rico acervo de gestos, em muitos casos similares ao que Brecht denominou *gestus*. A maior parte desse acervo ainda está por ser descoberta pelos atores, que podem, quem sabe, utilizá-lo para fins transformadores das relações estabelecidas no teatro entre cena e platéia.

Esse gestual, dentro da palhaçaria clássica, é construído a partir de técnicas precisas de improvisação, que permitem a experiência do livre trânsito entre realidade e ficção, platéia e palco, absurdo e verossímil. A compreensão e apreensão destes gestos passa, em primeiro lugar, pela compreensão da natureza da improvisação cômica, principalmente no que se refere ao lugar do corpo e à relação entre a subjetividade do ator e a objetividade da interação com a platéia.

O fato é que o palhaço nunca se perde da realidade, nunca adere completamente à ficção – e paradoxalmente, colado à realidade, ele é capaz das ações mais absurdas, dos gestos mais estilizados e inverossímeis. O objetivo claro de fazer rir o mantém ininterruptamente conectado ao público, e a expressão de sua individualidade está profundamente enraizada na existência material. Como artista, ele é a prova de que a técnica não é ingênua, neutra ou abstrata, mas é uma bússola de sentidos para a arte - à medida que sinaliza uma abordagem do corpo, sinaliza também a que fins este corpo servirá. Somente a compreensão do compromisso entre técnica e objetivo da cena permitirá ao ator, mesmo dissociado do processo tradicional de aprendizado que se dá no universo circense, apreender e aplicar as técnicas de palhaçaria clássica.

A improvisação tem sido largamente utilizada no teatro, como parte de processos criativos, preparação de atores e também em cena, em linguagens como o *match* de improvisação, o *happening*, a *commedia del'arte*, e, em menor grau, a *performance*. A improvisação a que nos referimos aqui não tem a ver com espontaneidade, mas com preparação e rigor, habilidades físicas e velocidade, na mesma medida que o teórico italiano Fernando Taviani descreve a improvisação na *Commedia Dell'Arte* (MUNIZ, 2004, p.26). Quanto maior a velocidade, traduzida no corpo, de reação e adaptação a eventos inusitados, maior a eficiência do jogo cômico, desde que aliado a um ritmo apropriado à cena.

Para entender a relação entre o sujeito-ator e o coletivo-platéia, é preciso reconhecer duas instâncias na criação da personagem-palhaço, conforme os estudos de Mario Bolognesi e Andreia Pantano. A primeira está ligada ao **tipo palhaço**, determinado principalmente pela máscara (o nariz vermelho), suas vestimentas, e por uma série de comportamentos tradicionalmente esperados de um palhaço, como por exemplo a liberdade para descumprir normas sociais pré-estabelecidas. Esse tipo corresponde exatamente à idéia de palhaço que povoa nosso imaginário. Esta “idéia coletiva de palhaço”, em vez de se traduzir na expectativa de um tipo rígido e caricato, carrega em si o espírito da renovação. Isso porque sua origem, localizada no circo, inclui a herança dos cômicos populares. O nariz vermelho carrega a complexidade de sentidos que a máscara assume dentro da cultura popular, segundo Bakhtin:

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 é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos(...) Mesmo na

vida cotidiana contemporânea, a máscara cria uma atmosfera especial, como se pertencesse a outro mundo. Ela não poderá jamais tornar-se um objeto entre outros (BAKHTIN, 2008: 35).

A máscara - neste caso o nariz vermelho - permite a experiência da metamorfose, de se colocar em uma fronteira simbólica de relações sociais possíveis. Seus gestos sociais são descontextualizados, e o que antes parecia comum é percebido com distanciamento. Suas ações não requerem o crivo do verossímil, e muitas limitações de movimento, com as quais ele poderia estar acostumado, são evidenciadas.

Dentre as inúmeras lições que podemos aprender com um palhaço, a maior está em seu corpo: um corpo construído em trabalho, isto é, em cena, no exercício de sua profissão. Refletir acerca dessa linguagem significa considerar que seus procedimentos criativos extrapolam a experiência da expressão individual, colocando-se a serviço de um ofício. O pragmatismo radicaliza a experiência do corpo, que prescindir de quaisquer “ses mágicos”¹ no processo de criação. O palhaço, por outro lado, não despreza o instinto e a afetividade, já que a segunda instância, na criação da personagem palhaço, está ligada ao indivíduo e sua experiência concreta de vida.

O intérprete acrescenta à personagem-tipo características individuais, ligadas à sua personalidade. Mas é preciso ressaltar que o artista não se expõe, e nem, como foi dito, se detém na expressão de sua própria individualidade.

Mas de onde vem a força desse gestual, criado empiricamente no circo e cuja eficiência cômica é comprovada pelo riso da platéia?

Considerando que a improvisação não está a serviço da contemplação estética, ou de uma expressão individual, mas carrega consigo uma significação coletiva, ela precisa expor, ainda que simbolicamente, a possibilidade de mudança, afirmando em suas ações que a realidade também é lugar possível à subversão.

Para que essa possibilidade subversiva seja realizada, e que as contradições sociais não se diluam na contemplação estética, a personagem-palhaço não pode ser construída com bases na interpretação dramática. O palhaço não é um bobo, um ingênuo ou apenas um desajustado de quem se ri. Se ele não for consciente de suas ações, as imagens corporais ligadas à vida material e corporal provocarão um efeito estático e confortável para a platéia, como a projeção de uma “vida inferior”.

Se, por outro lado, o palhaço age ao contrário ou de maneira absurda deliberadamente, ele se coloca como observador e agente da própria ação. Nesse caso, gestos estilizados traduzem melhor a situação de um corpo que “narra uma situação”, de maneira similar a um

contador de histórias. Este “corpo que narra” precisa ser fictício, grotesco, hiperbólico – com a potência de fazer o mundo aproximar-se do homem, corporificando-o, reintegrando-o por meio do corpo à vida corporal (BAKHTIN, 2008:34). O corpo neste caso ganha o status de potência modificadora, que incomoda e exige um posicionamento – ainda que restrito ao instante da apresentação – da platéia.

O palhaço ainda hoje conhecido como Augusto é herdeiro dos cômicos dos teatros de saltimbancos e das feiras, e sua essência está na imitação e na paródia. O sucesso do Augusto deve-se em parte a uma reação popular contra o estilo afetado e artificial que vinha sendo aplicado nas pantomimas acrobáticas, como uma espécie de protesto contra o meio elitizado e afetado dos circos do segundo império. É ele que introduz o risco da improvisação na atuação, arriscando jogos que não sabia se iam funcionar com o público ou não. (RÉMY, 2002:83)

Ele respondeu a um desejo pelo divertimento simples, contrário à seriedade, ao sentimentalismo e à grandiloquência, principalmente dos grandes circos.

Ele se transforma e chega a constituir a figura que qualquer um de nossa época reconhece como palhaço: o nariz vermelho, os sapatos enormes, a roupa colorida e exagerada...o Augusto ou Excêntrico - considerado por Roger Avanzi o palhaço principal do circo:

Tudo nele é exagerado. Do nariz aos sapatos. A calça folgada vive caindo, e o colarinho tamanho família, subindo. Fala pelos cotovelos e muitas vezes errado. É um bobão, um primitivo, uma criança (AVANZI&TAMAOKI, 2004: 28).

O aprendizado de técnicas de improvisação assim determinadas requer do ator, além do domínio técnico, um domínio teórico e crítico capaz de interferir no processo criativo da cena, servindo como uma bússola de sentidos para sua arte – ele não navega ingenuamente por labirintos criativos subjetivos, mas navega objetivamente em direção a um objetivo, tomando decisões conscientes durante todo o percurso.

NOTA

1. Utilizamos aqui a expressão “ses mágicos” em referência ao uso dado ao “se” por Stanislavski em *A Preparação do Ator*: “No teatro toda ação deve ter uma justificação interior, deve ser lógica, coerente e real. Segundo: o ‘se’ atua como uma alavanca que nos ajuda a sair do mundo dos fatos, erguendo-nos ao reino da imaginação” (STANISLAVSKI, 2000:76).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVANZI, Roger & TAMAOKI, Verônica. *Circo Nerino*. São Paulo: Pindorama Circus: Códex 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília 2008.

BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*. Campinas: Hucitec 1995.

BOLOGNESI, Mario F. *Palhaços*. São Paulo: Editora UNESP 2003.

BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1967.

FERRACINI, Renato. *A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*. Campinas: Editora da UNICAMP 2001.

MUNIZ, Mariana de L. *La Improvisación como Espectáculo: Principales Experiências y Técnicas Aplicadas a la Formación Del Actor-Improvisador*. Alcalá de Henares, 2004. Tese de Doutorado – Universidad de Alcalá.

PANTANO, Andreia. *A personagem palhaço*. São Paulo: EditoraUNESP, 2007.

PUCETTI, Ricardo. “Caiu na Rede é Riso”, in Revista do Lume, n.2. Campinas, ago 1999.

RÉMY, Tristan. **Les clowns**. Paris: Grasset, 2002.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 2000.