

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Centro de Artes

Curso de Teatro – Licenciatura



**Botando o bufão pra fora: o processo de criação do bufão
como possibilidade no ensino da linguagem teatral**

Melissa Rabelo Velasques

Pelotas, 2017

Melissa Rabelo Velasques

**Botando o bufão pra fora: o processo de criação do bufão
como possibilidade no ensino da linguagem teatral**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado no
curso de Teatro Licenciatura como requisito para a
conclusão do curso.

Professor Orientador: Prof. Dr. Gustavo Angelo Dias

Pelotas, 2017

Melissa Rabelo Velasques

Botando o bufão pra fora: o processo de criação do bufão como possibilidade no ensino da linguagem teatral

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial, para a obtenção do grau de Licenciatura em Teatro, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 14 de agosto de 2017

Banca examinadora:

Prof. Dr. Gustavo Angelo Dias (orientador).

Prof. Dr. Paulo José Germany Gaiger.

Prof.^a Dra. Fernanda Vieira Fernandes.

Prof. Dr. Gustavo Dias (Orientador)

Doutorado em Música pela Universidade Estadual de Campinas, Brasil (2015)

Professor Adjunto da Universidade Federal de Pelotas, Brasil.

Prof. Paulo José Germany Gaiger

Doutorado em Ocio y Potencial Humano pela Universidad de Deusto, Espanha (2008)

Professor Adjunto da Universidade Federal de Pelotas, Brasil.

Prof.^a Dr.^a Fernanda Vieira Fernandes

Doutorado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil (2014)

Professora Adjunta da Universidade Federal de Pelotas, Brasil.

Agradecimentos

A toda minha família, sobretudo meus pais Geni Velasques e José Velasques, por todo o amor, incentivo aos estudos e pelo apoio a minha trajetória teatral sem os quais a arte que vivencio seria impossível.

À Zellig Dion pelo carinho, afeto, amor e companheirismo.

À professora Marina de Oliveira pela parceria, dentro e fora de cena que propiciou minha imersão no universo do bufão. Também aos demais colegas de pesquisa pela dedicação durante a elaboração dos nossos bufões importante inspiração para o presente trabalho.

À Maloca Casa Colaborativa em especial Angelina Oliveira pelo convite para realização das oficinas de teatro no espaço da casa.

A Gustavo Dias, meu orientador, pelo apoio e entusiasmo.

Aos alunos das oficinas que fizeram esse trabalho possível.

A minha irmã Priscila pela doce companhia.

*“No pão-de-açúcar
De cada dia
Dai-nos, Senhor
A poesia de cada dia”
(OSWALD DE ANDRADE)*

Resumo

VELASQUES, Melissa Rabelo. **Botando o bufão pra fora: o processo de criação do bufão como possibilidade no ensino da linguagem teatral** 2017. 44 f. Trabalho de Conclusão do Curso de Teatro, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

Este trabalho consiste em uma reflexão a partir de minha experiência com a composição de um bufão dentro da pesquisa prática *O bufão no corpo do ator*, desenvolvida no curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas (RS), e da elaboração de oficinas realizadas na *Maloca Casa Colaborativa* em Rio Grande - RS. O trabalho relata uma exploração da figura do bufão articulada aos conteúdos de Viola Spolin. A partir destas experiências, pretendemos pensar sobre as possibilidades da improvisação associada à prática do bufão como primeiro contato com a prática do teatro. Além disso, pensamos que o bufão permite que o ator/aluno explore espontaneidade, criatividade e senso crítico, elementos indispensáveis à linguagem teatral. Portanto refletir sobre as possibilidades do bufão no contexto do ensino pode contribuir para práticas teatrais em ambientes escolares e informais, tendo em vista que as características do grotesco e do cômico, associadas à figura do bufão, provocam um distencionamento no ambiente de ensino do teatro.

Palavras-chave: bufão; improvisação; jogos teatrais.

Abstract

This research consists of a reflection from my experience with the composition of a buffoon within the practical research *O bufão no corpo do ator* ['The buffoon in the body of the actor'], developed in the Theater course of the Federal University of Pelotas (RS), and the development of workshops held in the *Maloca Casa Colaborativa* in Rio Grande - RS. The work reports an exploration of buffoon's figure articulated to the concepts of Viola Spolin. From these experiences, we intend to think about the possibilities of improvisation associated with buffoon's practice as the first contact with theatrical practice. In addition, we think that the buffoon allows the actor/student to explore spontaneity, creativity and critical sense, elements indispensable to the theatrical language. Therefore, reflecting on the possibilities of the buffoon in the context of teaching can contribute to theatrical practices in school and informal environments, considering that the characteristics of the grotesque and the comic, associated with the figure of the buffoon, promotes an distension in the environment of theater teaching.

Key-words: buffoon; improvisation, theater games.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Espetáculo de teatro As Bufas da Cia de Teatro Casa de Madeira RS)	17
Figura 2 – Espetáculo Julia Grupo de teatro cirquinho	18
Figura 3 – Projeto O Bufo no Corpo do Ator	21
Figura 4 – Intervenção Durval no Sofá na Rua – Pelotas (RS).....	23
Figura 5 – Leja e Durval no grito do rock ocupa beco- Pelotas (RS)	24
Figura 6 – Cartas da Oficina de Teatro – Botando o Bufão Pra Fora	30
Figura 7 – Alunos/ atores das oficinas	32
Figura 8 - Alunos/ atores das oficinas	35
Figura 9 - Alunos/ atores das oficinas	36

Sumário

Introdução.....	9
1. O BUFÃO: UMA CRÍTICA SOCIAL ATRAVÉS DO GROTESCO E DO RISO	11
2. MEU BUFÃO DURVAL E A CONTRIBUIÇÃO DESTA PRÁTICA NA MINHA FORMAÇÃO DE PROFESSORA DE TEATRO	18
3. “BOTANDO O BUFÃO PRA FORA”: OFICINA DE TEATRO NA MALOCA CASA COLABORATIVA	26
4. O BUFÃO NO JOGO DA IMPROVISACÃO TEATRAL	36
REFERÊNCIAS	42

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa foi inspirada na prática *O bufão no corpo do ator*, desenvolvida no curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas (RS), coordenada pela Prof. Dra. Marina de Oliveira, professora do curso de Teatro Licenciatura da UFPel. A pesquisa, vinculada ao *Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Processos Criativos em Artes Cênicas* (GEPPAC), teve como foco a figura do bufão, suas implicações: profanação, intervenção e ruptura; e suas características: marginalidade e grotesco.

A pesquisa prática surgiu como desdobramento da pesquisa bibliográfica *O espaço dos miseráveis na dramaturgia brasileira do século XX*, desenvolvida a partir da tese de doutorado da Profa. Dra. Marina de Oliveira, na área da literatura na PUC-RS, tese que deu origem à publicação do livro *Os miseráveis entram em cena - Brasil 1950-1970* pela editora Perspectiva (2015). O grupo, composto pela professora, meus colegas do curso de Teatro Licenciatura Lucas Galho e Andressa Bittencourt tinha como foco identificar, através da leitura e debate das obras dos principais dramaturgos brasileiros do século XX a presença, ou não, de personagens das classes marginalizadas. Na ocasião recordo de passarmos pela obra de Plínio Marcos, Ivo Bender, Dias Gomes, Renata Pallottini e Caio Fernando Abreu. No segundo semestre do ano de 2011 o grupo aceitou a proposta de transpor a pesquisa teórica numa pesquisa prática. Elegemos a figura do bufão para explorar o tema do marginalizado no corpo.

Durante as investigações destaco o período inicial da pesquisa corporal, entre 2011 e 2012, a partir da figura do bufão. Enfatizo a improvisação como principal técnica desenvolvida, sobretudo neste período. A partir da observação prática da composição do meu bufão *Durval* eu considero que o grotesco e o cômico, aspectos indissociáveis do bufão, remetem à utilização de adereços cênicos capazes de sugerir ações à improvisação e a composição da personagem. Também a liberação do riso facilita os processos espontâneos como fisicalização.

A partir dessa prática de composição de personagem bufão observei que ele pode ser um aliado do professor de teatro, tanto por promover a

composição da personagem a partir do corpo, quanto para enriquecer a experiência pedagógica através da prática do riso e do cômico no ambiente de aprendizagem. Para experimentar o bufão nesse sentido elaborei as oficinas de teatro *Botando o Bufão pra Fora*, realizadas no primeiro semestre do ano 2017 em parceria com a *Maloca Casa Colaborativa* em Rio Grande – RS, na qual desenvolvi jogos teatrais, busquei explorar a improvisação e a comunhão com os objetos e adereços cênicos. Pude observar que os conteúdos contribuem tanto à composição cênica quanto para a liberação da criatividade. Permiti uma vivência teatral indicada para alunos de diferentes faixas etárias e níveis de experiência teatral.

Os jogos teatrais contribuíram para que os alunos, em apenas um encontro, sentissem prazer e satisfação no fazer teatro uma vez que a prática estimula os alunos para as improvisações e composição, a partir dos adereços e objetos cênicos, da figura bufona nos corpos dos alunos.

A monografia apresenta no primeiro capítulo uma breve contextualização histórica expondo algumas particularidades da figura do bufão. Apresenta o bufão como representante do cômico e do grotesco, que proporciona uma gama de possibilidade para o desenvolvimento do ator.

No segundo capítulo discorro como desenvolvi meu personagem bufão, chamado Durval, um simpático flanelinha morador de rua durante o projeto *o bufão no corpo do ator*. Também as implicações desse processo na minha transição de aluna/atriz para professora de teatro.

Em seguida, no terceiro capítulo, apresento um relato da oficina de teatro *Botando o bufão pra fora*, ministrada por mim em 2017 a partir da minha experiência com a construção do personagem bufão.

No quarto capítulo conto minha experiência como aluna de oficinas de teatro como processo fundamental na minha formação. Enfatizo a importância da improvisação no processo criativo teatral e reflito sobre como a figura do bufão pode colaborar para a iniciação do aluno à prática do teatro.

Capítulo 1

O BUFÃO: UMA CRÍTICA SOCIAL ATRAVÉS DO GROTESCO E DO RISO

Em termos gerais podemos dizer que o bufão, ou bufo, é uma figura teatral que se caracteriza pelo aspecto grotesco, pelo cômico e pela distorção. Além do universo do cômico, o bufão possui também como marca trazer no discurso e na forma a sátira e a crítica social. Geralmente é representado com grandes barrigas e corcundas, narizes e orelhas deformadas, púbis avantajado, entre outros exageros ou deformidades físicas, podendo trazer inclusive aspectos dos animais.

Há registros desses corpos em diversas civilizações. Habitavam a vida cotidiana tanto na dimensão ritual, como nas celebrações festivas populares, e estiveram presentes durante a Idade Média nas feiras e nos palácios. Não se importavam com regras, normas ou convenções sociais, simplesmente viviam à parte destas, o que faziam deles figuras algumas vezes repudiada.

Representam o espírito da liberdade. Entretanto, essa livre expressão, de dizer o que se quer quando se quer, trouxe como consequência o aspecto da marginalização do bufão como um de seus componentes. Esta figura se perpetuou historicamente, sendo ainda um tipo que faz parte do imaginário e no teatro está presente em muitas dramaturgias cômicas.

Priscila Padilha, no artigo *O bufão e sua condição liminar nas manifestações carnavalescas da Idade Média e início do Renascimento* (2009), publicado no periódico *Cena em Movimento*, analisa historicamente o bufão como uma entidade que conviveu, desde a Antiguidade, entre as festividades populares e a vida cotidiana. Na Antiguidade e também durante a Idade Média, os bufões podiam ser vistos como personagens cotidianos que se utilizavam de sua forma grotesca e impressionante veia cômica para satirizar a sociedade em que viviam e, assim como o “bobo da corte”, faziam rir e agradavam ao rei e seus súditos. Padilha coloca o bufão como uma figura que fazia a ligação entre vida e morte desempenhando uma função de renovação através do riso.

O bufão é uma figura característica da Idade Média e início do Renascimento. Eram personificações de *communitas*, pois eram entes liminares que viviam entre a vida cotidiana e as manifestações carnavalescas, sempre na intersecção, cumprindo o papel de, pelo riso, fazerem a renovação da vida. Degravam, parodiavam, blasfemavam e viviam conforme a lei da liberdade, a mesma que se instaurava em período de carnaval. Era-lhes atribuído um papel mágico-místico (PADILHA, 2009, p. 9).

Nessa perspectiva, o bufão se articula entre a margem social e o mistério, pois seu lugar de origem é indefinido. Sua indefinição evoca o lado mais obscuro da sociedade, em relação à finalidade ou propósito da vida, o que o embebe de um aspecto místico. Este aspecto é apresentado pelo professor da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (FaE), Sergio Lulkin, em sua tese de doutorado *O Riso na Brecha do siso* (2007):

“Do resquício medieval o bufão pode se atualizar nos jestrs, jogladores, contadores de histórias, deslocando-se de um lugar para outro, nômade e porta-voz da alteridade. O bufão é a representação da alteridade, porque costuma a vir de fora ou habitar um lugar de fora: os bufões podem vir dos bosques, das flores, dos desertos, o da noite, dos espaços mais obscuros e da fantasia. O bufão reside no mistério (p.37).

Podemos dizer então que a figura do bufão se traduz pela marginalidade que pode ser vislumbrada tanto no aspecto físico como no social. Essa condição implica uma ruptura no padrão estipulado pelas convenções e regras. Sob a capa da loucura o bufão intervêm despidoradamente na ordem e no senso comum, característica ligada à sua origem histórica.

Essa condição de marginalidade o coloca ao mesmo tempo no interior e no exterior dos acontecimentos, atribuindo-lhe uma espécie de licença para satirizar a vida, desenvolvendo na contradição um discurso coerente. Por ser uma figura de fora do corpo social, ele ganha uma licença para comentar a sociedade a partir de seu local peculiar de fala. Como destaca Patrice Pavis em seu *Dicionário de Teatro* (2008), a exterioridade do bufão em relação ao corpo social “o autoriza a comentar os acontecimentos impunemente, ao modo de uma espécie de paródia do coro da tragédia. Sua fala, como a do louco, é ao mesmo tempo proibida e ouvida” (p. 34 - 35).

Nesse sentido sua maior arma é o cômico e a marginalidade, pois permite a quebra de tensão social. Esta quebra permite a entrada do discurso crítico sobre a sociedade e as diferentes dimensões da vida humana.

Pode-se dizer que em geral através do bufão rimos da imperfeição, do desajuste, do caos, da desordem. Ao trazer a deformidade, no entanto, o bufão não tem como prioridade causar a piedade. O riso gerado pelo corpo e discurso do bufão é sarcástico, está mais ligado às distorções sociais, provocando um efeito de espelho da sociedade. Seu aspecto cômico funciona como “arma social” que “fornece ao irônico as condições para criticar seu meio, mascarar sua oposição por um traço espirituoso ou de farsa grotesca” (PAVIS, 2008, p.58).

Este cômico seria o que Charles Baudelaire, no ensaio *Da essência do riso* (2007 – publicado originalmente em 1855), chama de cômico absoluto ou grotesco:

Chamarei doravante o grotesco cômico absoluto como antítese ao cômico ordinário, que chama de cômico significativo. O cômico significativo é uma linguagem mais clara, mas fácil de compreender pelo vulgo, e sobretudo mais fácil de analisar; seu elemento era visivelmente duplo: a arte e a ideia moral; entretanto, o cômico absoluto, aproximando-se muito mais da natureza, apresenta-se sob uma espécie *una*, e que quer ser apreendida por intuição. Só há uma verificação do grotesco, é o riso, e o riso é súbito; diante do cômico significativo, não é proibido rir a posteriori; isso não interfere contra seu valor; é uma questão de rapidez de análise (2007, p.44).

Em contraposição ao cômico absoluto, o cômico ordinário estaria para Baudelaire mais associado à criação artística elaborada, envolvendo a imitação e modelos artísticos já estabelecidos ou formatados:

Há um caso em que a questão é mais complicada. É o riso do homem, mas o riso verdadeiro, o riso violento, vendo objetos que não são sinal de fraqueza ou de desgraça entre seus semelhantes. É fácil adivinhar que quero falar do riso causado pelo grotesco. As criações fabulosas, os seres dos quais a razão, a legitimação, não pode ser extraída do código do senso comum, excitam com frequência em nós uma hilaridade louca, excessiva, e que se traduz em lacerações e esvaecimento intermináveis. É evidente que preciso distinguir, que há aí um grau a mais. O cômico é, do ponto de vista artístico, uma imitação; o grotesco, uma criação. O cômico é uma imitação mesclada de uma certa faculdade criadora, quer dizer, de uma idealidade artística (2007, p. 43)

Transposto para o teatro, o cômico ordinário seria o personagem cômico da comédia, enquanto o bufão estaria mais ligado à ideia de o cômico absoluto. Baudelaire contribui definitivamente para a emancipação do grotesco dentro do pensamento sobre as artes.

Em termos gerais, o grotesco nas artes se caracteriza no uso de figuras monstruosas, fantásticas, das formas distorcidas da natureza e de imagens ligadas ao macabro e a morte. O termo é conhecido na literatura dramática através do *Prefácio de Cromwell* de Vitor Hugo (2007) onde ele discorre sobre a convivência do grotesco com o sublime, o feio com o belo ao postular o drama romântico. Nesse sentido numa análise sobre o a arte moderna o seguinte trecho do livro *Texto em Contexto* Rosenfeld (1969) afirma que:

A arte e a literatura grotesca, à semelhança das criações do maneirismo, tornaram-se no nosso século objeto de uma valorização extremamente positiva. [...] Os dois conceitos definem uma arte fortemente anti-acadêmica e contrária aos padrões clássicos. A arte grotesca, nas suas formas mais extremadas, certamente é manifestação de crises profundas. [...] O conceito de grotesco quase se impõe para apreciar de forma adequada boa parte da arte moderna, como por exemplo, pode servir a dramaturgia de autores como Alfred Jarry, Ionesco, Andamov, Beckett que se integra num contexto maior quando vista na perspectiva dessa categoria. [...] Ela tende a exprimir precisamente a desorientação em face de uma realidade tornada estranha e imperscrutável (ROSENFELD, 1996, p. 59-60).

Pode-se dizer que o bufão se encaixa nessa categoria das artes, o grotesco. Não apenas pela forma, mas, pelo discurso que a própria forma comunica. No livro *a Arte do Ator* Luiz Otavio Burnier afirma que:

O bufão é o grotesco. Manifesta exageradamente os sentimentos humanos. É malicioso e ingênuo, puro e cruel, romântico e libidinoso. Suas deformações físicas e seu modo de ser são como a manifestação física do tumor, da lepra das relações sociais e da pequenez humana (BURNIER, 2009, p. 216).

O bufão habita entre os que não aceitam as normas e regras ou acordos sociais. Pretendem-se amorais vivendo segundo as leis da natureza sem jamais deixar de expressar os desejos dos seus corpo:

“Em diferentes literaturas, encontramos o bufão nomeado como o “louco do Rei”, ou “bobo da corte” (*Court Jester*), o tolo/bobo (*der Narr*); em geral trata-se de uma figura mitológica ou um personagem da dramaturgia que se traduz por uma racionalidade incomum, ou melhor, pelo limite da racionalidade quando a sua “fronteira” tangencia o contra-senso ou o derrisório e a extrapolação” (LULKIN, 2007, p. 39)

Isso acontece porque o bufão está no limite da sabedoria e da loucura. Dessa maneira, o bufão interage para questionar a ordem social vigente operando nas questões que geralmente não são ditas. E se é excluído pela sociedade ocupa seu lugar de marginal, pois sua função é romper as fronteiras do normal e deleitar-se sobre seus próprios excessos:

“A máscara, o segundo dispositivo do grotesco, pode ser reconhecida não apenas no objeto que leva ao rosto, mas na configuração do corpo exarcebado com suas protuberâncias localizadas nos lugares da fecundação, do parto, do alimento, da expulsão dos líquidos e sólidos do corpo humano. O corpo destorcido é a máscara integral (o corpo está coberto, alterado) da ampliação dos sentidos e das formas de apropriação do mundo pelo avesso da normalidade” (LULKIN, 2007, p. 69-70).

O bufão geralmente anda em bandos e cada um assume um papel no grupo. Geralmente tem um que se destaca como líder do bando. Essa configuração remete a origem dos bufões desde a Antiguidade. Para explorar a figura do bufão no teatro é recorrente o uso da improvisação, da exploração da deformidade a partir do próprio corpo, de diferentes formas de caminhar, por exemplo.

O bufão atualmente tem sido bastante explorado no teatro contemporâneo para citar alguns exemplos trago as montagens que tive contato durante a pesquisa. Primeiro *As Bufo* da *Cia Casa de Madeira* (RS). O espetáculo apresenta duas mendigas que ocupam um teatro abandonado. Um local de ratos, sujeira e decadência. Assisti ao espetáculo em 2010 com os colegas do curso no Teatro Sete de Abril.



Imagem 1: *As Bufas*, Cia Casa de Madeira com Aline Marques e Simone Dordi.

Fonte: André Rêgo Barros

<https://www.flickr.com/photos/prefeituradorecife/sets/72157637993407306/> em 07/08/17.

Também o espetáculo *Julia*, do grupo de teatro *Cirquinho do Revirado* (SC). O espetáculo foi apresentado durante a programação do SESC Palco Giratório em 2015, que tive a oportunidade de assistir em Porto Alegre. O espetáculo trata de uma mulher das ruas Julia e Palheta, seu fiel escudeiro. Excluídos pelos excluídos, dizendo-se donos dos restos de um circo incendiado, Júlia e Palheta “se viram”. Com uma enorme carroça levam na bagagem, coisas do mundo, coisas da vida.



Imagem 2: Ator Reveraldo Joaquim e a atriz Yonara Marques. Grupo de teatro Cirquinho do Revirado (SC). Fonte: <http://www.engeplus.com.br/noticia/teatro/2017/cirquinho-do-revirado-apresenta-a-peca-julia-na-praca-do-congresso/>

Depois da apresentação houve uma conversa com os atores do espetáculo. Durante a fala os atores contaram o processo de composição a partir da pesquisa de povos ciganos. Durante a peça os dois falam a língua cigana conferindo riqueza para o universo das personagens. Além disso, a carroça inspirada na obra de Bispo do Rosário é transformada em palco. O espetáculo tem muita qualidade.

A partir dos espetáculos foi possível vislumbrar o conteúdo cênico articulado pela figura do bufão, seu impacto quando realizado na rua e quando é realizado no teatro.

Capítulo 2

MEU BUFÃO DURVAL E A CONTRIBUIÇÃO DESTA PRÁTICA NA MINHA FORMAÇÃO DE PROFESSORA DE TEATRO

Este capítulo eu dedico à narrativa de como se deu minha aproximação com o universo do bufão e como essa aproximação contribuiu para meu processo de formação. Durante o curso de Teatro-Licenciatura minhas escolhas teatrais me apontaram uma inclinação para o tema do marginalizado. Mas meu primeiro contato com o bufão, no sentido da experimentação cênica, foi quando participei do projeto *O bufão no corpo do ator*, (2011-2015) orientado pela professora Dra. Marina de Oliveira.

Para falar sobre o projeto *O bufão no corpo do ator* é relevante relatar sua origem. Esse projeto começou como desdobramento da pesquisa bibliográfica *O Espaço Dos Miseráveis Na Dramaturgia Brasileira Do Século XX*, projeto de pesquisa e extensão também coordenado pela professora Dra. Marina de Oliveira. Esta pesquisa bibliográfica foi desenvolvida a partir de sua tese doutorado que foi publicada pela editora Perspectiva no ano passado com o título *Os miseráveis entram em cena*. A investigação consistia na leitura das obras de alguns dos principais autores da dramaturgia brasileira publicada no século XX, com o objetivo de analisar a presença de protagonistas representantes das classes marginalizadas. Participei da pesquisa quando o projeto estava no fim das suas atividades. Nesse período, o grupo manifestou o desejo de explorar o tema do marginal no corpo e professora Marina sua vontade particular de retornar seu trabalho como atriz. Assim, elegemos a figura do bufão como representante dos desvalidos do mundo para nossa pesquisa prática.

O fato de compartilhar a cena com a professora foi o principal diferencial nesse processo. Recordo que no início eu e a outra aluna/atriz tivemos certa curiosidade pelo trabalho em cena juntamente com a professora. Logo em seguida, o trabalho partiu uma relação horizontal e generosa. O roteiro de cada

encontro era desenvolvido por uma aluna e também pela professora, alternadamente. Através dessa metodologia fomos capazes de elaborar e experimentar uma boa gama de práticas que contribuíram para o meu desenvolvimento que relato no presente trabalho de conclusão de curso. Além disso, acompanhar o processo da professora/atriz durante o projeto foi estimulante. Presenciar a professora, estando já por um período longe do trabalho como atriz, como se colocou numa postura de redescoberta de práticas de atuação a partir do trabalho que estávamos desenvolvendo contribuindo para uma relação de parceria criativa. Assim, os *insights* criativos de uma ou de outra não inibiam o grupo, mas serviam como estímulo para novas explorações. Além disso, a exploração do grotesco gerava prazer. Por outro lado, as nossas experimentações mal sucedidas foram fundamentais para que outras, de melhor efeito cênico, surgissem.

No âmbito da investigação cênica partimos das possibilidades vinculadas à improvisação como técnica para criação teatral para explorar no corpo os principais aspectos da figura do bufão: grotesco e cômico. E suas principais implicações: ruptura, profanação e intervenção. Também a partir das três formas de comunhão que Stanislavski aponta como as principais do ator: a comunicação direta com um objeto em cena e comunicação indireta com o público; a auto comunhão; a comunicação com um objeto ausente ou imaginário (STANISLAVSKY, 1984, p. 225). A utilização de objetos na improvisação – reais ou imaginários – foi importante para a instauração do jogo de três formas diferentes: o jogo com objetos inanimados (auto comunhão); o jogo entre atrizes; e o jogo das atrizes com o público. Colocar-se sempre em relação com o espectador, real ou imaginário, estabeleceu-se o uma regra desde o primeiro ensaio. Todas as ações corporais elencadas eram direcionadas ao espectador ou comentadas com ele. A consciência de compor um personagem em constante exposição, em contato direto com o público, a fim de torná-lo cúmplice ou vítima de provocações, foi determinante para a construção corporal dos bufões.

Desse processo surgiram as três figuras: Daída (Marina de Oliveira), Leja (Helen Sierra) e Durval (Melissa Velasques). Para a construção da Daída, a professora Marina partiu de uma improvisação em que o seu personagem apontava para os seus genitais com a emissão da vogal “ó” e perguntava na

sequência aos transeuntes “qué?” “qué Jesus?”, estabelecendo a ação corporal de “rezar”. Os principais objetos utilizados nesta ação corporal foram: um rosário com um crucifixo enorme, uma imagem de gesso da mãe Benedita e uma foto grande do padre Marcelo Rossi. O grotesco do seu personagem Daída foi explorado no contraste entre o profano e o sagrado, a devoção religiosa e a tara sexual. A ação “rezar”, de modo análogo ao processo das atrizes/alunas, foi preenchida com outras micro-ações como “incorporar”, “esconder”, “mostrar”, “invocar”, “lamber”, “profanar”, “debochar”, “solenizar”, “oferecer” etc.



Imagem 3: Projeto O bufão no corpo do ator (2012). Em cena, da esquerda para direita, Daída (Marina de Oliveira), Leja (Helen Sierra) e Durval (Melissa Velasques).

Fonte: Murilo Furlan (acervo pessoal)

Na criação da Leja, a atriz explorou o grotesco a partir de uma limitação física. A maior parte das ações corporais do personagem bufônico construído por Helen estiveram vinculada a esse objeto, uma plataforma feita de um pedaço de madeira com rodinhas. Dessa forma, locomover-se em cima de uma plataforma sem o uso das pernas foi sua primeira ação corporal. Em seguida ela acrescentou outros objetos: um penico e um *flower stick* de malabares.

Assim, de uma ação corporal mais ampla, foram surgindo outras ações menores, realizadas sobre a plataforma, como “maquiar”, “orar”, “defecar”, “perseguir o penico como se fosse um rato”, “escarrar”, “girar sobre o seu próprio eixo”, “apresentar um show com o malabares”, “dedilhar” etc. Além disso, a existência de um personagem que vive no plano baixo, próximo ao solo, permitiria possibilidades variadas de jogo corporal entre as atrizes.

No meu caso específico, o grotesco se delineou através da exploração da androgenia, do transgênero, *crossdresser* que aos poucos determinou um corpo masculino. O desafio de vencer a caricatura para atingir a qualidade de personagem crível esteve presente durante todo o processo. Nos exercícios de caminhadas conduzidas, por exemplo, pude observar que a dificuldade de caminhar estimulava possibilidades grotescas. Então, determinei arrastar uma das pernas. Com isso aferi um balanço corporal, e movimentações interessantes quando as variações de ritmo da caminhada eram exploradas.

Simultaneamente ao projeto frequentei o Restaurante Popular da cidade para desenvolver as atividades da disciplina estágio III, quando ministrei oficinas para os frequentadores como atividade do estágio. O público que depende dos serviços do restaurante é na sua grande maioria pessoas marginalizadas em situação de vulnerabilidade familiar, soropositivos, dependentes químicos, mulheres que sofrem violência doméstica. A experiência contribuiu para nutrir meu imaginário e ampliar minhas possibilidades de exploração vocal e gestual.

Recordo que desde o princípio a relação com objetos imaginários estava presente na maioria das minhas improvisações. A partir da relação com os objetos reais como o balde e a flanela surgiu a ação corporal: “lavar um carro imaginário” como ponto de partida para a construção do Durval, meu bufão. Os objetos escolhidos materializaram a ação com o carro imaginário dando suas dimensões. Cada movimento que servia para desenhar o objeto na cena surgiu a partir da ação “lavar o carro”. Além disso, foram também surgindo outras micro-ações, com novas conotações a partir das variações de movimento propostas pela própria ação.



Imagem 4: Intervenção de Durval (Melissa Velasques) No sofá na Rua evento promovido pela Casa Fora do Eixo de Pelotas (RS).

Fonte: Ana Pessoa (acervo pessoal)

Destaco que a fixação de ações físicas abordando aspectos da variação de ritmo, peso, altura e velocidade vincula-se à teoria de Rudolf Laban (1978), em que uma sequência de movimentos acarretou efeitos estéticos distintos através da variação de peso, tensão, velocidade, plano, direção, ritmo etc. O “lavar”, para além do carro, estendeu-se também para o rosto e as axilas. “Alisar”, “esfregar”, “entrar embaixo”, “admirar”, “chicotear”, “retocar”, “bolinar” e “exibir” o carro foram alguns dos desdobramentos da ação corporal principal. Logo após repetir várias vezes essa ação com diferentes possibilidades de movimento, o grotesco foi surgindo através de sua relação obsessiva com a limpeza do automóvel. A utilização dos objetos e do uso de sons como “vem”, “epa”, “oh” foram revelando um flanelinha pobre, manco, malandro e vaidoso chamado Durval com um jargão: “Aqui malandro não se cria, aqui não tem vagabundo”. A construção do figurino acrescentou a personagem um enchimento fálico, uma jaqueta jeans com muitos bolsos e também uma placa escrito: “lava jatos”.



Imagem 5: Leja e Durval – Intervenção no Grito Rock- Ocupa Beco – Pelotas (RS).
Fonte: de Ana Pessoa (acervo pessoal)

As ações que surgiram sobretudo durante as improvisações e da relação das atrizes com os adereços e figurinos ganharam qualidade por meio da fixação e repetição. A criação do Durval possibilitou um discurso em relação aos dilemas sociais observados por mim durante o Estágio realizado no Restaurante Popular. Observei nesse processo de criação que o bufão me permitiu, enquanto atriz, criar uma lente de aumento sobre as injustiças sociais sem o apelo piegas das mídias de massas.

Deste período inicial da pesquisa, que envolveu a construção de personagem, surgiu a ideia de desenvolver minha pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso sobre o tema, por se tratar de um processo que permitiu uma imersão maior e mais direta em elementos do ator, como construção do personagem, a relação com público, uso de objetos na construção de ações físicas. Isto se deu através dos primeiros passos na busca do grotesco no corpo e na introdução ao universo da figura do bufão. A experiência de partir da improvisação me colocou no lugar do imprevisto. Isso me permitiu a experimentação de diversas metodologias, abrindo um caminho favorável para investigação. O trabalho estava sempre em trânsito, transformando-se e gerando novas inquietações. Dividir o processo criativo e a cena com nossa

professora me demonstrou as possibilidades que se abrem quando se busca relações de parceria entre professor e aluno.

Em março de 2013 concluímos a pesquisa com a apresentação do ensaio aberto *O bufo no corpo do ator*, composto de cenas fragmentadas que tinham por ênfase revelar o processo de construção de bufões orgânicos, vivos, em constante jogo com a plateia. No bate-papo após o ensaio aberto, o público destacou o impacto positivo e, ao mesmo tempo, desconcertante gerado pelas intervenções dos personagens bufos em cena. Quando levamos o trabalho a público, percebi que o cômico popular inerente ao bufão atinge o status de eficiente crítica social, que muitas vezes outros tipos de intervenções têm mais dificuldades porque estão banalizadas pelos meios de comunicação de massa. Além disso, pode-se dizer que o bufão interfere no senso crítico do ator. Ativa seu caráter crítico quanto aos comportamentos convencionais impermeados de preconceito. Podemos dizer que o bufão convida ator e público a um discurso mais aberto em relação as injustiças sociais.

O processo resultou no Trabalho de Conclusão de Curso da colega Helen Sierra *Meu Bufão, Eu Bufão: O Personagem Bufo No Corpo Do Ator* sob a orientação da professora Marina de Oliveira (2012). Também na publicação do texto *O uso de objetos e a ação corporal como indutores da construção do bufo no corpo do ator*, apresentado pela professora Marina na UERGS (2013). E ainda nossa participação no *IV Congresso Internacional de Teatro/IV Congresso Nacional de Teatro*, promovido pela Universidade Nacional de Artes (UNA) em Buenos Aires, Argentina no ano de 2015. Nesta ocasião eu e a Helen fizemos uma apresentação oral sobre o trabalho de construção física do bufo no corpo do ator que resulto no texto *Botando o Bufão pra Fora: a investigação do grotesco no corpo do ator*. Nesse período retomamos o trabalho corporal com foco na busca de uma dramaturgia para os bufões, processo que foi assistido também pela professora Marina. Recebemos a visita do ator e bufão Chico de Los Santos que realizou a confecção dos figurinos e de uma oficina de bufão. Nessa ocasião percebi que a composição de um bufão demanda uma pesquisa mais aprofundada envolvendo conteúdos complexos da psique do ator. Durante esta oficina ficaram mais claro para mim alguns pontos sobre a criação de um bufão. O trabalho com o bufão é o trabalho com a própria sombra. O ator é estimulado a compor seu duplo não

um personagem. O bufão é um personagem não interpretável por outro ator senão seu criador. Tal como o palhaço não se limita ao nariz vermelho, o bufão não se limita na forma. O trabalho de composição de um bufão é mais complexo e profundo. O impacto gerado pela oficina fez com que eu pedisse para adiarmos nossa mostra de processo e retornássemos no início do ano seguinte. As colegas acolheram a proposta. Porém, a colega Helen Sierra foi selecionada como aluna da escola de teatro da *Tribo de Atuadores ÓiNóisAquiTraveis*. Mudou-se de cidade. E a Prof. Marina saiu em licença maternidade. Com isso a pesquisa não teve continuidade.

Apesar da pesquisa prática não ter tido continuidade na UFPel, a experiência despertou meu interesse pessoal em dar sequência ao trabalho, desenvolvendo as oficinas de teatro *Botando o bufão pra fora* e também retomando o trabalho com meu personagem bufão, Durval.

Capítulo 3

“BOTANDO O BUFÃO PRA FORA”: OFICINA DE TEATRO NA MALOCA CASA COLABORATIVA

A proposta das oficinas de teatro de bufão realizadas em julho de 2017, surgiu basicamente com dois objetivos. Por um lado para seguir uma motivação pessoal de estimular a difusão da linguagem do bufão. Com isso eu poderia também avaliar se há público interessado nesse tipo de experimentação teatral. A iniciativa tomada então foi trabalhar esta prática no município de Rio Grande - RS, que oferece algumas iniciativas para o público experimentar teatro, mas nenhuma que explore as possibilidades do bufão. Portanto, a oferta das oficinas, além de despertar o interesse sobre o bufão, é de certa forma oportunizar a prática pouco difundida na cena teatral da cidade. Uma segunda motivação foi o uso desta prática como subsídio para investigar possibilidades de introdução de conteúdos teatrais focados na improvisação teatral (SPOLIN, 2010) para a composição do personagem a partir da exploração da figura do bufão para esta pesquisa de Trabalho de Conclusão do Curso.

A oportunidade de desenvolver a oficina aqui narrada se concretizou por uma confluência entre o interesse já existente ao longo da pesquisa de desenvolver uma atividade nesta linha com o convite da Maloca Casa Colaborativa para desenvolver alguma ação de teatro. A partir daí, juntei as duas coisas e comecei a formatar minhas oficinas inspirada na experiência como professora estagiária, como bolsista do programa institucional de bolsas de iniciação a docência PIBID II _Humanidades e do GATU (Grupo Aberto de Teatro Universitário), mas principalmente na minha própria experiência cênica e contato com o bufão. Durante minha formação participei da pesquisa vinculada ao grupo de experimentação e pesquisa em artes cênicas da UFPEL GEPAC, intitulada *O bufão no corpo do ator*, com a orientação da professora

Marina de Oliveira, que abordou o tema do marginalizado a partir da exploração corpo do bufão. O resultado do processo foi a composição da minha personagem bufão, Durval. Esse processo está mais detalhado no Capítulo 2. Também nas oficinas que tive a oportunidade de participar com as atrizes e bufonas Aline Marques e Simone Dordi, intitulada *O Olhar Estrábico do Bufão*. Esta oficina foi promovida pelo *Trilho Grupo de Teatro na Usina do Gasômetro* na cidade de Porto Alegre - RS. Também na ocasião do projeto recebemos o ator e bufão Francisco de Los Santos na UFPEL para a realização de uma oficina de bufão e para a confecção de figurinos e adereços.

A Maloca Casa Colaborativa é um espaço cultural inaugurado em outubro de 2016 na cidade de Rio Grande com o objetivo de sintonizar-se ao movimento de casas colaborativas que integram os meios de produções artísticas no Rio Grande do Sul desde 2014. A ideia de trabalhar com um espaço deste tipo veio ao encontro ao meu interesse com a proposta da oficina por tratar-se de um espaço independente, que promove inovação social através da possibilidade de trabalhar a cultura e as artes de maneira alternativa, descentralizando os espaços de fazer artístico e contando com o apoio exclusivo do público que frequenta.

As casas colaborativas em geral são espaços compartilhados de trabalho onde as empresas e/ou empreendedores, iniciativas e coletivos colaboram entre si para realização de atividades artísticas e culturais abertas ao público, cada uma seguindo um propósito com o qual mais se identifica que norteia as ações da casa. Em Porto Alegre, há cerca de dez casas colaborativas. Entre as iniciativas, destaco a *Associação Vila Flores*, o *Paralelo Vivo* e o *Translab*. Este movimento começa a tornar-se objeto de pesquisas acadêmicas recentemente, como por exemplo, na pesquisa desenvolvida pela designer Coral Michelin, que desenvolve atualmente sua pesquisa de mestrado sobre o fenômeno casa colaborativa na Universidade do Vale do Rio Sinos. A Maloca, por sua vez, pretende dar suporte para as produções e iniciativas de artistas independentes que acontecem em Rio Grande. Os artistas interessados escolhem a forma de relação com a casa, por exemplo, como conectado. O conectado utiliza a casa como ambiente de trabalho. Desenvolve suas atividades e colabora com uma porcentagem do arrecadado para o caixa geral da casa. Essa foi a relação que estabeleci com a casa para desenvolver

as oficinas. Assim, a casa colaborativa disponibilizou a infraestrutura da casa, o serviço de design dos cartazes e a vinculação direta na página virtual do Facebook para realização da divulgação das oficinas. As datas foram 13, 20, 27 de junho e 04 de julho. A sugestão de contribuição de cada participante da ação foi de R\$ 20,00 (vinte reais) por encontro.

Desenvolvi o planejamento das minhas aulas/oficinas no formato de oficinas abertas, isto é, encontros independentes um do outro e, neste caso, com no máximo três horas de duração. O público-alvo eram pessoas maiores de dezesseis anos de idade com alguma ou nenhuma experiência no campo do teatro. A ideia foi proporcionar um fazer teatral que não pretende que os alunos tornassem-se bufões, mas proporcionar o contato prazeroso com o teatro e processos de composição da personagem. Através disso busquei principalmente testar a eficiência da abordagem do bufão nesse processo. Resolvi que o título da oficina devia ser de *Botando o bufão pra fora - oficina de teatro*. A seguir narro como foram as quatro aulas/oficinas abertas de teatro.

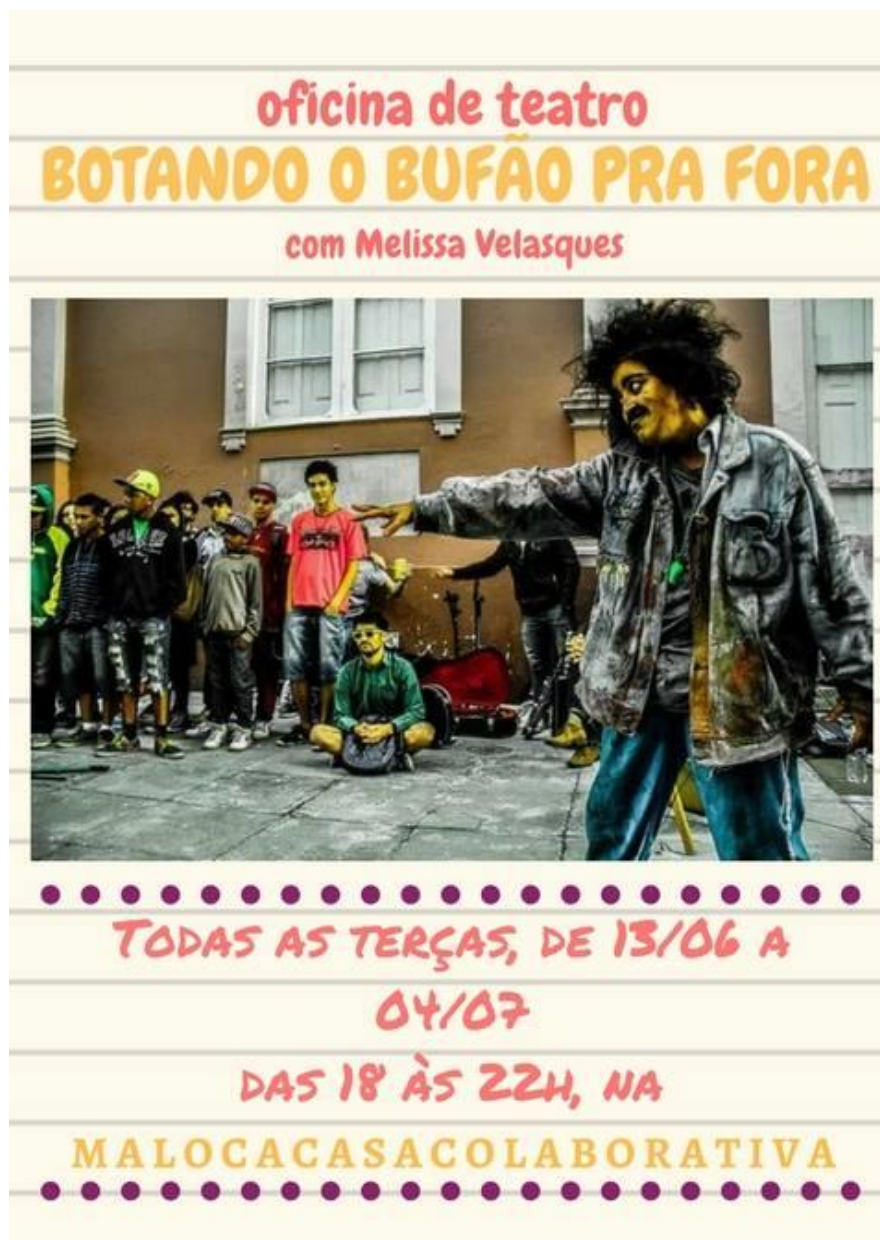


Imagem 6: cartaz da Oficina de teatro - Botando o Bufão pra fora. Fonte: a autora.

Num primeiro momento tive uma conversa inicial com os alunos para saber como as pessoas se aproximaram da oficina, principalmente se têm alguma experiência com teatro como atores e espectadores. Também falamos rapidamente sobre o movimento das casas colaborativas. Logo em seguida introduzi recursos como vídeos e imagens para falar sobre a figura do bufão. Utilizei material previamente selecionado disponível no site youtube dos atores e atrizes que tive a oportunidade participar de oficinas e assistir peça de teatro. O primeiro, *As Bufas contra o baixo astral*, curta produzido na disciplina de produção áudio-visual do curso de publicidade e propaganda do IPA (Instituto

Metodista de Porto Alegre) com a participação das atrizes Aline Marques e Simone Dordi. O segundo foi *Isaías e Cabela no Balneário Protásio Alves* com atuação de Francisco de Los Santos e Ana Luiza Bergmann, realização de ZoomRS – relações Audiovisuais. Também o teaser do espetáculo *Julia do grupo teatro de cirquinho*. Reservei quinze minutos para esse momento.

Após este primeiro contato começamos os exercícios para estimular o alongamento corporal e vocal, convocando os alunos a prestarem atenção no seu corpo, aspectos energéticos e físicos. Em seguida, começamos o aquecimento corporal e também o da sala de trabalho gerando a transmissão de calor do corpo para o espaço que estávamos trabalhando. Coloquei uma música ambiente e os alunos foram estimulados a caminharem, buscando focos alternados e variadas trajetórias na sala. Logo depois indiquei que ao encontrarem o companheiro de sala pular e no ar bater as duas mãos nas mãos do companheiro. Na sequência propus o jogo conhecido como *pega-o-rabo*. Organizando o grupo em dupla, um dos participantes possui uma espécie de cauda (um lenço de tecido) junto ao corpo. O objetivo principal era não deixar o outro companheiro roubar a cauda. Depois disponibilizei um colchão e os participantes fizeram cambalhotas. Com o corpo aquecido e a atenção despertada foi possível introduzir o terceiro momento a expressão corporal. O objetivo da caminhada foi explorar as deformidades do corpo buscando o aspecto grotesco da composição do bufão.



Imagem 7: alunos/atores da oficina de teatro- botando o bufão pra fora.
Fonte: a autora (acervo pessoal).

Orientei que seguissem o som sugerido pelas deformidades do corpo de forma espontânea ou não. A partir daí, para auxiliá-los na aproximação da deformidade dos corpos grotescos dos bufões, trouxe os adereços cênicos como perucas, almofadas, muitas sacolas plásticas, roupas largas, camisolas para a sala. Os participantes seguiram as investigações corporais com a orientação de prestarem atenção nas formas que surgissem a partir das deformidades sugeridas pelos adereços. Para explorar um pouco mais a expressividade dos corpos de bufão de cada participante e promover maior interação uns com os outros, propus o jogo do coro. Neste exercício um participante foi destacado e os outros deveriam imitá-lo seguindo suas ações.

Depois o improviso com música para invocar uma dança do bufão, uma dança coletiva. Em seguida o objetivo era que os participantes selecionassem e fixassem três formas, como se fossem poses ou fotografias e apresentarem uns para os outros. Outra proposição foi o jogo da “máquina-locomotiva” de bufões. Nesse jogo a ideia era que cada participante entrasse na cena com um movimento acompanhado de um som criado a partir do próprio corpo. Este

movimento teria que se complementar ao movimento e som do participante que entrar primeiro na cena. Esse movimento e som devem atribuir ao corpo ritmo através da repetição contínua até construírem uma espécie de máquina. Essa ideia sugere a harmonia e sincronia que a forma deverá ter no final. Os participantes saem um a um e descontrolam a máquina.

Nesta etapa do trabalho sugeri aos participantes que escolhessem músicas populares ou trechos que invocam a solidariedade, a compaixão, a religiosidade como, por exemplo, canções natalinas e canções religiosas para que fosse trabalhada a profanação que seria uma implicação do bufão. Depois de um breve momento de investigação individual cada um cantou a canção que escolheu e formaram pequenos grupos, elegendo uma canção e/ou oração para apresentarem uns para os outros. Em seguida, cada participante ganhou alguns minutos para compor uma ação: acordar. Depois improvisamos uma situação: uma fila destinada a entrevista para entrada no restaurante popular.

Participaram das oficinas nove pessoas no total. Destaco o grupo de mulheres da Associação dos Poetas Papa Areias, que nunca haviam participado de oficinas de teatro e a atriz e produtora cultural que participou de todos os encontros. Sua presença, pré-disposição e conhecimento ajudaram no desenvolvimento dos jogos.

Além de ser um grupo heterogêneo em termos de experiência teatral, a assiduidade foi irregular. A prática se adaptou às necessidades que cada encontro apresentou. Com apenas um integrante masculino, os encontros se deram com a predominância do público feminino. Também houve variação de número de participantes por encontro.

A seguir colocarei em destaque alguns pontos relevantes sobre a dinâmica dos encontros e que influenciaram diretamente do resultado prático.

Em primeiro lugar a resistência dos corpos disciplinados pelos meios de produção, pelas regras sociais que contribuem para a manutenção do *status quo*. Isso ficou evidente no momento das cambalhotas, por exemplo. Essa prática contribuiu para a descoberta das possibilidades do próprio corpo e do corpo em relação com o espaço (no caso, sobretudo o chão). Mudando os pontos de apoio, desafiando a gravidade colocando o corpo de certa forma em risco, se manifestaram situações imprevistas para o corpo solucionar. Também

a prática proporcionou o riso, o divertimento a memória do corpo infantil, o prazer facilitando a liberação das tensões corporais e mentais.

Outro ponto que observei foi que a prática da caminhada orientada foi bastante importante para instaurar o estado necessário para a improvisação. A partir do momento que os participantes deveriam mudar o trajeto sem fazer pausa na transição entre um percurso e outro se deu o imprevisto. Portanto, ela induz à improvisação.

Sobre o jogo Pega-o-rabo observei dois aspectos. Em relação à fisicalidade e à disposição corporal, a prática trouxe para os participantes o estado de alteração da respiração que provocou a prontidão. Depois dessa prática a caminhada ganhou uma qualidade e tônus diferenciados da caminhada anterior. Ainda que de forma inconsciente, os participantes tomaram contato com sua própria força, peso, velocidade e densidade e da sua relação com o outro. Também se aproximaram do jogo dramático ao se depararem com o conflito: preciso do rabo que está com o outro. A partir da expressão corporal e a exploração do grotesco no corpo foi se delineando o bufão.

Destaco a interação com os adereços cênicos. A partir dessa interação surgiram desdobramentos físicos que também podem ser considerados adereços. Como por exemplo, quando uma das participantes com corpo limitado pelo vestuário encontra um elemento braço-asa (Figura 8). Também umas delas quando prendeu os braços na frente do corpo viu-se com um mono-braço ou um apêndice (Figura 8). Pode-se dizer que os adereços e figurinos serviram de gatilho para imaginação e composição física. Eles provocaram um estranhamento num primeiro momento. Inclusive foi percebido e comentado pelos participantes que a partir da composição das deformidades não se reconheciam nos corpos cotidianos. Uma participante muito tímida, uma pessoa que conheço e que sempre utiliza o cabelo preso, soltou o cabelo. Isto é, se desfez da preocupação do seu corpo cotidiano.



Imagem 8: Adereços de mono-braço (centro) e braço-asa (direita).
Fonte: a autora (Acervo pessoal).

Também destaco a improvisação com a música. Os participantes se permitiram dançar. Orientei que considerassem a presença imaginária de um público que os assistia, provocando um jogo compartilhado. Na improvisação cantada aconteceram situações espontâneas como por exemplo, a confusão que surgiu enquanto cada participante cantava a sua música ao mesmo tempo em que os outros cantavam. Os participantes investiram e criaram um lugar: manicômio. Isso foi essencial para evocar aspecto da loucura inerente ao bufão. Também durante o momento individual, quando um participante espontaneamente explorou o recurso da blablação enquanto cantava. A blablação é um recurso cênico onde o ator destitui o sentido da linguagem oral. Na oficina o ator/aluno explorou o grotesco e a deformidade na fala a partir da desconstrução da linguagem. Outro momento foi o “The Voice Brasil de Bufão”. Uma espécie de imitação do programa de televisão “The Voice Brasil” que apresenta cantores performáticos frente ao público e jurados que avaliam sua performance. Foi sugestão de uma das alunas/atrizes, o que denotou grande disposição e envolvimento com o jogo.



Imagem 9: alunos/atores da oficina de teatro- botando o bufão pra fora.
Fonte: a autora (Acervo pessoal).

Capítulo 4

O BUFÃO NO JOGO DA IMPROVISACÃO TEATRAL

Neste capítulo desenvolvo um pouco mais sobre os elementos investigados na composição do meu personagem bufão, Durval, junto ao projeto *O bufão no corpo do ator* e na *Oficina de teatro botando o bufão pra fora* que possuem relações com a iniciação teatral, sobre tudo no que diz respeito à técnica da improvisação teatral.

Para tanto é necessário dizer que o teatro assim como a dança e a performance é uma das arte do corpo. O corpo em cena tem a capacidade de exercer influência no espaço bem como ser influenciado pelo jogo que se estabelece. Nesse contexto o corpo se apresenta como propulsor da cena e não como suporte dela. A partir do treinamento, no caso da improvisação, nós atrizes durante o processo de exploração do bufão não partimos do vazio. Estabelecemos conexão com nossos próprios corpos, com o espaço de trabalho, com objetos e entre nós, como companheiras de cena. Dessa forma percebi que o bufão pode estimular a busca por elementos não verbais para compor a ação. No meu caso específico considero que a cena da lavagem do carro imaginário é um exemplo da busca de construir uma dramaturgia a partir do corpo.

A improvisação é largamente explorada no teatro contemporâneo “como um processo de experimentação através do qual atores e diretores fixam formas finais” (VASCONCELLOS, 1986, p. 105) e é a principal técnica de criação de muitos grupos de teatro como Théâtre du Soleil por exemplo. Já foi considerada a chave para um resultado orgânico (PAVIS, 2008, p. 205). No caso das encenações de rua, a improvisação é indispensável tanto no processo de criação quanto na performance.

Destaco a improvisação pela relevância desta técnica para a elaboração dos conteúdos espontâneos criativos, contribuindo para a agilidade da resposta aos estímulos corporais exercitados constantemente através do jogo. Sendo aspecto indissociável para a investigação e acontecimento teatral.

Minha iniciação no teatro aconteceu antes do meu ingresso no curso de Teatro Licenciatura. Na parte prática se deu enquanto aluna de oficinas de teatro. Lembro que na época havia oferta de oficinas de teatro gratuitas e abertas para a comunidade em Rio Grande, através da Universidade Federal do Rio Grande (FURG), do Teatro Municipal, da escola de Belas Artes e de alguns grupos teatrais amadores da cidade. Participei de diversas oficinas e assisti a produções teatrais locais realizadas pelos alunos formandos dos cursos de Artes Visuais e da Faculdade de Letras da FURG. A partir dessa experiência aprendi que há diversos conteúdos necessários à introdução do aluno no teatro. Ou seja, técnicas que podem ser dispositivos de criação teatral. Destaco, por exemplo, a improvisação, que na época senti como algo relevante e estimulante para minha introdução no universo teatral.

Essas iniciativas que acabei de citar não tinham, diretamente, o objetivo de profissionalizar atores entre outros agentes indispensáveis para atividade teatral, mas despertar o interesse e o gosto pelo teatro. Infelizmente elas foram se extinguindo. E delas restaram poucos multiplicadores e/ou profissionais capacitados em manter as atividades que promoviam o fomento do teatro na cidade. Isso se reflete na qualidade das produções teatrais locais que é ainda bastante frágil. Nesse sentido, me encaminhei para a formação superior em Teatro Licenciatura pensando em me voltar para o ensino teatral. Já nos semestres iniciais do curso revi muitas práticas que eram abordadas nessas oficinas das quais já havia participado.

Durante o curso de Teatro - Licenciatura, no contato com as disciplinas e a partir dos estágios obrigatórios e participação dos projetos de extensão, tive a oportunidade de desenvolver conteúdos da improvisação na prática, como estudante e professora, com diferentes públicos, infantil, adolescente e adulto, dentro e fora do ambiente escolar.

Do livro *Improvisação para o teatro* (2010) de Viola Spolin, que tem sido importante referência no campo do ensino do teatro, tomo o primeiro capítulo, “Experiência criativa”, para abordar como a improvisação esteve presente no meu processo criativo como aluna/atriz para a exploração do bufão no corpo do ator, como também nas oficinas com atores e não atores, narrada no capítulo 3 desse trabalho, em que atuei como professora. No meu processo criativo

apresentado neste trabalho destaco a improvisação como principal veículo de criação e aprendizagem da linguagem teatral.

No capítulo do livro a autora aborda sete aspectos da espontaneidade e considera que a improvisação está intimamente ligada aos processos intuitivos, espontâneos. Apresenta a espontaneidade como elemento fundamental para sucesso da experiência criativa teatral. Os sete aspectos da espontaneidade segundo ela são; jogo, aprovação/desaprovação, experiência de grupo, plateia, técnicas teatrais, a transposição do processo de aprendizagem para vida diária e fisicalização. Irei destacar alguns desses aspectos que considero mais relevantes no âmbito do presente Trabalho de Conclusão de Curso.

Primeiramente, destacarei o jogo. Spolin fala do jogo como parte da natureza humana e como aspecto cultural que em si mesmo permite que se crie as técnicas e habilidades para que o próprio jogo se desenvolva. E por ser constituído por um conjunto de regras instiga o ato criativo através da imposição de uma situação a ser solucionada porque estimula a agilidade, a atenção, a concentração, a criatividade, a comunicação. O jogo é essencial ao teatro. Portanto, o jogo se desdobra em jogo dramático para desenvolver a linguagem teatral corporalmente. Este aspecto da corporeidade, juntamente com outros elementos fundamentais do teatro é destacado por Pavis:

O jogo dramático visa tanto levar os participantes (de todas as idades) a tomarem consciência dos mecanismos fundamentais do teatro (personagem, convenção, dialética dos diálogos e situações, dinâmicas dos grupos) quanto a provocar uma certa libertação corporal emotiva no jogo e, eventualmente, em seguida, na vida privada dos indivíduos (PAVIS, 1999, p. 222).

Outro dos setes aspectos da espontaneidade que merece destaque é a fisicalização. Podemos dizer que a figura do bufão oferece o corpo grotesco para os alunos/atores como forma concreta para explorar ações físicas. A fisicalização para Viola Spolin “descreve a maneira pela qual o material é apresentado para o aluno num nível físico e não verbal em oposição a uma abordagem intelectual e psicológica” (2010, p. 14).

Este aspecto da fisicalização é fundamental no processo de criação da personagem bufão. Como o bufão é um personagem que tem uma forte ênfase na composição física, pode-se dizer que ele é um arquétipo que representa a

loucura e a suspensão da ordem, a derrisão e a desforra. Inspira-se no jocoso e na falta da ingenuidade.

O bufão é arquétipo, não é um personagem que demande uma composição psicológica de um indivíduo, como outro sujeito. O bufão se instaura em uma lógica, uma forma de pensar, que pode viajar da jocosa esperteza daquele que já não é mais ingênuo e o mais afiado discurso dirigido àqueles que estão nos espaços de poder (LULKIN, 2007, p. 37).

A composição a partir arquétipo do bufão carrega em si os aspectos da fisicalização apontados por Spolin. A partir da figura do bufão surge a possibilidade para o aluno/ator explorar esse aspecto nas investigações corporais e consequentemente trabalhar a improvisação através do bufão.

Também o riso como componente energético facilita a liberação das tensões deixando a timidez em segundo plano. A experiência de estar noutro corpo auxilia na presença cênica, além disso, mesmo de forma inconsciente são trabalhos conteúdos subjetivos contribuindo para ampliação da capacidade de expressão fora do espaço teatral. Este estranhamento abre caminho para a imaginação e criatividade. O aspecto primário do bufão propicia a espontaneidade, a entrega devido ao estranhamento imposto pela forma grotesca. Os iniciantes sentem-se protegidos pela máscara corporal que o bufão propõe.

Para Viola Spolin, além dos aspectos referidos acima, a plateia é um outro elemento não menos importante. Ela é o membro mais reverenciado do teatro. Sem a plateia não há teatro. Durante o processo das improvisações para compor meu personagem bufão Durval, nunca desconsideramos a presença da plateia. Então quando nos encontramos com a plateia real observei o quanto isso foi importante, pois conquistamos uma boa comunicação com o público, o que fortaleceu muito nossa presença em cena. Portanto, nas oficinas considerei importante ressaltar a presença do público em momentos pontuais das improvisações, por exemplo, naquelas que envolviam música, dança ou canto.

Spolin coloca também que todas as pessoas têm capacidade de atuar no palco independente do talento, sendo o talento uma questão relacionada com maior ou menor capacidade para a experiência. Para a autora,

“aprendemos através da experiência ninguém ensina nada a ninguém” (2010, p.3).

Todo o processo, da participação do projeto *O bufão no do ator* às oficinas de teatro *Botando o bufão pra fora* se deu dentro de uma relação de ensino/aprendizagem. Relação que remete ao pensamento pedagógico desenvolvido a partir de Paulo Freire em *Pedagogia da Autonomia* (2016). No livro, Paulo Freire parte da noção de que todo conhecimento é inacabado. Ou seja, que o conhecimento é um processo contínuo, portanto, incorpora novos elementos inclusive para questioná-lo. Ele parte do princípio de que o próprio ser humano é um projeto incompleto, que ainda tenta entender o que somos, e compreender o que é o mundo, a sociedade e a realidade. O processo educacional articula o conhecimento na relação entre aluno e professor, a partir da ideia de que ambos são sujeitos ativos e não mero objeto um do outro.

A improvisação como técnica promove autonomia. No texto *Práticas de Improvisar 1*, Narciso Telles coloca a improvisação como fio condutor do aprendizado. Para o autor a partir da improvisação instaura-se um processo de conhecimento (in)corporado, no qual o aluno é chamado a atuar também como sujeito do aprendizado (2011, p. 127).

Nessa perspectiva a improvisação teatral como principal elemento da aprendizagem do teatro estimula o ensinar que exige criticidade, ou seja, ensinar não significa transmitir, memorizar conteúdos, mas gerar estímulos, desafios para elaboração da pesquisa através de diálogo crítico. Assim, os professores também aprendem enquanto ensinam.

Sérgio Lulkin (2007) apresenta o bufão em ambientes nos quais o riso é tido como proibido, desenvolvendo suas reflexões a partir das relações do bufão com a sala de aula. Constrói uma analogia entre o bufão e o professor nesse contexto. Lulkin observa que mesmo nesses ambientes onde o riso é proibido ele acontece. Por meio dessa analogia o autor pretende desencobrir a seriedade que certos ambientes demostram como determinantes, investigando uma possibilidade de trabalho a partir do bufão que “permitiria ao professor de teatro uma apropriação desse pensar-agir bufônico, próximo do cômico e do grotesco, para dialogar com a razão” (p.34).

A partir da elevação do senso de humor o bufão promove um ambiente extrovertido e sério ao mesmo tempo destacando o aspecto dualista próprio da figura do bufão.

Pode-se dizer que cada ator constrói seu bufão, a partir de um discurso próprio, ou seja, do seu olhar sobre o mundo, e de suas próprias inquietações. Também que o processo de construção de cada bufão, no que diz respeito às investigações corporais, possibilita subjetivamente uma empatia em relação aos problemas sociais. E se por um lado os atores constroem seus bufões a partir de deformidades corporais, há um discurso potencializado pelo corpo grotesco e pelo cômico popular que propõe ao ator um espaço de crítica bastante particular. Sobretudo porque o bufão carrega em si temas negligenciados ou pouco discutidos. Portanto o bufão interfere no senso crítico do ator porque ativa seu caráter crítico quanto aos comportamentos convencionais impermeados de preconceito.

REFERÊNCIAS

BARROS, Nykaelle Aparecida Pereira de. **Técnica de bufão: possibilidades teórico-práticas para o ator contemporâneo**. 92f. Dissertação (mestrado) Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2017.

BAUDELAIRE **Escritos sobre a arte** (organização e tradução Plínio Augusto Coêlho). São Paulo: Editora Hedra, 2008.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Unicamp, 2002.

FREIRE, Paulo. **Conscientização Teoria e prática da libertação uma introdução ao pensamento de Paulo Freire**. São Paulo: Ed. Cortez e Moraes, 1980.

_____. **Pedagogia da autonomia - saberes necessários à prática educativa**. 54^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime - Tradução do Prefácio de Cromwell** (tradução e notas de Celia Berrittini). São Paulo: Perspectiva, 2007.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento** (edição organizada por Lisa Ullmann) São Paulo: Ed. Summus, 1978.

LULKIN, Andres Sergio. **O riso na brecha do siso**. 187 f. Tese (doutorado) Faculdade de Educação - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.

OLIVEIRA, Marina. **Os miseráveis entram em cena**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2016.

_____. O uso de objetos e a ação corporal como indutores da construção do bufo no corpo do ator. In: **Anais do 24º Seminário de Arte Educação**, Montenegro, 2014. Disponível em: <<http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/Anaissem/article/view/214/314>> Acesso: 17 maio 2017.

PADILHA, Priscila. O bufão e sua condição liminar nas manifestações carnavalescas da idade média e início do renascimento. In: **Cena e Movimento**, No.1, 2009.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROSENFELD, Anatol. **Texto e Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SIERRA, Helen Meireles. **Meu bufão, eu bufão: o personagem bufo no corpo do ator**. 42f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso). Universidade Federal de Pelotas, 2013.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.

STANISLAVSKY, Constantin. **A preparação do ator** (tradução de Pontes de Paula Lima). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2004.

TELLES, Narciso. Práticas de Improvisar 1. In: **Anais da VI Reunião Científica da ABRACE**. Porto Alegre, 2011. Disponível em:
<http://www.portalabrace.org/vireuniao/pedagogia/60.%20Narciso_Telles.pdf>
Acesso: 13 jul. 2017.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Editora L&PM. São Paulo, 1986.