

ORMACHEA, Cassandra B. P. O riso transforma: o palhaço no público adverso. Campinas – SP: UNICAMP. Mestranda. Orientadora: Isa Etel Kopelman.

RESUMO

O objeto de pesquisa é o potencial transformador da relação entre o palhaço e o público adverso. O intuito é verificar como o riso pode transformar o dia-a-dia de um público adverso: idosos do *Lar dos Velhinhos de Campinas*, crianças do *Lar da Criança Feliz*, pacientes do *Centro Infantil Boldrini*.

Considerando os estudos sobre o jogo cômico do palhaço, analisaremos as questões que envolvem a potencialidade transformadora do riso a partir da relação entre palhaço e público no jogo cênico, através dos seguintes procedimentos metodológicos: estudo teórico, processo criativo com os grupos, cursos, criação da dramaturgia experimental. Ao final da pesquisa, teremos como resultado uma dissertação de mestrado que poderá contribuir para os estudos neste campo de conhecimento.

PALAVRAS-CHAVE: palhaço: dramaturgia experimental: riso transformador

ABSTRACT

The object of this research is the transforming potential from the relation between clown and public in unfavourable environments to laughter. The aim is to check how the laughter can transform the day-to-day of a particular public: elderly people of the *Lar dos Velhinhos de Campinas*, children of the *Lar da Criança Feliz*, patients of the *Centro Infantil Boldrini*. Whereas the studies about the game comical clown, we are going to analyze the questions that involve the transforming potential of laughter from the relation between clown and public in game of scene, through the following methodological procedures: theoretical study, creative process in groups, courses, creation of a experimental dramaturgy. In the end of this research the result will be a master's thesis that can contribute to the studies in this field of knowledge.

KEY-WORDS: clown: experimental dramaturgy: transforming laughter

O palhaço é um ser ridículo que comete atos falhos. A falha é intrínseca ao ser humano, é o que há em comum entre nós, é a experiência humana mais básica, é o que nos faz mudar e crescer. Nós nos identificamos com o erro do palhaço, nós achamos graça porque erramos tanto quanto ele.

O palhaço revela o que há de mais íntimo no homem, aquilo que nos revela ridículos: a falha. O palhaço é sincero, ingênuo, interessa-se por tudo aquilo que não é óbvio, pelo improvável, pelo incomum, o palhaço transforma pequenos objetos em grandes troféus, considera pequenos gestos: grandes prêmios, e faz uma singela ação, virar um ato heroico.

Antes de fazer rir essa figura trapalhona e desajeitada surge para provocar comoção, sugerir solidariedade. Deve ter uma cara engraçada, mas também desamparada, frágil. Aperta o coração da plateia para depois alargar o riso no rosto de todos. (WUO, 1999, p.19)

Com sua peculiaridade sincera, ele cativa a atenção de todos. Ao falhar, tentando realizar algo grandioso diante da plateia, um dos seus objetivos é cumprido: o fazer rir. E as gargalhadas aumentam conforme o palhaço tenta mais e mais alcançar o seu objetivo primo e sério.

Alice Viveiros De Castro ressalta que nós não identificamos um palhaço pelo cabelo espalhafatoso, calças largas, maquiagem ou nariz vermelho, “mas principalmente pela sua capacidade de nos colocar, como espectadores, num estado de suspensão e tensão que, em segundos – sabemos de antemão –, vai explodir em risos.” (CASTRO, 2005, p.11).

Segundo Dario Fo (1998, p.304), durante grande parte da história, o palhaço – independente da sua nomenclatura na época: palhaço, bufão, bobo, grotesco, augusto, excêntrico etc. – era um ser com capacidade provocativa e crítica, tinha um papel moral e político. Ele satirizava a violência, a crueldade e ainda possuía um grande teor obscuro e diabólico em suas ações. Castro chama atenção para o fato de que na Idade Média, onde houvesse um nobre ou um rei, haveria um bobo da corte. “O bobo, essa figura insólita e ridícula – comumente um anão, um corcunda ou um anão corcunda –, atraía a inveja de muitos cortesãos, pois privava da intimidade dos poderosos.” (CASTRO, 2005, p.32). O costume de ter uma figura cômica para entreter a nobreza foi originado no oriente, pois egípcios, chineses e hindus – assim como os gregos e romanos no ocidente – faziam questão de ter seus bobos por perto, mas foi na época medieval que esse ser cômico atingiu seu apogeu. Devido a sua perspicácia, tal figura cômica era a única autorizada a contradizer e ridicularizar a nobreza e a realeza frente a toda a sociedade, saindo, quase sempre, ileso – no Egito, caso os poderosos não aceitassem bem a crítica, mascarada por brincadeiras, a punição era bem rápida e direta: a morte. (Ibidem, p.20).

Essa pesquisa almeja estudar meios para que a identificação entre palhaço e espectador aconteça. O intuito é fazer com que os espectadores – que encontramos em ambientes não propícios ao riso – se identifiquem com o palhaço.

Na arte teatral existem técnicas desenvolvidas que fazem essa ponte entre o ator e o espectador. Cada técnica vai trabalhar especificamente um tipo de energia potencial no ator. Nesse caso o clown exige do ator generosidade, disponibilidade e transparência impressionantes, colocando, em primeiro plano, a relação com público. (WUO, 1999, p.14)

O potencial de sentidos de uma cena se forma na própria relação entre palhaço e público. “O acontecimento teatral solicita, assim, a instauração de outra lógica temporal, interrompendo o ritmo cotidiano, fundando um espaço para a necessária participação do espectador.” (DESGRANGES, 2012, p.17). A partir do momento em que o espectador permite-se embarcar no jogo cênico, o acontecimento artístico tem um ganho em qualidade de relação.

“El cuerpo humano puede ser afectado de muchas maneras, por las que su potencia de obrar aumenta o disminuye, y también de otras maneras, que no hacen mayor ni menor esa potencia de obrar.” (SPINOZA, 1980, p.124) Quando o espectador é afetado pelo jogo cênico, ele pode ser afetado de

várias maneiras, por aquelas que aumentam (alegria) ou diminuem (tristeza) a sua potência de agir, e também por aquelas que não alteram a sua potência. Usaremos alegria e tristeza segundo os conceitos de afeto de Spinoza: “De aquí en adelante, entenderé por *alegría*: una *pasión por la que el alma pasa a una mayor perfección*. Por *tristeza*, en cambio, *una pasión por la cual el alma pasa a una menor perfección*.” (Ibidem, p.133)

O encontro entre dois corpos pode ser um encontro triste ou um encontro alegre. Nós temos a capacidade de afetar e de sermos afetados. Um encontro alegre acontece quando há um aumento da potência do nosso corpo agir. E um encontro triste acontece quando há uma diminuição dessa potência. Como ampliar essa potência através do ato artístico? Como a experiência artística pode ampliar a potência dos corpos que se encontram em ambientes onde o sombrio predomina?

Ana Elvira Wu, pesquisadora na Área de Estudos do Lazer, trabalhou com a arte do clown com crianças e adolescentes portadores de câncer e doenças hematológicas, sobre a arte envolvida nesse trabalho, ela disse: “... a arte revolve os sentimentos mais profundos de suscitar a vida... essa mesma arte pode transformar uma condição humana difícil e frágil...” (WUO, 1999, p.15). A transformação é inerente aos encontros, porém, há encontros que favorecem a potência de ação, o que norteia para uma transformação construtiva, ao contrário de outros que prejudicam ou inibem a potência de ação, e conseqüentemente acarretam em transformações destrutivas.

“A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece... Walter Benjamin, em um texto célebre, já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara.” (BONDIA, 2002, p.21)

Diante da constatação de Jorge Larrosa Bondía, surgem questões essenciais: como tocar o espectador teatral? Como instaurar um espaço-tempo distinto da lógica cotidiana? Como fazer do jogo cênico uma experiência? Flávio Desgranges traduz a experiência “como invenção de possibilidades de fazer soar o desconhecido, o não dito, como percurso de produção de conhecimentos e de subjetividades.” (DESGRANGES, 2012, p.16).

O estudo acerca do potencial transformador do riso a partir da vivência criativa com os grupos nas instituições – *Lar dos Velhinhos de Campinas, Lar da Criança Feliz, Centro Infantil Boldrini* – tem por intuito investigar como esquetes cômicos e jogos improvisacional podem estimular encontros alegres entre pessoas que vivem em um ambiente predominantemente sombrio. Além de ter em vista, o fomento – uma conquista cultural, segundo Desgranges (1980, p.21) – à disponibilidade do espectador para o ato artístico. A proposta é construir através de dinâmicas cênicas um espaço-tempo que fuja da lógica cotidiana das pessoas que vivem nos asilos, orfanatos e hospitais para assim propiciar um terreno fértil para o jogo.

Há muitos questionamentos acerca de comportamento, postura, olhar, disponibilidade, aceitação ou rejeição de um público adverso ao riso colocado

em relação com um material criativo que instiga uma lógica diferente do cotidiano e provoca um mergulho na brincadeira do jogo cênico. Questionamentos que instigam uma vontade e curiosidade sobre o trabalho que está por vir.

Concomitantemente ao processo criativo experimental com os grupos nas instituições, acontece um processo de dramaturgia experimental que busca transpor a vivacidade da prática para o papel. O desafio está em desvencilhar-se da ideia de relato do ocorrido (relatório) e encarar o processo da escrita como criativo e experimental. Entrelaçando a prática cênica com a dramaturgia experimental, baseando-se na vivência criativa nos ambientes adversos ao riso, esse processo almeja contribuir para os estudos na área e para o levantamento de boas questões acerca do assunto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONDIA, Jorge Larrosa. “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”. Trad. De João Wanderley Geraldi. *Revista Brasileira de Educação*, nº19 – Jan/Fev/Mar/Abr de 2002.

CASTRO, Alice Viveiros de. *O Elogio da Bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.

DESGRANGES, Flávio. *A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral*. São Paulo: Hucitec, 2012.

FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo: Senac, 1998.

SPINOZA, Baruch. *Ética: demonstrada según el orden geométrico*. Trad. Vidal Peña. Madrid: Editora Nacional, 1980.

WUO, Ana Elvira. *O clown visitador no tratamento de crianças hospitalizadas*. Dissertação de mestrado em Educação Física, Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, 1999.