



O uso de objetos e a ação corporal como indutores da construção do bufo no corpo do ator

Marina de Oliveira¹

marinadeol@cpovo.net

Universidade Federal de Pelotas - UFPel

Resumo: O presente texto trata da pesquisa “O bufo no corpo do ator” desenvolvido no curso de Teatro da Universidade Federal de Pelotas, sob a minha coordenação. Discorro sobre a utilização de objetos na improvisação de ações corporais como determinantes para a construção física do bufo no corpo do ator.

Palavras-chave: Bufão; ação corporal (Laban); utilização de objetos cênicos.

O estudo “o bufo no corpo do ator” surgiu como uma derivação da pesquisa bibliográfica intitulada “O espaço dos miseráveis na dramaturgia brasileira do século XX”, que consistia na leitura de peças teatrais brasileiras tendo como foco de análise personagens desvalidos na condição de protagonistas.

Alguns alunos que trabalhavam no estudo teórico manifestaram desejo de realizar exercícios de improvisação vinculados ao tema. Essa vontade, aliada ao meu interesse em investigar enquanto atriz a construção do bufo no corpo do ator, resultou numa pesquisa prática desenvolvida entre março de 2012 e março de 2013. O grupo inicialmente formado por quatro alunos sofreu algumas alterações: dois integrantes saíram no meio do processo, um para fazer graduação sanduíche em Coimbra e outro transferido para a UDESC. A pesquisa seguiu e teve um fechamento com as discentes Helen Meirelles Sierra e Melissa Velasques. Helen transformou a vivência desses encontros no seu trabalho de conclusão de curso (TCC), intitulado “Meu bufão, eu bufão: o personagem bufo no corpo do ator”, sob a minha orientação.

¹ Possui Graduação em Artes Cênicas (Bacharelado em Interpretação Teatral) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1999); e Mestrado e Doutorado na área de Letras, em Teoria da Literatura, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2010), com pesquisas acerca da dramaturgia brasileira. Atua nas áreas de história do teatro, dramaturgia e teatro na educação. É professora adjunta II do curso Teatro-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), em que ocupou a função de coordenadora de outubro de 2010 a outubro de 2012.



A seguir, discorro sobre o processo de construção do bufo no corpo do ator com as duas alunas/atrizes que permaneceram no grupo, tendo como norte a construção de ações corporais com objetos cênicos.

Ao colocar-me em situação de jogo com minhas alunas, transpondo os papéis convencionais de professor e aluno, tive dois receios. O primeiro deles era me sentir excessivamente exposta, especialmente se minhas investigações corporais se mostrassem inadequadas ou insuficientes. De outra parte, caso obtivesse sucesso em minhas experimentações, isso não seria percebido como exibicionismo? Não causaria um estranhamento às alunas, como se eu estivesse ocupando, de modo inadequado, um espaço de criação delas? Não se sentiriam inibidas por estarem em situação de jogo com um professor? O binômio professor-artista ganhava para mim uma nova dimensão, bem concreta, através dos ensaios.

Essas inquietações foram serenando ao longo dos encontros, pautados pela horizontalidade das relações. Embora eu desse as diretrizes para a maior parte das improvisações, depois que elas começavam, todas ficávamos na condição de atrizes em jogo. Ao final, trocávamos impressões e avaliávamos coletivamente as ações elaboradas a partir do contato entre os personagens recém esboçados. Conforme o trabalho foi avançando, conseguimos atingir um nível de entrega que permitiu que experimentássemos o universo do grotesco sem embaraço, de modo que a exploração do ridículo e do desconcertante gerava prazer.

Em relação aos meus receios, verifiquei que a exposição de minhas fragilidades e de minhas potencialidades resultaram positivamente para o processo criativo do grupo. Tive a sensação de que foi reconfortante para as alunas/atrizes presenciar que a professora/atriz também flutuava, com altos e baixos, em seu trabalho de criação. Assim, os eventuais *insights* criativos de uma ou de outra não inibiam o grupo, mas serviam como estímulo para novas explorações. Por outro lado, as nossas experimentações mal sucedidas foram fundamentais para que outras, de melhor efeito cênico, surgissem.

Em minhas experiências como atriz pude perceber o quanto a utilização de objetos, vinculados ou não a estética realista, podem ser propulsores de uma ação corporal orgânica. Por outro lado, sabia que a exploração do corpo bufo exigiria que



nós, durante as improvisações, investigássemos o universo do grotesco, tão familiar ao bufão. Como inspiração e referência, tínhamos os trabalhos – “Gueto Bufo” (1998), direção de Daniela Carmona e “As bufa” (2009), direção de Tatiana Cardoso –, ambos tecnicamente primorosos e belos esteticamente, assistidos alguns anos antes em Porto Alegre. Além dos espetáculos mencionados, a teoria de Victor Hugo em “Do grotesco e do sublime”, imagens de quadros da Idade Média, em especial do pintor Hieronymus Bosch, e a observação de moradores de rua alimentaram o nosso imaginário.

No início do processo criativo, propus para Helen e Melissa que pensássemos em possíveis deformações físicas que pudessem remeter ao grotesco. Estabeleci que deveríamos escolher uma ação corporal, um verbo, como ponto de partida para a construção de nossos bufões. Dentro de uma ação mais ampla, outras ações menores surgiriam.

Destaco que a ação corporal utilizada vincula-se à teoria de Laban (1978), em que uma sequência de movimentos simples pode conquistar efeitos estéticos distintos através da variação de peso, tensão, velocidade, plano, direção, ritmo etc.

Helen, a partir de uma sugestão minha, se interessou em confeccionar uma plataforma de madeira quadrada com rodas a fim de investigar possibilidades de locomoção possíveis sem o uso das pernas. A ideia era buscar o grotesco a partir de uma limitação física. Além disso, a existência de um personagem que vive no plano baixo, do solo, permitiria possibilidades variadas de jogo corporal entre as atrizes. A maior parte das ações corporais do personagem bufônico a ser construído por Helen estaria vinculada a esse objeto, a plataforma. A ação corporal primeira foi “locomover-se em cima de uma plataforma sem o uso das pernas”. No caso da Helen, a escolha da ação foi prévia, não surgindo de uma situação de improvisação.

Além da plataforma, um penico e um *flower stick* de malabares foram utilizados em suas ações. Assim, de uma ação corporal mais ampla, foram surgindo outras ações menores, realizadas sob 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. Cada ação corporal ganhou um nome, um substantivo para que lembrássemos mais facilmente. “Espelho”, “reza”,



“cocô”, “gato/rato”, “catarro”, “giro”, “show” e “dedinhos” foram os desdobramentos das ações mencionadas acima. A busca do grotesco neste corpo teve como germe a limitação física, o aleijamento. Como corruptela de aleijada, aquela que não tem força nas pernas, a bufona foi batizada de Leja.

Melissa, após algumas improvisações, estabeleceu que a sua ação corporal seria “lavar um carro imaginário”. Uma flanela, um balde com água e um molho de chaves foram os objetos escolhidos para materializar a ação. Do verbo “lavar o carro” foram surgindo outras micro ações, com novas conotações a partir das modificações de movimento propostos por Laban. O “lavar” estendeu-se não apenas para o carro, mas também para o rosto e sovacos do personagem. “Alisar”, “esfregar”, “entrar embaixo”, “admirar”, “chicotear”, “retocar”, “bolinar” e “exibir” o carro foram alguns dos desdobramentos da ação corporal principal. Depois de repetir várias vezes essa ação com diferentes possibilidades de movimento, o grotesco foi surgindo através de um corpo masculino e 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.

Para o meu bufão estabeleci a ação corporal de “rezar” a partir de uma improvisação em que o meu personagem, apontando para os seus genitais com a emissão da vogal “ó”, perguntava na sequência aos transeuntes “qué?” “qué Jesus?” Um rosário com um crucifixo enorme, uma imagem de gesso da mãe Benedita e uma foto grande do padre Marcelo foram os principais objetos a serem utilizados nesta ação corporal. O grotesco no personagem Daída era buscado através do 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.

Colocar-se sempre em relação com o espectador, real ou imaginário, estabeleceu-se como 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.

Destaco ainda que a experiência na pesquisa me fez deduzir que a principal função do professor-artista é colocar-se em relação de parceria criativa com seus alunos. Essa relação de horizontalidade foi conquistada, entre outros fatores, pela inspiração no sentimento de comunhão mencionado por Stanislavsky, em que os jogadores atingem um grau sofisticado de disponibilidade e de escuta entre si.

Para o pedagogo-diretor as três principais formas de comunhão do ator são: 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)

Em nosso processo, o uso de objetos – reais ou imaginários –, nas ações corporais foi importante para a instauração do jogo em três dimensões: o jogo com objetos inanimados (auto comunhão); o jogo entre atrizes; e o jogo das atrizes com o público, no nosso caso, de forma direta.

Além dos objetos mencionados – plataforma, penico, *flower stick*, balde, pano, chaves, carro imaginário, gesso da mãe Benedita, retrato do padre Marcelo e crucifixo, entre outros – as possibilidades de figurino também foram exploradas no início dos ensaios. A ideia é que o corpo dos bufões nascesse da relação da ação corporal com os objetos, incluindo-se aí o figurino como objeto importante. Larissa Martins, costureira vinculada ao curso, foi a responsável em propor vestimentas que, ao longo dos ensaios, sofreram alterações até a resolução final. Compondo o figurino, a utilização de enchimentos ajudaram a instaurar o grotesco no físico dos personagens. Leja, além de manter-se sentada na plataforma, se deslocando apenas com a força dos braços, ganhou uma corcunda postiça. Durval, um enchimento fálico de proporções avantajadas; Daída, peitos imensos utilizados, entre outras funções, para amamentar o bufo Leja.

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. Como esperado, os personagens foram redimensionados a partir da resposta dos espectadores, já que o bufão se alimenta e se constitui por meio da relação com o outro.

A partir da recepção da plateia, deduzimos que a utilização de objetos foi determinante para que a ação corporal pudesse aos poucos construir o corpo bufônico de cada uma das atrizes. A manipulação dos objetos não foi aleatória, já que através da comunhão com os mesmos buscávamos a instauração do grotesco. Cabe ressaltar ainda que a criação de uma dramaturgia para os bufões, que resulte em um espetáculo acabado, constitui outra investigação que poderá ser desenvolvida futuramente.

Referências

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*: tradução do prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

STANISLAVSKY, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.