Mecanismos de comicidade no ensino do teatro

Elza de Andrade

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

ANDRADE, E. Mecanismos de comicidade no ensino do teatro. In: FLORENTINO, A., and TELLES, N., eds. *Cartografias do ensino do teatro* [online]. Uberlândia: EDUFU, 2008, pp. 73-84. ISBN 978-85-7078-518-3. <https://doi.org/10.7476/9788570785183.0008>.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

MECANISMOS DE COMICIDADE NO ENSINO DO TEATRO

Elza de Andrade

Os diversos escritos sobre construção do personagem não fazem distinção entre o sério e o cômico. Quem, entretanto, vive a prática da cena (e do magistério) sabe que efetivamente existe uma diferença entre seus processos de construção. E que, na maioria das vezes, o desconhecimento desse processo em relação aos personagens de comédia leva-nos a atribuir sua representação a um talento particular; ou, então, a tentar encontrar algumas justificativas equivocadas e preconceituosas que acreditam na inviabilidade de a comédia ser ensinada, negando qualquer possibilidade ao ator de representá-la por meio de estudo e técnica.

Já há alguns anos, portanto, como professora e diretora de teatro, estudo alguns conceitos do cômico e da comédia, procurando transformá-los em prática cênica, no sentido de oferecer ao aluno-ator uma estrutura técnica, por meio da qual ele possa caminhar para construir seus personagens, sem depender exclusivamente de um dom particular. Na minha opinião, é equivocado acreditar que “comédia não se aprende na escola”, procedimento que me parece demonstrar a negação do gênero.

Na tentativa de escapar do procedimento comum que é compreender o cômico apenas partir do texto dramático, isto é, propondo a leitura e montagem de cenas de diversos comediógrafos, minha pesquisa tem caminhado no sentido de elaborar um conjunto de exercícios práticos, pensados a partir de conceitos teóricos sobre o cômico. O objetivo principal desses exercícios é oferecer ao aluno e ao ator a consciência e o domínio daquilo que chamo de mecanismos de comicidade, ou seja, um acervo técnico de procedimentos atoriais.

Modelo de atuação do ator cômico – Marco De Marinis

Marco De Marinis é um dos mais importantes teóricos teatrais contemporâneos, professor da Universidade de Bologna e autor de diversas obras sobre teoria e prática do teatro. Sua obra propõe uma revisão profunda tanto do método como do objeto dos estudos teatrais, oferecendo novas ferramentas, cujo enfoque histórico é completado substancialmente por outros aportes das novas ciências do espetáculo, e para tanto propõe uma nova “teatrologia”. Superando o conceito “textocêntrico”, que durante muito tempo reduziu a história do teatro à história da literatura dramática, De Marinis investe numa história do teatro global, isto é, numa nova perspectiva

teatrológica não mais parcial, e sim orgânica e integradora. Uma perspectiva capaz de enfatizar uma visão global e unitária do fato teatral, baseada em seus elementos fundantes – o ator e o espectador – e, mais precisamente, na relação que os une, que ele denomina simplesmente *relação teatral*.

De Marinis¹, analisando o ator cômico no teatro italiano do século XX, constrói um modelo de atuação, do qual utilizo alguns procedimentos na organização da metodologia de estudo dos mecanismos de comicidade. Escolhi esse texto como uma das principais referências de uma parte de minha pesquisa por encontrar nele elementos de uma estrutura mais ampla, que pode ser a do ator de teatro em geral, e não apenas do cômico italiano do século XX. Além disso, esse modelo apresenta procedimentos ligados diretamente à cena, ao trabalho do ator e à recepção da comicidade, sendo, portanto, muito apropriado para o entendimento da essência da representação cômica, encarada como uma tensão entre atuação (gesto, voz, palavra, emoção) e o público. Tensão que só pode ser compreendida e testada a partir do olhar do outro, que é o espectador. Estudar a comicidade sem considerar a presença do público é perder um personagem fundamental, que serve de guia e estímulo para o ator.

Trabalho também com as análises conceituais de Northorp Frye (1912-1991), Vladimir Propp (1895-1970) e Henri Bergson (1859-1941) sobre o fenômeno cômico. Estas análises têm caráter eminentemente teórico, a partir de referências literárias, folclóricas, dramatúrgicas e filosóficas. Procurei destacar da obra de cada um deles alguns princípios que procuro compreender e utilizar como “matrizes de comicidade”, com o intuito de servir de referência à realização dos exercícios práticos para o ator, posto que trazem implícito caráter dramático, teatral e cênico.

Vocação para o solo

Segundo De Marinis, esta é a primeira e principal característica que diferencia o ator cômico do ator burguês (ou dramático): ser, por vocação, um solista. Uma forte característica do ator burguês é a de se limitar a interpretar aquilo que está escrito pelo autor, em rigoroso respeito à palavra do dramaturgo, enquanto o cômico é aquele que inventa partes de seu próprio texto, num procedimento, muitas vezes, co-autoral.

Sua vocação para o solo refere-se a diferentes aspectos do trabalho teatral. Um deles pode ser a ausência do texto dramático, uma espécie de solidão dramatúrgica, que não diminui significativamente quando existe o texto *a priori*. Há também a solidão cênica: o ator geralmente está sozinho no palco, diante de seu público. Ele só tem a si próprio, sua pessoa, sua técnica. Além disso, dispõe de um tempo curto para convencer o espectador. Daí a necessidade de uma inteligência imediata, rápida, ágil e sintética, alimentada por um arcabouço técnico, um conjunto de acervos textuais, das mais variadas procedências, que protegem o ator em seu solo, e que podem vir a ser aprendidos e elaborados.

¹ DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro: lineamientos de una nova teatralogía*. Buenos Aires: Galerna, 1997. p. 158-170.

Autotradição: *bricolage*; *bricoleur*

O ator cômico vive em uma solidão histórica. Não é possível fazer referência a um modelo único de tradição atorial cômica. Encontramos uma série de “tradições” individuais ou, melhor, de “autotradições”. Essa autotradição não nega a existência de mestres nem de paradigmas; apenas não concebe a atuação como algo já preexistente, e sim como invenção de algo novo – portanto, como reconstrução do próprio mecanismo de atuação.

A autotradição deve ser considerada necessidade vital para o ator cômico, fonte de reorganização de seu próprio acervo, por meio da relação livre com o pensamento. Ela pode ser construída por meio de um trabalho minucioso e complexo de *bricolage*: seleção, desmontagem, recomposição, assimilação e reelaboração.

O antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, em sua obra *O pensamento selvagem* (1962), explora as noções de “*bricolage* e *bricoleur*” como conceitos fundantes para o campo da antropologia que trabalha com mitos, arte e ciência. Para ele, esses conceitos referem-se à reflexão mitopoética das culturas primitivas em que *bricoleur* é aquele que “executa um trabalho usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano preconcebido e se afastam dos processos e normas adotados pela técnica. Caracteriza-o especialmente o fato de operar com materiais fragmentários já elaborados, ao contrário, por exemplo, do ‘engenheiro’ que, para dar execução ao seu trabalho, necessita da matéria-prima”².

A regra do jogo para o *bricoleur* é arranjar-se com os “meios-limites”, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante singulares (heteróclitos). Esses elementos são recolhidos segundo o princípio de que “isso pode servir para alguma coisa”, e não em função de algum projeto. Os materiais do *bricoleur* já foram usados antes para outros fins ou em outros contextos, sendo agora adaptados a outras funções, de acordo com as necessidades. Ele constrói com restos/fragmentos algo novo e pessoal, a que ele soma seu próprio modelo e lhe dá uso diferente daquele que tiveram suas partes componentes. Sua forma de trabalhar supõe a capacidade de criar, trazendo implícita a necessidade de adaptar-se às circunstâncias e ao inesperado.

Lévi-Strauss chama atenção para as decisões que o *bricoleur* toma em face dos elementos predeterminados que entram na construção de sua *bricolage*; são escolhas e permutas que se entrelaçam, criando uma nova estrutura.

Aproximando o conceito de *bricoleur* do universo do ator cômico, podemos perceber que a autotradição a que De Marinis se refere está relacionada à maneira pela qual o ator opera suas referências/fragmentos. Sua assinatura – bem como sua competência, seu virtuosismo – traduz-se na maneira pela qual ele as reúne e reelabora, criando, a partir de materiais já conhecidos, um novo modelo, uma nova estrutura.

Podemos observar que, muitas vezes, a comicidade é consequência dessa nova arrumação. O espectador ri ao identificar as partes componentes colocadas em um novo padrão.

² LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. 3. ed. Campinas, SP: Papirus, 2002. p. 32.

Variedade de linguagens teatrais

O ator cômico não trabalha dentro numa única forma espetacular, mas circula em meio a grande variedade de linguagens teatrais:

Aqui nasce o tão celebrado ecletismo do ator cômico (algumas vezes um pouco mediatizado) que sabe recitar, cantar, dançar, representar uma farsa ou uma comédia séria e muitas outras coisas. Daqui nascem a amplitude, a variedade e também a precisão de seu saber-fazer, em comparação aos limites técnicos (e por outro lado também culturais) do ator burguês, que é, essencialmente, um ator de vozes, um declamador, bem mais desajeitado no manejo corporal³.

São muitas as descendências do ator cômico popular, e muito antiga é a sua origem; nesse longo percurso ele foi aperfeiçoando seu saber-fazer na soma de tantas artes e técnicas da cena. Sua tradição engloba quase toda a história da arte cênica, se considerarmos que ele estava lá nas procissões dionisíacas, nas praças medievais, nas tavernas, no circo, nos cabarés, nos pavilhões, no *boulevard* e, agora, está também nas telinhas e nos telões. Os que sobreviveram, fizeram-no independentemente dos estilos ou das idades históricas, entendendo a tradição como repertório de acervos que devem ser utilizados a partir de uma assinatura própria.

Nos dias de hoje, portanto, precisamos pensar no ecletismo do ator cômico como uma meta a ser atingida. O ator contemporâneo deve alargar suas possibilidades cênicas para estar apto a enfrentar diferentes linguagens e concepções, postura fundamental ao exercício da profissão. Conhecer alguns mecanismos de comicidade utilizados pelo ator cômico/popular é ampliar sua técnica e seu espaço de atuação na cena do teatro contemporâneo. A obra de alguns de nossos principais encenadores, assim como as pesquisas atoriais das últimas décadas do teatro brasileiro, aponta para a necessidade de formação do profissional capaz de dominar diferentes acervos técnicos em busca de uma atuação múltipla e, principalmente, autoral.

Metatuação carnavalesca

Para De Marinis, a atuação do ator cômico deve ser entendida como uma metatuação, isto é, como uma atuação sobre a atuação, um teatro sobre o teatro, na qual a comicidade se aplica mais à realidade teatral do que à realidade cotidiana; mais exatamente, à interpretação proposta pelo teatro sério do final do século XIX, ou seja, o ator cômico satiriza e caricatura a representação sentimental, cheia de dor e ênfases sublimes, do grande ator burguês.

Pensando o teatro sério como a forma canônica de representação, podemos perceber aqui uma analogia com o conceito de “carnavalização” apresentado por Bakhtin. Segundo o autor, “as formas da cultura cômica da Idade Média tinham uma relação capital com o tempo, a mudança, o devir. Elas destronavam e renovavam o poder dirigente e a verdade oficial. Faziam triunfar o retorno de tempos melhores, da abundância universal e da justiça. A nova consciência his-

³ DE MARINIS, 1997, p. 162.

tórica se preparava nelas também. Por esse motivo, essa consciência encontrou sua expressão mais radical no riso”⁴.

Todas as imagens da festa popular estavam dialogando com essa nova sensação histórica, produzindo uma despedida cômica e popular do velho poder e da velha verdade:

Naquela época, era absolutamente necessário estar armado do riso não oficial para aproximar-se do povo que desconfiava de tudo que era sério, que tinha o hábito de estabelecer um parentesco entre a verdade livre e sem véus e o riso⁵.

O jogo de contrastes entre rebaixamento e elevação também remete ao conceito bakhtiniano de carnavalização. Segundo Bakhtin, uma das características dos festejos carnavalescos na Idade Média e no Renascimento é a inversão da hierarquia vigente: personalidades elevadas, como o Rei, ganham sua versão rebaixada, normalmente representada de maneira grotesca, como, por exemplo, o Rei Momo; por outro lado, o povo permite-se imitar os trajes e as maneiras fidalgas. Nesse sentido, o carnaval transmite a impressão de “mundo às avessas”; além disso, estimula os exageros relacionados com o baixo corporal, e a presença de uma multidão de pessoas provoca a mistura de corpos, característica do grotesco. No carnaval, o grotesco, associado ao riso alegre, adquire um sentido positivo.

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente⁶.

A relação com o espectador

O teatro ilusionista preserva seus atores ao fechá-los dentro da caixa preta, porém o ator cômico incorpora o espectador no centro de sua atenção, convertendo-o em sujeito e objeto de seu espetáculo. O espectador é arrancado de seu voyeurismo quando o ator derruba a quarta parede e fala diretamente com ele, atribuindo-lhe uma dupla função ao transformá-lo em confidente e parceiro de cena.

Invadindo a intimidade do público, o ator torna-se também vulnerável a uma reação imprevisível, pois não tem certeza da resposta do espectador. O ator cômico fica exposto a sofrer diretamente todas as consequências de sua atuação: indiferença, agressividade, fascinação ou, então, uma reação totalmente inesperada e imprevisível. E precisa saber incorporar essas reações a sua atuação, transformando-as em possibilidade de diálogo, de texto na cena, o que exige o domínio de técnica específica.

⁴ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1993. p. 85.

⁵ BAKHTIN, 1993, p. 87.

⁶ BAKHTIN, 1993, p. 105.

Matrizes de comicidade – Frye, Propp e Bergson

O teórico canadense Northrop Frye⁷ observa que Aristóteles, no segundo capítulo da *Poética*, refere-se às diferentes posições dos personagens, que podem ser: melhores, piores e iguais a nós. Em consequência, as ficções podem ser classificadas pela força da ação do herói: se maior do que a nossa, ele é um ser divino, e a sua história será um mito. Nessa categoria estão também a lenda e os contos maravilhosos, em que o herói é um ser humano cujas ações são extraordinárias, porque algumas leis da natureza foram momentaneamente suspensas. Temos também o herói do *modo imitativo elevado*, da maior parte da epopéia e da tragédia.

O herói do modo *imitativo baixo*, da maior parte da comédia e da ficção realística, apresenta-nos a categoria de personagens que não são superiores aos outros homens. Nesse plano, há dificuldade em manter a palavra herói. Se de poder ou inteligência inferiores aos nossos, de modo que temos a sensação de olhar de cima (mesmo quando o leitor sente que está ou poderia estar na mesma situação), o personagem pertence ao modo irônico. Frye acrescenta ainda que “examinando esse rol, podemos ver que a ficção européia, durante os últimos quinze séculos, desceu constantemente seu centro de gravidade, lista abaixo”⁸.

Para o teórico canadense, o tema do cômico é a integração da sociedade. Portanto, a ação da comédia move-se no sentido de incorporar o personagem à sociedade a qual ele naturalmente se ajusta; isso quer dizer que o movimento da comédia é de mudança de uma classe social para outra. Os obstáculos aos desejos do herói constituem-se na ação da comédia e sua superação no desenlace cômico. Em geral, os obstáculos vêm representados pelos desejos de um segmento mais velho ou mais poderoso, o que faz com que se atribua à comédia um movimento de subversão da ordem constituída. A tendência é incluir o maior número de personagens na sociedade final, mediante a reconciliação ou a conversão das partes. Para os personagens, cuja principal função é o divertimento do público, o princípio da conversão torna-se mais claro, pois a tendência da sociedade cômica é incluir e não excluir.

Na comédia, os personagens obstrutores são mais absurdos do que maus, podendo-se dizer que o absurdo está perto de uma norma cômica. Mas, afinal, o que torna absurdo o personagem obstrutor? Uma possibilidade encontra-se na obsessão. O princípio da idéia fixa é o de que é engraçada a repetição sem clímax.

Para Vladímir Propp, filólogo soviético, a contraposição do cômico ao trágico e ao sublime não revela a natureza da comicidade em sua especificidade. É preciso definir o cômico como tal, e não comparativa ou negativamente, pois seria negar a especificidade do gênero.

Pode-se rir do homem em quase todas as suas manifestações, podendo ser encontrados aspectos ridículos em sua vida física, moral e intelectual. A única exceção coloca-se nas manifestações de dor e sofrimento que, instantaneamente, bloqueiam os impulsos do riso.

Propp e Bergson concordam que a natureza não é ridícula – não existem florestas, estrelas, montanhas engraçadas. No entanto, o animal pode ser ridículo quando nos lembra o ser humano e seus movimentos. Podemos concluir, então, que

⁷ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 39-40.

⁸ FRYE, 1973, p. 40.

o cômico sempre, direta ou indiretamente, remete-nos ao humano.

O extraordinário ator Charles Chaplin (1889-1977) declara que na base de toda a comicidade “não há senão um conhecimento da natureza humana. A circunstância de um chapéu voar não é por si só cômica, mas sim o ver-se o seu proprietário a correr, com os cabelos no vento [...]. Os filmes cômicos tiveram um sucesso imediato porque a maior parte apresentava policiais que caíam em buracos de esgoto”⁹.

Um dos princípios que percorrem quase toda a obra de Propp afirma que o riso só é provocado quando o físico revela uma falha oculta do espiritual. Por exemplo, em geral as pessoas gordas (ou muito magras, altas, baixas, com nariz avantajado, carecas, etc.) costumam parecer ridículas. No entanto, existem gordos que não fazem rir, porque um princípio espiritual prevalece sobre o físico, sobrepondo-se a ele. Dentro dessa mesma idéia, encontramos algumas ações e funções corporais que também provocam a comicidade. Por exemplo, a embriaguez. A embriaguez exagerada, no entanto, o vício, não é ridícula, mas lamentável, porque se aproxima da idéia de doença e sofrimento. São também quase sempre ridículas as funções fisiológicas involuntárias do corpo: arrotos, gizes, soluços, cheiros.

Charles Chaplin acrescenta a essa idéia a questão da tentativa de manutenção da dignidade por parte daqueles que infringem o padrão “normal”, colocando nessa pretensão, o núcleo da comicidade.

Ainda mais divertida é a pessoa ridicularizada que, apesar disso, se recusa a admitir que lhe aconteceu alguma coisa de extraordinário e teima em defender a sua dignidade. O melhor exemplo nos é dado pelo homem ébrio, que denunciado pela sua fala e pelo seu andar, nos quer convencer bastante dignamente de que está em jejum. A bebedeira no cinema é geralmente ligada a uma tentativa de se manter a dignidade, pois os realizadores aprenderam que esta pretensão é divertida¹⁰.

O cômico é um mecanismo de subversão e destruição: ele revela e assim destrói a falsa autoridade e o falso poder daqueles que são submetidos ao ridículo. A comicidade, portanto, é provocada pela descoberta de algum defeito oculto.

O ser humano, em geral, possui um conjunto de idéias que considera a norma, o padrão. Essas normas referem-se tanto ao aspecto exterior do homem quanto à vida moral e intelectual. Provocam a comicidade os desvios, as quebras da norma ou do padrão.

É possível parodiar tudo: os movimentos e as ações de uma pessoa, seus gestos, o andar, a mímica, a fala, os hábitos de sua profissão e o jargão profissional. A paródia busca demonstrar que por trás das formas exteriores de uma manifestação espiritual não há nada, que por trás delas existe o vazio. A paródia é cômica quando revela a fragilidade interior do que é parodiado. Para Propp¹¹:

A paródia consiste na imitação das características exteriores (a forma), de um fenómeno qualquer de vida, de modo a ocultar ou negar o sentido interior daquilo que é

⁹ CHAPLIN et al. *Chaplin: cadernos de cinema*. Lisboa: Dom Quixote, 1969. n. 3, p. 109 – 110.

¹⁰ CHAPLIN et al., 1969, p. 110.

¹¹ PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992. p. 84 -85.

submetido à parodização. Desse modo, a paródia representa um meio de desvendamento da inconsistência interior do que é parodiado.

Segundo Pavis¹², em seu *Dicionário de teatro*, a paródia é “uma peça ou fragmento que transforma ironicamente um texto preexistente, zombando dele por toda espécie de efeito cômico”. O texto parodiante nunca pode esquecer o alvo parodiado; caso contrário, desaparecerá a força crítica, pois ele cita o texto original deformando-o. A paródia é, ao mesmo tempo, citação e criação original. A inversão dos signos substitui o elevado pelo vulgar. A inversão, em geral, é feita com o objetivo de degradar, mas é possível também que um texto vulgar possa ser substituído por um texto nobre. Nesse caso, o contraste e seu efeito cômico parecerão ainda mais surpreendentes.

Pavis¹³ acrescenta que a paródia de uma peça não se restringe a uma técnica cômica. “Ela institui um jogo de comparações e comentários com a obra parodiada e com a tradição literária ou teatral. Constitui um metadiscurso crítico sobre a peça de origem”.

Linda Hutcheon¹⁴ comenta que a paródia é também uma forma de imitação que se caracteriza por uma inversão irônica que nem sempre acontece à custa do texto parodiado. É uma repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança. Portanto, a inversão irônica está presente em toda paródia.

A comicidade está sempre muito próxima do exagero, no entanto, o exagero só é cômico quando revela um defeito. São três as formas fundamentais de exagero: a caricatura, a hipérbole e o grotesco. A caricatura consiste em tomar-se qualquer particularidade e aumentá-la até que ela se torne visível para todos. A hipérbole é uma variação da caricatura. Na caricatura ocorre o exagero de um pormenor; na hipérbole, o do todo. O grau mais elevado e extremo do exagero é o grotesco, no qual, o exagero atinge tais dimensões, que extrapola os limites da realidade e penetra o domínio do fantástico. O grotesco é a forma de comicidade preferida pela arte popular desde a Antiguidade.

Para Pavis¹⁵, o grotesco é uma deformação significativa de uma forma conhecida ou aceita como norma e aparece estreitamente associado ao tragicômico, mantendo instável equilíbrio entre o risível e o trágico.

Bakhtin¹⁶, por sua vez, afirma que a verdadeira natureza do grotesco é inseparável do mundo da cultura cômica popular e da visão carnavalesca do mundo, pois elas destroem a seriedade e as pretensões de significação incondicional, liberando o pensamento e a imaginação humanas para novas possibilidades.

Chaplin¹⁷, porém, chama atenção para o exagero excessivo, que também pode matar a comicidade. “Poderei mais facilmente matar o riso por exagero que por qualquer outro meio”. É preciso, portanto, saber o que exagerar e qual sua medida adequada.

A descoberta dos defeitos das pessoas e outras descobertas semelhantes só levam à comicidade quando são inesperadas. Uma piada nos faz rir por seu

¹² PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 278.

¹³ PAVIS, 1999, p. 279.

¹⁴ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989. p. 17.

¹⁵ PAVIS, 1999, p. 188-189.

¹⁶ BAKHTIN, 1993, p. 41-43.

¹⁷ CHAPLIN et al., 1969, p. 121.

final espirituoso e surpreendente. A essência da piada é a inesperada e rápida aproximação de dois objetos que por sua natureza pertencem a duas categorias diferentes.

Henri Bergson¹⁸, filósofo francês, vencedor do Prêmio Nobel de literatura de 1927, apresenta uma visão metafísica do riso. Para ele, rimos sempre do humano que deixou de ser, circunstancialmente, humano para se tornar mecânico, autômato, envolvido na repetição e na caricatura. Bergson propõe a existência de mecanismos que interrompem, desarranjando a vida espontânea, criativa, livre. Uma de suas idéias principais demonstra que o cômico é o mecânico que se sobrepõe ao vivo. Para Bergson, o riso é uma espécie de gesto social:

[...] uma certa rigidez do corpo, do espírito e do caráter, que a sociedade gostaria de eliminar para obter de seus membros a maior elasticidade e a mais elevada sociabilidade possíveis. Essa rigidez é a comicidade, e o riso é seu castigo¹⁹.

Automatismo, rigidez, hábito adquirido e conservado são alguns traços físicos que provocam o cômico e que ganham mais intensidade quando lhes somamos uma causa profunda, que os relacionam a um desvio de caráter. No cômico das formas e dos gestos, Bergson propõe que a comicidade surge quando o corpo nos leva a pensar num simples mecanismo, perdendo sua humanidade. Nesse princípio, encaixam-se muitos dos artifícios usuais da comédia, como a repetição de gestos, expressões e movimentos.

O outro mecanismo de comicidade ocorre quando se dá uma transferência de atenção da alma para o corpo. A corporalidade do personagem e suas necessidades físicas e fisiológicas nos remetem ao cômico. Segundo Bergson²⁰, essa é a razão pela qual o poeta trágico evita “tudo o que possa chamar a nossa atenção para a materialidade de seus heróis”.

Esse princípio pode ter vários desdobramentos, como, por exemplo, a forma que se impõe ao conteúdo, o ridículo físico e o ridículo profissional.

Dentro da comicidade de situação e de palavras, Bergson destaca a inversão, que pode ser entendida também como o contraste, um dos mecanismos mais tradicionais, sempre presente nas comédias antigas.

Chaplin confirma a tendência do público para gostar dos contrastes e das surpresas, e do conflito entre o bem e o mal, o rico e o pobre, o bobo e o esperto. Por isso, na maioria de seus filmes, quando seu personagem é perseguido por policiais, esses são pesados e desajeitados, enquanto ele, pequeno e ágil, escapa por entre as pernas de seu perseguidor:

É evidentemente uma sorte que seja pequeno e possa assim fazer estes contrastes sem custo. Sabendo desta inclinação pelo fraco, arranjo sempre uma maneira de acentuar a minha fraqueza encurvando as costas fazendo uma cara medrosa e tomando um ar assustado. Tudo isto, naturalmente, é a arte da pantomima; mas se eu fosse um pouco

¹⁸ BERGSON, Henri. *O riso*. São Paulo: M. Fontes, 2001. 152 p.

¹⁹ BERGSON, 2001, p. 15.

²⁰ BERGSON, 2001, p. 39.

maior teria mais dificuldade em ser simpático²¹.

O contraste é um dos mecanismos mais presentes na comicidade de todos os tempos da história do ator e do teatro. Existe uma lógica nas oposições que se pode manifestar de várias formas: na própria linguagem (na fala do personagem), em seu corpo (diferenças no andar, na dimensão, no gesto), na pulsação rítmica e temporal, no temperamento e na moral, no figurino e na caracterização, ou seja, em quase todas as possibilidades de composição externa e interna dos personagens.

Por contraste, podemos pensar em vários níveis de oposição, como, por exemplo, na cena da *commedia dell'arte*, em que encontramos dois planos de ação: um “sério”, com a presença dos enamorados, e outro “ridículo”, dos criados e dos velhos, representantes de tradições e códigos atoriais diferentes. O contraste, tão nitidamente característico da cena da *commedia dell'arte*, apresenta-se em vários outros momentos da história do teatro, também como um recurso de complementaridade entre os personagens; e, ampliando seu sentido, podemos localizá-lo na base fundante do teatro e da dramaturgia se entendermos o conflito também como um jogo de contrastes.

Mecanismos de comicidade – arte ou técnica?

O grande legislador ateniense, Sólon, empreendeu uma reforma estrutural da polis grega a partir de 594 a.C. Um dos pontos dessa reforma foi o estímulo ao desenvolvimento e ao enriquecimento dos artesãos, patrocinando as técnicas e criando honrarias para os ofícios, sendo esse um dos motivos do declínio do poder das famílias aristocráticas. Segundo Chaui²², a polis democrática humanizou as técnicas ao desfazer a concepção mítica de que elas haviam sido dadas aos homens pelos deuses, como, por exemplo, o gesto heróico de Prometeu roubando o fogo sagrado de Zeus, trazendo-o para os homens. Essa humanização das técnicas significa também a valorização de uma classe social não aristocrática cujo valor não vem do sangue. Em resumo, a polis democrática enfatiza e destaca o valor da ação humana na natureza e na cidade. O humano em sua relação com o mundo, a experiência e a ação são, portanto, os temas da técnica.

Segundo Platão, a técnica é um saber especializado capaz de concretizar algo que existia apenas potencialmente. Na cultura greco-latina não havia distinção para os conceitos de técnica e arte. Segundo Chaui, na sociedade greco-romana “técnica ou arte é toda ação humana que fabrica alguma coisa que não existia na natureza, submetida a regras, portanto ordenada, em oposição ao acaso, ao espontâneo e ao natural”.

Porém, em nosso contexto histórico, a palavra técnica adquiriu um sentido afastado do conceito de arte, que provoca um empobrecimento de sua ação. Em geral, compreende-se a técnica como algo frio, burocrático, automatizado, que não respeita o espaço individual, muito próximo da máquina e distante do universo da criação.

Em nossa sociedade, fomos acostumados a distinguir técnica e arte. Técnica é a apli-

²¹ CHAPLIN et al., 1969, p. 117.

²² CHAUI, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. v.1, p. 116.

cação de um conhecimento com finalidade prática e instrumental. Arte é a criação desinteressada de coisas belas pela fantasia e imaginação. Para os antigos gregos e romanos arte e técnica eram a mesma coisa, tanto assim que a palavra latina “ars” é a tradução da palavra grega “téchne”²³.

No âmbito do ensino do teatro, deve-se trabalhar pensando nessa parceria antiga entre técnica (o processo) e arte (um momento do processo). É acreditando nessa conjugação de conceitos que proponho o estudo de mecanismos de comicidade na formação do ator.

A divisão clássica – aristotélica – dos gêneros perdeu sua validade; portanto, o cômico não se restringe apenas ao gênero da comédia. É um fenômeno que age em vários campos distintos, ligados à história do homem e à sua capacidade de representar aspectos insólitos, ridículos e humanos de sua realidade externa, interna, pessoal e coletiva.

A cena brasileira tem evidenciado, em suas últimas décadas, grande complexidade e a necessidade de atores mais preparados tecnicamente – entendendo “técnica” como sinônimo de “arte” – para enfrentar seus desafios; portanto, essa é uma demanda efetiva. Acredito que o estudo de alguns mecanismos de comicidade pode fornecer elementos para a construção e o enriquecimento do acervo técnico do ator contemporâneo.

²³ CHAUÍ, 1994, p. 106.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Elza de. *Mecanismos de comicidade na construção do personagem*: propostas metodológicas para o trabalho do ator. 2005. 272 p. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

BERGSON, Henri. *O riso*. São Paulo: M. Fontes, 2001.

CHAPLIN et al. *Chaplin*: cadernos de cinema. Lisboa: Dom Quixote, 1969. n. 3,

CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia*: dos pré-socráticos a Aristóteles. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. v.1,

DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro*: lineamientos de una nova teatralogía. Buenos Aires: Galerna, 1997.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. 3. ed. Campinas, SP: Papirus, 2002.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.