

O ATOR RISÍVEL: Procedimentos para cenas cômicas

Fernando Lira Ximenes

Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará
Rua Felino Barroso, 281 Apt. 144
(085)3251-1717, flira@cefetce.br

RESUMO:

Esta pesquisa é uma extensão das investigações do autor, realizadas em sua tese de doutorado em Artes Cênicas da UFBA. Nesta nova etapa de reflexão, o foco é a sistematização de procedimentos atoriais específicos na concepção de cenas teatrais cômicas, tanto numa perspectiva semiótica como numa perspectiva fenomenológica. Partimos da hipótese de que, embora essas duas perspectivas pareçam conflitantes em seus métodos de avaliação, elas se completam na apreensão do objeto risível. Inspirados nos argumentos do filósofo francês Henri Bergson, em sua obra *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*, serão desenvolvidos com alunos do CEFETCE, participantes do Grupo de Pesquisa em Comichidade e Riso, exercícios de composição de matrizes corporais a serem inseridas em cenas cômicas. Segundo Bergson, o risível se estabelece quando percebemos nos atos cotidianos um desvio no sentido de uma mecânica: *o mecânico colado no vivo*. Por fim, através de procedimentos inspirados na abordagem Bergsoniana, tanto numa elaboração do risível significativo (perspectiva semiótica) e do risível absoluto (perspectiva fenomenológica) serão identificadas, pelas reações do público nas apresentações das cenas cômicas, possibilidades de realização exitosa por atores com pouca experiência em comicidade.

Palavras-chave: riso, comicidade, ator cômico

1. APRESENTAÇÃO DO PROBLEMA

Em 10 de Janeiro de 2004, criei o GRUPO DE PESQUISA EM COMICHIDADE E RISO DO CEFETC-CE na intenção de contribuir para o aprofundamento da discussão crítica, buscas de novos repertórios para construção de formas cômicas, bem como ampliar a formação dos mais diversos profissionais tais como: produtores de programa humorísticos, publicitários, dramaturgos, roteirista de cinema, diretores, atores, cronistas ou qualquer pessoa que deseje utilizar da comicidade como uma ferramenta poderosa para comunicação artística.

Ao começar a investigação na busca de procedimentos para o ator risível¹, embarrei em algumas indagações que dificultavam a minha pesquisa, tais como: será que existe esta especificidade de ator? Ou será que as técnicas criadas para um ator não especializado em um gênero teatral, já contemplam o ator risível? É possível desenvolver uma técnica específica para uma atividade teatral tão específica que é a atuação cômica? Para tal técnica particular de atuação, não seria também necessária desenvolver uma dramaturgia específica, assim como fez Brecht para o seu teatro épico? Qual a técnica e por onde começar?

¹ Nesta pesquisa, o risível, o engraçado e a comicidade são adotados como sendo palavras sinônimas de um mesmo fenômeno artístico/cultural que tem o riso, o sorriso e a gargalhada como consequências de uma reação física. O ator cômico ou risível é aquele que articula os elementos de sua arte de modo que a platéia os perceba de forma engraçada. No entanto, apesar da diferença entre a causa e o efeito desse fenômeno, frequentemente, encontramos em diversos autores, inclusive em Bergson, o uso da palavra riso no lugar de comicidade e vice-versa.

Após esses meses de estudos, tentei colocar em cena os conhecimentos adquiridos. Percebi que havia diversas referências sobre os mecanismos e a fabricação do cômico em geral, mas não encontramos nada específico relacionada a uma técnica sistematizada de preparação do ator para cena cômica², ao não ser para palhaços e mímicos.

Todos os estudos teóricos procuraram formular modelos ou justificar as causas para o risível: Sigmund Freud apresentou uma relação do chiste com o inconsciente, detendo-se mais nas questões lingüísticas do risível; Mikhail Bakhtin apontou um modelo revelador para o riso, quando focalizou a sua teoria na tradição cômica popular em que o risível reside num realismo grotesco, carnavalizado, não hierarquizado e paródico, uma inversão da realidade oficial. Embora profundas as reflexões desse teórico russo, as sua abordagem limita-se ao riso das camadas populares que tem como fonte geradora as praças e feiras publicas, materializado no baixo corporal; Vladimir Propp em sua obra, *Comicidade e Riso*, definiu de forma estanque, a partir do estudo de casos particulares, diversas categorias de risível. Apesar de uma interessante contribuição para questões da comicidade, Propp não pretendeu desenvolver uma estrutura, com uma unidade formal. Aborda de forma fragmentada as suas categorias de comicidade, não direciona para qualquer modelo de risível, o que dificulta a utilização de sua abordagem para concepção de procedimentos na cena cômica...

Encontrei na obra *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico* (1890) do filósofo francês Henri Bergson (1859-1941), uma reflexão bastante interessante sobre o efeito cômico e o seu mecanismo de fabricação, que direciona um caminho a seguir. Mesmo contendo limitações, o que nos chama a atenção para as reflexões de Bergson é a maneira como ele conseguiu formalizar diversas explicações clássicas para o risível num único modelo, resumido na sua célebre frase: “o cômico é o mecânico colado no vivo”, isto é, o risível se realiza quando a vida nos parece desviar-se no sentido de certa mecânica. Esse *leitmotiv*, que perpassa por todo o ensaio de Bergson, é uma rica contribuição de possibilidades incalculáveis que nos inspira na direção de procedimentos para a arte do ator risível.

No entanto, essa pesquisa não pretende fechar-me em fórmulas, porém, antes de tudo, escolher direcionamentos possíveis que possam obter os efeitos desejados. É nesse sentido que revisito o ensaio de Bergson sobre o riso não como ponto de chegada, mas como ponto de partida na intenção encontrar uma “trilha” que possibilite desenvolver procedimentos para atores na cena cômica.

A questão aqui não será encontrar as causas do riso, muito menos provar a validade das declarações de Bergson relativas à comicidade, conferindo-lhe legitimação por uma prática, mas, antes de tudo, encontrar estratégias, firmar um roteiro para exercícios práticos do ator de modo a suscitar o riso na perspectiva do mecânico colado no vivo, pensando o risível que acontece dentro de uma lógica, gerando significados, o risível significativo (perspectiva semiótica), como também aquele gerado por absurdos, sem sentido, o risível pelo risível, o risível absoluto (perspectiva fenomenológica).

O efeito cômico tem seu tempo, sua duração, por isso ele exige que a percepção seja instantâneo, que o estranhamento se realize de forma imediata, para que nem a inteligência nem a elaboração formal atrapalhem sua reação prevista, que é o riso. Pois quem ri por último, ri atrasado!

Mesmo que não haja uma previsibilidade das reações da recepção, ou que esta previsibilidade não seja explicitamente pensada na elaboração da obra, o espectador existe de fato, implicitamente, na gênese da criação. Pois todo o processo criativo da encenação é concebido no intuito de sua exibição.

Numa abordagem semiótica os corpos das personagens são codificados com gestos na pretensão de estabelecer um reconhecimento imediato, um significado comum entre os espectadores, para, em seguida,

² Considero uma cena como uma seqüência de acontecimentos realizada em tempo e espaço específicos, durante o espetáculo teatral. A cena é cômica quando for elaborada no sentido de suscitar o riso. Qualquer outra cena que provoque reações diferentes do riso, chamo de cena dramática. É importante salientar que faço essas duas distinções de cena na perspectiva do público que a assiste e não da personagem. Pois, em muitos casos de cenas cômicas, a personagem vivencia acontecimentos que são dramáticos para ela, mas risíveis aos olhos do espectador.

deslocar-se a outro território de sentido, em que o desvio provoque uma surpresa risível. Assim, o espectador é transformado em marionete nas mãos dos artistas. É, pois, a idéia de se estar dominado, ou conduzido, como um brinquedo por outros que essas situações cômicas se estabelecem.

É possível, por outro lado, elaborar cenas numa perspectiva que foge a relação direta entre o significante e seu significado, libertando da dicotomia subjetividade e objetividade. O prazer sensorial das cenas, não levando em consideração a sua significação, a mera contemplação emotiva, sem que a mente racionalize a fruição, é complexo e fugidio. Nesta direção, estabelece uma *estase das coisas*, cria-se uma experiência *imprecisa em relação ao seu status ontológico*. Assim, o que se experimenta diante das cenas apresentadas são caminhos imprevistos que não têm uma meta, são repentinos, primam pelos desvios da vida e suas surpresas.

A experiência, nessa perceptiva, é reveladora, abre a portas, nos liberta da alienação, nos cativa, nos toca o coração pelo prazer. A experiência desse risível nos leva um território de passagem que requer certa passividade, uma receptividade e disponibilidade para abertura de caminhos labirínticos. A experiência dessa atmosfera risível tem uma qualidade existencial que a vida cotidiana não consegue alcançar.

Neste sentido é que esta pesquisa pretende investigar como criar procedimentos para cenas cômicas que provoquem o riso significativo (perspectiva semiótica), com também provoque o riso absoluto, sem razão aparente (perspectiva fenomenológica)?

Partindo dessa questão, procuro investigar algumas peculiaridades da relação entre o ator e a recepção na cena cômica. Os caminhos movidos, bifurcados, nem sempre previsíveis, dessa percepção. Como também os níveis de cooperação estrategicamente planejados no sentido do obter do espectador o efeito desejado, que seja o riso. Procurarei traçar estratégias de concepção tanto na perspectiva semiótica da recepção como na fenomenológica, por acreditar que, embora essas abordagens pareçam conflitantes em seus pontos de vistas, elas se completam na apreensão do objeto risível.

Neste sentido é que busco um corpo cômico que se expresse em pensamento risível, que possa tocar o espectador pelo riso. Porém, existe uma distância considerável entre a idéia e a sua concepção, que tem uma relação direta com a sedução da platéia. Há, então, que se considerar a recepção como elemento indispensável no processo de criação do ator.

Existem estratégias consagradas que apresentam um potencial cômico, tais como: o absurdo, o inesperado, o exagerado, anormalidades sociais, etc. Assim, quando produzimos uma obra cômica, as estratégias estão atreladas em muitos aspectos culturais de uma sociedade e não somente de um indivíduo.

Algumas tendências nos estudos de recepção contemporânea descartam os modelos semióticos (significante/significado) nos processos de encenação, identificando na abordagem fenomenológica ou na hermenêutica, por exemplo, motivações do espectador que as análises puramente semióticas não conseguem dar conta. Como observa Cláudio Cajaíba, em sua tese de doutorado:

“Ao analisar os espetáculos teatrais e ao explicar sua pluralidade signica, seu intercâmbio de funções, sua polivalente, sua variação de contextos, sua de denotação/ conotação, a semiótica permanece na fronteira e enclausura para o universo de significação ao âmbito da plasmação. Ao tentar se libertar desse enclausuramento, quando passou a valorizar o espectador, ainda assim opera o enclausuramento do sentido.”(CAJAIBA,2005:60)

O enclausuramento do sentido acontece quando se toma a linguagem composta por estruturas convencionais, como numa gramática (vocabulário, sintaxe, semântica, etc.). Na abordagem fenomenológica a linguagem não tem língua (regras de codificação), apenas fala, isto é, o ato comunicativo é desprezível em relação ao ato expressivo.

Para Bergson, o raciocínio do risível não deve ser entendido como um processo de análise pormenorizada de dados com objetivo de chegar a uma conclusão. E sim como uma percepção rápida, quase instantânea intuitiva, talvez da incoerência de uma situação, incoerência que se torna cômica, provocando assim o riso.

A escolha das ações (físico-vocais) extracotidianas como uma metodologia adotada deveu-se ao fato de que, segundo Bérson, “essa inflexão da vida na direção da mecânica é a verdadeira causa do riso.” (BERGSON, 2004: 25). É, portanto, justamente as formas de inflexões extracotidianas contidos nas ações físicas que a minha pesquisa pretende encontrar como procedimentos para preparação de atores para cena cômica de modo a provocar o riso através da revelação do que há de mecânico na vida das personagens, das situações e das palavras, quando apresentadas diante de um público.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Neste trabalho traço uma rota para o ator na cena cômica apoiado nos ombros de outros mestres. Utilizo dos diversos processos artísticos consagrados aquilo que é mais útil para os procedimentos que desenvolverei (Stanislavski, Brecht, Barba, Commédia Dell’Arte).

Num primeiro momento, trabalharei o que chamo de riso significativo. Serão criadas matrizes corporais para personagens totalmente independentes de um texto e nenhuma concepção psicológica. Depois, estas matrizes serão exercitadas em situações diversas, o que darão ao ator uma confiança maior, e poderão acrescentar às matrizes novos elementos de corpo, de voz e de movimento. Por fim, as matrizes comporão as partituras corporais das personagens, assumirão uma personalidade tanto pelos aspectos físicos das matrizes como pelas circunstâncias apresentadas no texto dramático. Na perspectiva semiótica estarei embasado nas teorias de Charles Pierce, abordadas pela semiótica Lúcia Santaella, na obra Teoria geral dos signos, em que observarei quais as referencialidades do signo cômico dentre das cenas geradas. Trabalharei com categorias de extracotidiana, matrizes e partituras corporais abordadas por Luiz Otávio Burnier e Renato Ferracini, nas respectivas obras *A arte do Ator: da técnica à representação* e *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*.

Na perspectiva do risível absoluto, ri-se sem uma lógica evidente. Assim, baseado em aspectos fenomenológico de Merleau-Ponty, na obra Fenomenologia da Percepção, procurarei desenvolver, por improvisos, cenas cômicas, que quebrem a lógica dos sentidos, em que absurdo se estabeleça, pelo desvio da vida no sentido de uma mecânica, provocando sensações risíveis, apostando no risível pelo risível.

O ensaio do Riso de Henri Bérson será o referencial teórico de comicidade adotado para as duas possibilidades de risível, significativo e absoluto. Em Bergson, as ações físicas na personagem cômica devem negar as suas vontades interiores. O corpo assume uma forma rígida que luta contra os desejos da personagem que torna risível por uma ação não justificada pelos gestos. Assim, para que uma cena dramática se transforme em cômica, basta que retiremos dela o que há de emotivo. Quando a atenção for chamada mais para mecanicidade dos gestos contidos na ação física, do que ela evoca, chega-se a comicidade. Enquanto que para cena dramática deve haver uma relação mimética entre as emoções, motivações, vontades interiores e os gestos da personagem, na cena cômica, encontramos uma discrepância entre o significado das motivações e os seus respectivos gestos.

3. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

O Grupo de Comicidade e Riso do CEFETCE será meu objeto de estudo e é nos seus atores pesquisadores que estarão centradas toda a minha investigação. Necessitarei de dois Bolsistas para os encaminhamentos dos trabalhos. Cada um dos bolsistas estará orientado numa perspectiva diferente do risível: significativo (semiótica) e absoluto (fenomenológica).

O trabalho de consciência corporal será aquele que transforma o corpo cotidiano num corpo espetacular, extracotidiano. Criar presença cênica, neste sentido é também criar possibilidades de ações físicas extracotidianas ou atmosfera extracotidianas

Se compreendermos que esse sujeito extracotidiano é progressivamente construído pelo processo de diferenciação de um sujeito cotidiano, então, compreendemos que não há um início absoluto nesse processo (...) seria, então, o trabalho do ator um desenvolvimento dependente de estruturas e capacidades já constituídas pelo sujeito cotidiano que, embora em continuidade funcional, ou seja funcionando da mesma maneira como o cotidiano, rompe os modos de agir e pensar, para constituir modos singulares de presença, de consciência e de apropriação de si mesmo.” (FERRACINI, 2001:29)

Qualquer pessoa no cotidiano realiza ações que, eventualmente, podem conduzir o observador ao riso. No entanto, no cotidiano as ações não possuem uma elaboração estética explícita. A dimensão extracotidiana solicita uma apropriação dessas ações para torná-las cênicas, e o mecanismo da consciência que realizam essa apropriação constitui-se num conhecimento específico. Diferentemente das ações cotidianas, as ações em estado cênico ou extracotidianas necessitam do outro para sua realização plena. E, no caso da cena cômica, o outro é o espectador. Ele, o espectador, é quem completa a cena

Na composição física da personagem trabalho principalmente a expressão corporal, por codificações cômicas de um corpo estranho à platéia e ao ator. Neste aspecto, o corpo do ator deverá se tornar invisível para platéia, de modo que apareça o signo de um corpo risível, composto a partir de matrizes corporais cômicas criadas antes que qualquer situação e texto sejam estabelecidos.

Ao criarmos matrizes corporais independentes das definições do papel proposto, pretende-se provocar na platéia um estranhamento pela desarmonia, a discrepância entre os gestos das matrizes e as circunstâncias dadas pela situação.

A incoerência de situações acontece quando há um estranhamento, uma quebra da lógica, desvios das regras do mundo oficializado, rompimento com as formas naturais das coisas, interrupção do curso da vida, do impulso vital. O riso é uma reação do corpo a esse estranhamento, é a rejeição do espírito e ao mesmo tempo a sua tentativa de corrigir a incompatibilidade entre vida real e o conhecimento (pré) conceitual apreendido na evolução criadora do ser.

4. ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DOS DADOS

Serão estudadas as peculiaridades da relação entre o ator e a recepção na cena cômica. Os caminhos movediços, bifurcados, nem sempre previsíveis, dessa percepção. Como também os níveis de cooperação estrategicamente planejados no sentido do obter do espectador o efeito desejado, que seja o riso.

As avaliações dos resultados serão obtidas através de depoimentos escritos e verbais, fichas de dados contendo informações de posturas corporais, filmagens e fotos dos exercícios, reações comentadas pelos atores e pelo público nas apresentações da montagem.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao tentar abordar, nesta pesquisa, alguns aspectos da recepção, a intenção não será ter o controle de um modo geral das afecções do espectador. Tarefa esta que considero presunçosa, ingênua e improvável de êxito. O que desejo, no entanto, é lembrar que a resposta do público relativa à comicidade sempre interfere e contribui nos ajustes finais do espetáculo apresentado.

Acredito que os procedimentos propostos não tornarão ninguém engraçado. Isso não se ensina. Existem pessoas que são extremamente engraçadas na vida cotidiana, mas em cena cômica são totalmente aborrecidas, sem a mínima graça; como há aqueles que são muito sérios, rabugentos no dia-a-dia, mas excelentes comediantes. O que muda então nessa pessoa, entre o cotidiano e o estar em cena? Uma prática adquirida com o passar do tempo.

O que desejo nessa pesquisa é um percurso, uma trilha a ser seguida no intuito de tornar o ator risível cenicamente. Qualquer tentativa de provar as teorias do risível baseadas em autores, cai-se no terreno estéril da relativização cultural. Portanto, quando me apoio em Bergson, o faço mais para firmar um direcionamento de posições do que para confirmar convicções. A déia não é conferir uma função instrumental para se chegar à legitimação pela prática. Porém, a intenção é retirar dessa abordagem mecanismo práticos para a realização do cômico.

Bergson, com apenas o *leitmotiv*, do *mecânico colado no vivo*, explica o risível que castiga os costumes, da desarmonia, do contraste, da contradição, da incongruência, da zombaria, do inesperado, do exagero, da mentira, da imitação, das palavras, do caráter da personagem, das situações repetidas e invertidas, dos equívocos, das superposições de idéias, do farsesco, do absurdo, enfim, o risível dos costumes sociais.

Não pretendo dominar o riso nem seu mecanismo de comicidade, mas me deixar dominar por ele e levá-lo a territórios inimagináveis. Ao dominarmos o riso, perdemos a sua graça; pretendo apenas persegui-lo, deixar que ele circule, deslize pelo corpo, brincar com as suas possibilidades de desordem, quebrando a rigidez das regras gramaticais, da fonética, que constroem uma semântica socialmente estabelecida. Fazer valer a palavra do louco, não para dar uma razão ao seu discurso, mas que este discurso seja a própria razão.

O risível projeta uma perspectiva (uma atmosfera) de alegria, de esperança e de liberdade que as instituições, estabelecidas pelo mundo oficializado, rejeitam e abominam. O risível reflete a realidade paralela em que vivemos e, como véu transparente, desvenda em nós o que a vida insiste em ocultar.

Por mais que o artista reflita e tente justificar a razão do riso, a experiência de quem ri obedece a caminhos imprevisíveis, não tem uma meta, é repentina, prima pelos desvios da vida e suas surpresas. Por isso a experiência através do risível é reveladora, abre as portas, nos liberta da alienação, nos cativa, nos toca o coração pelo prazer. A experiência do riso nos leva a territórios de passagem que requerem certa passividade, uma receptividade e disponibilidade para abertura de caminhos labirínticos. A experiência do risível tem uma qualidade existencial que a vida cotidiana não consegue alcançar.

REFERÊNCIAS

ADLER, Stella. Técnica da representação teatral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

ALBERTI, Verena. O Riso e o Risível na História do Pensamento. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999.

ARISTÓTELES, Horácio e Longino. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.

BAKTHIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento, contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2002.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola (Orgs.). *A Arte Secreta do Ator - Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo. Hucitec/ UNICAMP, 1996.

BERGSON, Henri. *O Riso, ensaio sobre a significação do cômico*. São Paulo: Matins Fontes, 2004.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Editora nova fronteira, 2005.

BURNIER, Luis Otavio. *A arte do Ator: da técnica à representação*. Campinas—SP: Editora da Unicamp, 2001.

CAJAÍBA, Luiz Cláudio Soares. *A Encenação dos dramas de língua alemã na Bahia*. 2005. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

DECARTES, René. *Discurso do método*. Trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Escala Educacional, 2006.

DEGRANDES, Flávio. *Pedagogia do espectador*. São Paulo: Editora Hucitec, 2003.

DEULEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Rio de Janeiro. Editora 34 .1999

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. S. Paulo: Perspectiva, 1990.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas SP. Editora Unicamp, 2001.

_____. *Café com queijo: corpo em criação*. São Paulo: Aderaldo & Rothchild Editores, 2006.

FREUD, Sigmund. *Os Chistes e sua relação com o Inconsciente*. Imago Editora LTDA, 1977.

KUJÁN, Nestor. *O Humorismo*. Trad. Cíntia Ferreira e Sônia Ramos. Rio de Janeiro:

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 2003.

SANTAELA, Lúcia. *Comunicação e Pesquisa*. São Paulo, Hacker Editores, 2001

_____. *A teoria geral dos signos*. São Paulo: Editora Pioneira, 2000.

SPOLIN, Viola. *O jogo teatral no livro do diretor*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SPOLIN, Viola. São Paulo. *Improvisação para o Teatro*. Editora Perspectiva, 2000.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2001.

_____. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2001.

_____. *A criação do papel*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2001.

_____. *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro..* São Paulo: Perspectiva, 2005.

XIMENES, Fernando Lira. *Ecos do riso: Os processos comunicativos do riso universal: Auto da Compadecida*. Dissertação de mestrado apresentada à Banca examinadora da Pontifícia Católica de São Paulo, com exigência parcial para obtenção do título em Mestre em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Prof. Dra. Olga de Sá, em 2003.