

EM BUSCA DO ATOR CÔMICO

Fernando Lira Ximenes

Universidade Federal da Bahia – UFBA

Riso, comicidade, ator cômico.

Ao buscarmos uma técnica para o ator cômico, embarramos sempre em algumas indagações que dificultavam a pesquisa neste campo, 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 cômico?

De Marinis¹ observou, em seus estudos sobre os modos de atuação, baseados nas práticas de atores cômicos italianos do século XIX e XX, que conviviam, às vezes separadamente, outras, em comunhão, duas tradições atoriais que ele as chamou de *Tradição do Ator Burguês ou Dramático* e a *Tradição do Ator Popular ou Cômico*. Embora os estudos de De Marinis tenham-se focalizado exclusivamente em atores da Itália, ele adverte que essas duas tradições não eram exclusividade da cena italiana, mas essas tendências aconteciam também em outros países.

De Marinis cria um modelo para o ator cômico ideal que diferencia do ator burquês no método de trabalho com respeito à concepção dramatúrgica., as técnicas de atuação e a relação com o espectador. Pelo modelo De Marinis, o ator cômico elabora para si uma auto-tradição, no sentido que ele se forma a partir de suas próprias experiências, com a prática da cena cômica. Isto explica a dificuldade desse ator em repassar a sua técnica e acreditar que não é possível haver um mecanismo sistemático para comicidade.

O diretor teatral russo Constantin Satnislavski (1863-1938), não faz diferença metodológica para criação de papéis das personagens trágicos, dramáticas ou cômicas, utilizando dos mesmos procedimentos atoriais tanto ao montar *Otelo*, tragédia de William Shakespeare (1564-1616), como ao montar *O Inspetor Geral*, comédia de Nicolai Gogol (1809-1852). As pesquisas de Stanislavski influenciaram a cena teatral do século XX a tal ponto, que muitas escolas de teatro escolhiam o método do diretor russo como o único e o “mais correto” procedimento de preparação do ator. Robert Lewis, em 1960, ao prefaciar o livro *A criação de um papel*, de Satnislavski, escreve

“Nunca será bastante repetir que o método de Satnislavski não é um estilo nem se aplica a um estilo particular de teatro, mas é, isso sim, a tentativa de encontrar uma atitude lógica em relação ao treinamento de atores para qualquer peça, e um modo artístico de preparação para qualquer papel” (STANISLAVSKI,2001:9)

Por outro lado, alguns teóricos tomam como norma da prática teatral casos particulares que apresentam em determinadas obras, tirando dessas suas conclusões generalizantes. Isto não significa dizer que não se possam produzir obras a partir de um modelo estético formalizado, o que foi comprovado no classicismo francês pela dramaturgia de Racine e de Corneille. Contrapondo-se a isso, o ideal romântico do gênio, pretendia “inviabilizar a possibilidade” da formalização técnica da criação.

Há, portanto, que se estar atento aos riscos da universalidade metodológica que, muitas vezes, é imposta a toda gama de conhecimentos. Esta tendência às padronizações de métodos tem como objetivo a circulação comunicativa entre os saberes. A pesquisa quase sempre procura homogeneizar, mesmo na heterogeneidade. Pois ao separar as diferenças, encontra nestes conjuntos distintos, algo que os unam e o tornem homogêneo, para que possa se definir como categorias. Após o estabelecimento reducionista das categorias, acaba-se cometendo os equívocos de não se perceber novas diferenças dentro dessas homogeneizações.

“Nos dias de hoje ,portanto, precisamos pensar no ecletismo do ator cômico como 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 utilizados pelo ator cômico/popular é ampliar sua técnica e seu espaço de atuação na cena do teatro contemporâneo.”(ANDRADE,2005:46)

O artista adquire a sua técnica com o tempo de prática. O que as escolas disponibilizam ou apresentam são ferramentas e caminhos para que os atores desenvolvam sua maneira, seu estilo artístico. Mas, reforço: nós podemos desenvolver essas habilidades no sentido de ser mais eficientes. Ou seja, com técnica, em muitos casos, diminui-se a diferença entre o que se deseja e o que se realiza.

Acredito que devido ao caráter “movediço e escorregadio” da comédia, qualquer teoria que procure explicar as causas de seu riso é limitante, já dá margem a exemplos que se opõem e extrapolam às suas premissas. Então, o mais aconselhável é compreender como os autores articulam e constroem os seus modelos sobre o risível e não adota-los como leis definitivas, mas identificar nesses modelos os mecanismos possíveis de serem reproduzidas em certas circunstâncias, para se obter o efeito desejado na realização de cenas cômicas. O estudo nesse campo, só se torna possível, se realizarmos um recorte, um limite e tomamos a consciência de não mais explicar as suas causas e efeitos, mas descobrir caminhos, através de seus mecanismos que possa suscitar o riso. Entendendo, desse modo, que qualquer técnica é composta de

procedimentos que apenas apontam percursos na intenção de certa eficácia entre o saber-fazer.

Encontramos 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.

Para realidade cênica, ou estado cênico a unicidade, corpo e alma, deve existir, como expressão do pensamento, mas dentro de uma realidade ficcional cômica, na visão de Bergson, o corpo mente e alma são coisas distintas e brigam entre si, negam-se mutuamente. E é esta contradição entre corpo e mente, este desvio da alma revelada pelo corpo, que caracteriza a personagem cômica.

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.

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.

Apesar das reflexões de Bergson nos traçar um caminho para o cômico, a proposta não é 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.

Pela técnica consagrada, buscamos encurtar os caminhos, pela pesquisa, buscamos novos caminhos. E toda técnica só é válida para arte, se dela podemos tirar lúcidos proveitos. Por isso, os procedimentos a serem desenvolvidos só têm sentido se puder ser realizado cenicamente, afetar o espectador. Mas, não no sentido que este perceba o processo, os mecanismo, mas apenas o seu resultado. Portanto, não precisamos estar justificando aos outros os fracassos e os êxitos de nossas realizações pelo simples fato de se tratar de uma pesquisa. O público assiste a um espetáculo na esperança que ele seja bom, independente dos procedimentos que o originou, pois, como sabiamente disse Chaplin: *a arte consiste em esconder o seu artifício!*

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Elza de. **Mecanismo de comicidade na construção do personagem: proposta metodológicas para trabalho do ator.** Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Letras e Artes Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro: Centro de letras e Artes da UNIRIO, agosto de 2005.
- BERGSON, Henri. **O Riso, ensaio sobre a significação do cômico.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- DE MARINIS, Marco. **Comprender el teatro: lineamentos de una nueva teatrologia.** Buenos Aires: Galerna, 1997.
- STANISLAVSKI, Constantin. . **A criação do papel.** Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2001.

¹ Marco De Marinis é professor da Universidade de Bolonha e autor de importantes obras sobre teoria do teatro, tais como: *Semiótica del teatro*, Milano: Bomapiani, 1982; *Comprender el teatro*, Elementos de una nueva teatrologia, Buenos Aires: Galerna, 1997.