

BEZERRA, Henrique. **O gesto do ator na construção da comicidade**. Salvador: UFBA. PPGAC, mestrado, Orientador Luiz Marfuz. Bolsista CAPES. Professor e Ator.

RESUMO

O artigo busca analisar caminhos possíveis para a potencialização ou obtenção de efeitos risíveis no trabalho do ator na cena cômica, tendo como foco, o riso proveniente diretamente do desempenho do artista e não o resultante de uma piada inserida na dramaturgia. Para isso, utiliza como ponto de partida as reflexões do filósofo francês Henri Bergson a respeito da comicidade e, por meio delas, encontra no gesto do ator um recurso provável para a obtenção do riso. A partir de uma breve discussão do conceito, apresenta-o como ferramenta capaz de desvelar o caráter mecânico e físico da cena teatral que por sua vez pode propiciar ao público uma apreciação risível da cena.

PALAVRAS-CHAVE: gesto, trabalho de ator, comicidade, riso, teatro.

ABSTRACT

This article seeks analyze possible ways for potentiation or obtaining of laughable effects in the actor's work in the comic scene, focusing on the laughter coming directly from the artist's performance and not the result from a joke inserted into dramatic text. It uses as a start point, Henri Bergson's reflections about comic, and thought them find out the actor's gesture is a probable feature to obtain the laugh. From a brief discussion of the concept, present it as a tool capable of revealing the character mechanical and physical of the theater scene which in turn can provide to public an appreciation ludicrous of the scene.

KEY WORDS: gesture, actor's work, comicality, laugh, theater.

O riso é um assunto que há tempos intriga os filósofos. É curioso observar que dependendo do estudioso ele adota uma nova faceta. Em sua história, o riso já foi taxado de agressivo, sardônico, punitivo, grotesco e tantos outros adjetivos. Seu caráter multifacetado se estende as manifestações artísticas que o tenham como objetivo. Dependendo dos processos utilizados para sua obtenção ele pode aparecer com uma de suas "máscaras" ou simplesmente não marcar presença. Na tentativa de "[...] determinar os *procedimentos de fabricação* da comicidade [...]" (BERGSON, 2004, p. VIII) o filósofo francês Henri Bergson encara esse "monstro de muitas faces" sob a ótica de sua teoria do "mecânico colado no vivo". De acordo com ele, ri-se quando a vida parece se desviar para uma rigidez mecânica. Isto se dá por meio de distrações, gestos que se repetem, dentre outros.

Quando os seres vivos, "flexíveis"; adotam atitudes que parecem tirar esta flexibilidade, revelam seu lado mecânico e repetitivo; esse contraste da vida caminhando em direção a mecânica poderá provocar o riso. Uma pessoa ao cair em um buraco, pode tornar-se cômica porque estava distraída em seu caminhar a tal ponto que não percebeu a armadilha no caminho. Foi exigido dela a flexibilidade que todo ser vivo possui, mas no momento estava em um "caminhar mecânico", distraído e por isto caiu. "O que há de risível [...] é certa rigidez mecânica quando seria de se esperar a maleabilidade atenta e a

flexibilidade vívida de uma pessoa” (BERGSON, 2004, p. 08). Acredito que, ao transpor algumas proposições bergsonianas para a cena teatral, possa ser possível encontrar caminhos para a potencialização dos efeitos risíveis no trabalho do ator, e um destes caminhos é através do gesto.

O gesto é um recurso frequentemente utilizado nas cenas cômicas. Sua presença é visível desde o *grammelot*¹ da *commedia dell'arte* passando pelo período medieval, em que os bufões e atores populares que não tinham acesso às casas de espetáculo, confinados as ruas e feiras, perceberam nas eventualidades do espaço a possibilidade do desenvolvimento de toda uma comicidade gestual e corporal por meio de acrobacias, danças, caretas, etc. Do mesmo modo, pode-se verificar ainda hoje sua importância na construção dos efeitos risíveis na cena. Através dele torna-se possível ressignificar o discurso, pontuar determinados aspectos da encenação, estabelecer relações, entre outros. Pois, “Originalmente, a gestualidade parece dominar a cena cômica.” (ROUBINE, 1987, p. 30).

O ator e autor italiano Dario Fo percebe as potencialidades cômicas e significativas deste recurso e as explora com frequência em seus espetáculos. Jacques-Lecoq ensinou Fo a utilizar seu “corpo desengonçado” e a relação gestualidade-palavra na criação de *gag's* e mecanismos para obtenção da comicidade. Apesar disto, o ator italiano reconhece que na prática teatral, por vezes, o gesto é deixado ao acaso, não é trabalhado. Argumento que pode ser visto na seguinte afirmação:

Porque essa desatenção? Porque acreditamos que o gesto e a gestualidade são sempre a salada, o acompanhamento, enquanto o prato principal, a carne, é sempre a palavra. [...] O gesto é renegado até mesmo no trabalho do ator. (FO, 2004, p. 62).

Este aparente descaso com o gesto pode minar o trabalho do artista ao trazer em sua performance uma bagagem de clichês e maneirismos gestuais que nada, ou pouco, auxiliarão seu desempenho. Na tentativa de convencimento do público, o ator despreparado corre o risco de criar subterfúgios mímico-gestuais que possivelmente prejudiquem seu trabalho: coça constantemente a cabeça, coloca as mãos no bolso, esfrega os olhos. Ausentes de intenções reais, estes gestos parecem ser apenas um caminho para dissipar o nervosismo do ator. Por surgirem como fruto do acaso, podem se tornar periféricos, sem expressão viva e atrapalhar o artista. O perigo deste tipo de utilização do recurso gestual, já foi advertido pelo diretor e pesquisador russo Constantin Stanislavski. De acordo com ele:

A atuação de um ator que se perde num emaranhado e na multiplicidade de gestos em muito se assemelha a uma folha de papel cheia de borrões. [...] os atores fazem muitos movimentos involuntários, num esforço para ajudarem a si próprios, sempre que se vêem diante de trechos difíceis de seus papeis. (STANISLAVSKI, 2001, p. 49-50)

O teatro é uma construção intencional, geralmente os participantes do evento já discutiram e ensaiaram anteriormente o que irão realizar. Frente a isto, penso que o gesto capaz de carregar um potencial cômico é um

1 Mistura de sons e palavras criando um jogo onomatopeico que em conjunto com os gestos e ritmo imposto pelos atores pode ser capaz de transmitir um discurso completo.

movimento voluntário – no sentido que não seja mera resposta a estímulos físicos – desenvolvido previamente durante os ensaios. Nesta perspectiva, encontram-se a construção de possibilidades cômicas que se pautam no estabelecimento de uma relação entre a situação, o possível discurso e uma maneira trabalhada de utilização do gesto.

Porém, ao adotar esta perspectiva, os contornos que delimitam o conceito de gesto podem se confundir com a ideia de ação. Ambos têm a capacidade de definirem os seres ficcionais, são movimentos voluntários para o ator que os realiza e foram criados previamente no ensaio. Para tentar resolver este impasse, resgato a ideia de ação defendida por Burnier. Para ele, a ação é algo capaz de modificar a realidade, quer seja exterior (no sentido da cena) ou interior (no sentido do ator e do personagem). Pois:

Do ponto de vista conceitual, entender a ação como algo que modifica a realidade pode nos ajudar. Será ação para o sujeito-ator tudo o que o modifica de alguma maneira, que tem relação com seu ser, sua vontade, seus desejos, anseios, determinações, com sua pessoa [...] (BURNIER, 2009, p. 34).

Sendo assim, a ação ainda está de certo modo ligada a uma situação, ainda possui um objetivo ou desejo, por mais nebuloso ou ilógico que estes possam parecer. No tocante ao trabalho do ator, caso esta ação seja capaz de corporificar e transmitir para a plateia os desejos que a animam, tem-se uma ação física. Para que ela seja este ato modificador da realidade, deve estar atrelada as energias potenciais que a geraram, não se trata do mero percurso físico do movimento. Então, Burnier afirma que ela possui dois elementos distintos, a corporeidade e a fisicidade:

A *corporeidade* é a maneira como as energias potenciais se *corporificam*, é a transformação dessas energias em músculo, ou seja, em variações diversas de tensão. Essa transformação de energias potenciais em músculo é o que origina a ação física. [...] A *fisicidade* é o aspecto puramente físico e mecânico da ação física, é a espacialidade física deste corpo [...] o puro itinerário do movimento de uma ação, até onde vai, se é grande ou pequeno. (BURNIER, 2009, p. 55).

A ação, por ser carregada de desejo e intenção, animada por estas energias potenciais, apresenta-se como este ato total e modificador, e, de certo modo, chama a atenção para os motivos que exigiram sua realização, e nisto diferencia-se do gesto. Este por sua vez, parece estar mais próximo da fisicidade do que da corporeidade. Caso o ator consiga que seus gestos ganhem destaque na ação, que o aspecto físico do movimento torne-se mais evidente do que as causas que o levaram a ser realizado, pode-se encontrar um caminho possível para a obtenção da comicidade. Como sintetiza Bergson:

Na ação, é a pessoa inteira que se dá; no gesto, uma parte isolada da pessoa se exprime, sem o conhecimento da personalidade total ou pelo menos separadamente desta. [...] o gesto tem algo de explosivo, que desperta nossa sensibilidade pronta para deixar-se embalar, e que, lembrando-nos assim de nós mesmos, impede-nos de levar as coisas a sério. **Portanto, a partir do momento em que nossa atenção incidir no gesto, e não no ato, estaremos na comédia.** (BERGSON, 2004, p. 108).²

É nesta perspectiva que atos aparentemente trágicos podem adotar uma forma cômica. À primeira vista, a cena em que Desdêmona é sufocada por Otelo não se apresenta como risível, no entanto, com alguns ajustes no trabalho dos atores a comicidade se torna possível. No caso inicial, a atenção do público é voltada para a ação que Otelo realiza e todo o contexto que o levou a executá-la. Na perspectiva cômica, os atores, por meio de artifícios como a repetição, o exagero, movimentos ritmados, entre outros, encaminham a atenção do público não para a ação em si, mas para o modo como ela é executada, para os gestos utilizados no ato. Neste momento, é como se a fisicidade se tornasse mais evidente que a corporeidade.

O que é realizado em cena ainda tem importância, mas adquire uma função secundária em relação ao modo como é apresentado. No primeiro caso, a atenção do espectador é voltada para a ação e suas consequências, que logo poderiam engendrar a piedade, dor e o sofrimento que dificultariam a manifestação do riso. Já no segundo momento, a forma mecânica da situação ganha destaque, proporcionando uma apreciação diferente da cena por parte do público. O conteúdo da situação ainda está presente, mas o modo como ela é apresentada favorece esta percepção risível do que é levado ao palco. Trabalhado nesta perspectiva, o gesto deixa à mostra o lado mecânico que envolve a execução de algo e, como lembra Bergson: “As atitudes, os gestos e os movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos faz pensar numa simples mecânica.” (BERGSON, 2004, p. 22).

Por privilegiar a fisicidade, o gesto resgata outra reflexão bergsoniana: o fato do personagem chamar a atenção para a existência física de seu corpo. Quando isto acontece, os aspectos morais e psíquicos que animaram determinada atitude esmorecem, e, provavelmente darão lugar a uma visão cômica da cena. Apesar da aparente complexidade deste processo, ele foi e é, um recurso amplamente utilizado por artistas cômicos. Penso que um exemplo desta proposta de encaminhamento da cena possa ser encontrado no livro *Palhaços*, de Mario Fernando Bolognesi. Nele, o autor conta o caso do palhaço “Piquito” que transformou um “melodrama lacrimoso em uma hilariante comédia”:

A dor e as desgraças do herói eram apresentadas e imediatamente satirizadas pelo bêbado palhaço. A ênfase, portanto, não recaiu sobre a exploração do elemento dramático, mas sim no desvio do foco de ação, do sentimento para a exposição do corpo, mediante uma interpretação calçada no improviso. [...] Ele desviou o enredo para si próprio, para sua personagem-palhaço, explorando a comicidade dos gestos, de forma a fazer que plateia se ocupasse exclusivamente com sua performance. (BOLOGNESI, 2003, p. 154)

Neste exemplo, percebe-se que apesar do texto não ser inicialmente uma comédia, a evidenciação do corpo físico, por meio do trabalho com o gesto, modifica a atenção do público. Ela é transferida do enredo para à performance do artista, e, com isso, abre às portas para uma provável apreciação risível do que é apresentado. Sob esta ótica, o gesto desvia a atenção do público do conteúdo moral da situação para sua forma e, além disso, diversifica os significados propostos pela cena. Desta forma, cria para o espectador um hiato entre o que acontece e como este ato está sendo

realizado, favorecendo assim o jogo cênico cômico, possibilitando a transformação de dramas em comédias. Este artifício não se restringe à palhaçaria, seu uso também é encontrado no cinema mudo por artistas como Chaplin, Buster Keaton, Laurel e Hardy. No teatro, pode-se resgatar o trabalho de Dario Fo, citado anteriormente.

Entretanto, não se trata da execução de gestos que substituam a fala (metalinguísticos), nem mesmo da elaboração de uma codificação gestual como a pantomima. Tais processos trazem a ideia de uma significação imediata e dificilmente dão espaço para que o público tenha outras interpretações do que é visto. Gestos cotidianos, icônicos e metalinguísticos podem não ser risíveis justamente por não darem espaço para as interpretações da plateia. Eles exigem que a atenção do receptor se foque na mensagem que está sendo transmitida e não no gesto que é o portador da mesma; por apresentarem uma ideia “pronta e acabada” não favorecem que o público perceba o arranjo mecânico que o gesto pode aflorar na vida.

Por fim, como lembra Dario Fo, o gesto no teatro deve ser reinventado, suas potencialidades vão além de um mimetismo cotidiano e o tornam capaz de enriquecer o ofício do ator. Neste sentido, pode carregar a possibilidade de apresentar-se como suporte físico no trabalho do ator para a teoria bergsoniana do mecânico colado no vivo, e, justamente por isto, como um caminho provável para a obtenção do riso.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: UNESP, 2003.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica a representação. Campinas, SP: Unicamp, 2009.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Senac, 2004.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A arte do ator**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

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

VENEZIANO, Neyde. **A cena de Dario Fo**: o exercício da imaginação. São Paulo: Códex, 2002.

XIMENES, Fernando Lira. **O ator risível**: procedimentos para cenas cômicas. Ceará: Expressão Gráfica, 2010.