

Dilemas para a atuação cômica

por Mario Fernando Bolognesi¹⁵

As escolas de teatro, no País, dispensam pouca atenção ao universo cômico. Quando muito, alguns comediógrafos e suas obras são tratados do ponto de vista historiográfico. Experimentações cênicas, baseadas na linguagem cômica, são raridades. O assunto é pouco tratado no âmbito da interpretação e da encenação. Tal ausência torna-se ainda mais evidente quando se trata do cômico popular.

Para uma primeira investida em torno do universo cômico, no âmbito de uma poética cênica, ao menos três aspectos necessitam ser ponderados. O primeiro deles é o necessário vínculo do ator cômico com algo denominado personagem-tipo, que está próximo do arquétipo e não do estereótipo. O segundo diz respeito ao corpo propriamente dito, que deve explorar o grotesco e o ridículo. O terceiro tópico, importantíssimo e de extrema dificuldade para atores formados na tradição do drama realista, diz respeito à triangulação, uma palavra muito simples de entender porque ela remete a triângulo. Transposto para a cena, um dos vértices do triângulo é justamente o público, e os atores devem instaurar uma comunicação direta entre palco e plateia.

¹⁵ Professor do Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp) e pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Esses tópicos são fundamentais para se estudar e sistematizar um arsenal de procedimentos, um material experimental que propicie o avanço e a superação das dificuldades da interpretação cômica. Evidentemente, esses procedimentos caminham na contramão do ator interiorizado e psicologizado, que é o comum nas escolas de teatro. Note-se que, em São Paulo ao menos, a maioria das escolas foi concebida e implantada a partir desse prisma, cujo paradigma prevê uma consciência individual que se materializa numa personagem, que se orienta a partir de uma subjetividade. O pressuposto inerente a esta concepção é o do sujeito e seu livre arbítrio, mais especificamente ainda o de um indivíduo particularizado. Este indivíduo se porta como organizador de toda ordem mundial (material e espiritual), ou seja, o mundo, as pessoas e as coisas se organizam a partir de um “eu” subjetivo e particular.

A investigação em torno do ator cômico deve desvencilhar-se desse paradigma e buscar a coletividade e seus anseios. A manifestação cômica popular tem respaldo em ideias e ideais coletivos. Portanto (e aqui se esboça o primeiro tópico), o trabalho do ator vai ao encontro da personagem-tipo. O que seria, *grosso modo*, essa personagem-tipo? Ela não é uma personagem de nuances. Ela não é uma personagem cujos desejos se sedimentam na subjetividade e na individualidade do ator. Ela é permeada por questões diretamente materiais e corporais. A personagem-tipo diz respeito, principalmente, a uma síntese de conteúdos psíquicos e sociais. Longe, portanto, do estereótipo, que é a roupagem primeira, imediata e facilitadora.¹⁶ A personagem-tipo está intimamente ligada a arquétipos. Os arquétipos são conteúdos profundos que têm ressonâncias para além de fronteiras históricas e geográficas e que alcançam a psique a mais profunda, alcançando aquilo que Carl Gustav Jung chamou de inconsciente coletivo.

Jung, o investigador da psicologia coletiva, aponta como um dos arquétipos o *trickster*. (JUNG, 2000: 249-266) Este arquétipo tem

¹⁶ Consultar Daniel Marques da SILVA. *Precisa arte e engenho até...: um estudo sobre a composição do personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto*. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes – UNIRIO. Dissertação de Mestrado em Teatro, 1998, p. 37-45.

como características a malandragem, a perversidade, a ingenuidade; ele é brincalhão, bobo, astuto etc. A rápida descrição já evidencia a complexidade. Transposto para parâmetros brasileiros, é o Exu, dentre os Orixás, o Pedro Malasartes, as diversas personificações de caipiras que temos presentes na cultura brasileira, as Catirinas, Mateus, as várias modalidades de palhaços etc.

Uma das representações imagéticas do *trickster* é o coringa do baralho, carta que tem a primazia de entrar em qualquer lugar, em qualquer hora (e isso é sintomático), com regras elásticas. Deve-se notar, também, que Jung utiliza um termo da língua inglesa – *trickster* – para tal arquétipo. Ele aponta o *clown* ou palhaço como manifestação concreta desse arquétipo. Esta observação é relevante porque há uma tendência generalizada de considerar o *clown* como sendo o arquétipo. Praticamente, toda a Europa adotou o termo inglês *clown*, inclusive os franceses, que são rigorosíssimos com a língua. Mas o *clown* é uma manifestação do *trickster*, isto é, um momento histórico em que essa figura se materializa enquanto personagem cômica de ressonância coletiva. Evidentemente, há outros momentos e outras manifestações desse *trickster* como, por exemplo, a partir da *commedia dell'arte*, com Arlequim, *Brighella*, Pantaleão etc. Esses personagens são conformados pelo ideário do momento histórico que os singularizou. Ao observar a sociedade aristocrática pós-renascentista pode-se identificar nos grupos de personagens da *commedia dell'arte* a presença dos principais extratos atuantes e determinantes na estrutura social: a aristocracia, a burguesia crescendo e se enriquecendo (e sendo satirizada) e a plebe.

Asociedade de classes pontuou um refinamento, um afinamento desta estrutura cômica, a ponto de chegarmos ao espetáculo circense, a partir de meados do século XIX, com uma dualidade fundamental, expressa no *Clown Branco* e no *Augusto*. Eles são abstrações, no registro cômico, da sociedade organizada em torno de classes sociais. O Branco é todo bordado, pintado, bem-vestido, elegante, arrogante, autoritário, quer se passar por inteligente, portador da razão etc. Essa autoridade encontra sua oposição (e, ao mesmo tempo, seu complemento) no palhaço, no Augusto de nariz vermelho,

desajeitado, tolo, que encontra dificuldades com o racional etc. Mas o bobo consegue dar saltos de extrema inteligência e superar seu estágio inicial de tolice, a ponto de se portar como o malandro, o intruso, e usar esses artifícios como “armas” para se defender diante da dominação que o Branco lhe impõe.

O palhaço entra em qualquer espaço social e não tem necessidade de se explicar. O mesmo não ocorre com outras personagens de outras épocas e sociedades. Por exemplo, se um bufão entra em cena, por mais que tenhamos na memória algum registro dele, é necessário que ele diga quem é, para quê veio, o que está a fazer no espetáculo, qual seu lugar no enredo, quais suas relações com as demais personagens etc. O mesmo ocorre com um Arlequim. O palhaço não tem essa necessidade: ele está sedimentado na sensibilidade e na forma de percepção do mundo atual – ele cala no inconsciente coletivo. Ele pode, a qualquer momento, adentrar em lugares e situações, subverter a ordem, mostrar sua tolice para, por intermédio dela, descortinar um pouco nossa própria tolice. Esta é uma característica do arquétipo do *trickster* que está presente nos palhaços.

O segundo aspecto a ser tratado está intimamente ligado à manifestação deste arquétipo, que é pouco espiritual, pouco espiritualizado e nada subjetivado. Ele é corpo. A todo o momento ele tem fome, tem sede, tem carências infindas a permear sua matéria frágil. Tomemos por exemplo Pulcinella. Mesmo de barriga cheia, Pulcinella não pode ver uma macarronada à sua frente que se entrega a ela. Ele já é gordinho. Ele pode estar empanturrado, ele pode vir a vomitar, como acontece, mas come. Porque ele não sabe quando é que vai comer de novo. É uma lógica muito concreta, real, calcada no corpo. E realista. O palhaço é um pouco disso também: ele tem fome de tudo. Aliás, as personagens cômicas populares têm uma fome generalizada, principalmente de sexo. Eles costumam estar eternamente no cio. Personagens cômicas populares fundam-se em carências, em ausências, em sofrimento e na exclusão.

Na Idade Média, as situações cômicas recebiam sua maior expressão em ocasiões festivas. A festa era importantíssima. A festa medieval tinha uma cosmologia a sustentá-la. As personagens cômicas

estavam ligadas às festas, principalmente às festas primaveris, associadas ao ciclo da fertilidade, da fartura, da comida, da bebida, cujo símbolo era o falo, em referência à fertilidade, à procriação, à terra. O corpo grotesco e ridículo caracteriza-se no antídoto do corpo sério, bem comportado, consolidado pela moral, servo das instituições que formam e conformam o indivíduo para a vida em sociedade. Mas, tudo que forma, também deforma. Ainda que repressiva, a sociedade medieval apresentava momentos de extravasamento, e muito deles se davam por meio da linguagem cômica, especialmente quando tornavam evidentes as necessidades corporais: comer, beber, cheirar, tocar, evacuar, urinar, praticar sexo etc. Ou seja, tinha-se um jogo de oposição e de complementaridade entre o baixo e o alto, entre o corpo e o espírito, entre a matéria e a alma.

A ruptura desse jogo dialógico entre o alto e o baixo começa a se esboçar a partir do Renascimento e se consolida com a sedimentação da sociedade de classes. Basta lembrar que, na Antiguidade Grega, os concursos dramáticos compreendiam uma trilogia, seguida de um drama satírico. A leitura de uma obra como *Édipo rei*, por exemplo, a partir de um prisma subjetivo, com ênfase na trajetória do herói, só se tornou realidade com o emergir do sujeito como categoria de pensamento. A catarse, nesse aspecto, está ligada à finalização da trilogia, complementada com o drama satírico, uma espécie de arrefecimento dos sentimentos que, nas tragédias, são expostos à condição hiperbólica. A catarse¹⁷ se completa como esse momento de superação.

Até a época de William Shakespeare, a apresentação de peças “sérias” era permeada de atos cômicos. Durante a maior parte da história do teatro ocidental o cômico e o não cômico, o sério e o risível, o alto e o baixo, o sublime e o grotesco sempre caminharam lado a lado, como dados e visões complementares. O fenômeno

¹⁷ O termo catarse tem sua origem na medicina grega e diz respeito a uma incisão no corpo para a retirada dos excessos de fluidos desnecessários. Essa ideia foi absorvida por Aristóteles para entender este fenômeno chamado teatro. Com isso, por intermédio da catarse, o objetivo da tragédia não é a identificação com o herói, mas sim o reconhecimento e a superação do erro do herói, com vistas à retomada do equilíbrio, para recuperar o “reto raciocínio”.

que se efetivava a partir da oposição e da complementaridade, a partir do século XVII, com a constituição do chamado drama, tende à separação, uma separação que coloca o corpo cômico como desprezível e rebaixado. O relegar do corpo ao esquecimento quis dar a entender que não há mais necessidade de comida, porque isso já não é mais problema. Não há mais necessidade de bebida. A burguesia, uma vez alçada ao poder econômico e depois político, ideologicamente, difundiu a ideia da superação dos problemas sociais. *Grosso modo*, a ideia posta na ordem do debate ideológico era a de que, na sociedade de classes, ninguém passa fome, ninguém passa sede, todos têm instalações sanitárias adequadas etc. Com isso, selou-se a dicotomia entre o corpo e o espírito, e era tarefa do drama abordar os atos e processos nobres do segundo. O corpo esquecido pelo drama, grotesco, cômico, ridículo, sem peias e dionisíaco é de fundamental importância para a atuação cômica.

A personagem-tipo, fundamentada no arquétipo, materializa-se em um corpo grotesco e ridículo. O principal instrumento para a atuação cômica – e aqui o terceiro ponto a ser abordado – é a forma comunicativa, que tem como base a triangulação, que se efetiva com a plateia e por intermédio dela. Inclusive os momentos de diálogos explícitos entre personagens em cena podem ser efetivados sem que um ator se volte ao outro.¹⁸ Em outras palavras, a cena cômica dispensa a quarta parede. O teatro cômico, nesse aspecto, foge dos cânones da apreciação distanciada. Ele é intrinsecamente comunicativo. Não há separação entre a cena e o público. Evidentemente, há uma situação de espectador e uma situação de atuante; um público e um ator em cena. A cena cômica tem a tarefa de trazer o público para seu interior. Ela não se dá na penumbra. O cômico é a luz do sol. O cômico é a luz aberta – inclusive, às vezes, até na própria plateia. O cômico necessita de uma lógica interna para a qual o público é chamado a participar. Essa lógica é a da narração, a do contar uma história, que necessita da atenção e envolvimento

¹⁸ Esta é uma das várias possibilidades de triangulação. Consultar Rubens J. S. BRITO. *Teatro de rua: princípios, elementos e procedimentos – a contribuição do Grupo de Teatro Mambembe* (São Paulo). Campinas: Instituto de Artes/Unicamp, 2004. Tese de livre docência, p.184.

do público. Isto é essencial, pois um dos recursos utilizados para a eficácia cômica diz respeito justamente ao “desvio”, que permitem escapadelas do enredo, ou mesmo conclusões cômicas outras que não as esperadas pela plateia, cuja realização só ocorre plenamente se os pressupostos estiverem devidamente claros. O desvio cômico é justamente esta apropriação da lógica interna, ou seja, do exercício de raciocínio, para um derivado, para o terceiro ou quarto elemento, igualmente lógicos. O cômico transita no âmbito do entendimento e não do sentimento. Uma piada só é eficaz se ela não for entendida. O domínio desse jogo, lógico e racional, é fundamental para o ator que se volta à comicidade. Para prevalecer o jogo lógico, cujo objetivo é o riso, o ator deve estar sempre distanciado e, ao mesmo tempo, intrínseco à personagem.

Para finalizar, é bom lembrar o apontamento de Walter Benjamin a respeito de Bertolt Brecht e seu teatro épico. Para ele, uma boa gargalhada evidencia a eficácia do teatro épico. (BENJAMIN, 1975: 132) O cômico e o teatro épico se aproximam. Nem sempre o cômico popular tem o mesmo intuito político do épico, mas os seus procedimentos são sempre épicos e comunicativos.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Tentativas sobre Brecht*. Iluminaciones III. Madri: Taurus, 1975.
- BRITO, Rubens José Souza. *Teatro de rua: princípios, elementos e procedimentos – a contribuição do Grupo de Teatro Mambembe* (São Paulo). Campinas: Instituto de Artes/Unicamp, 2004. Tese de livre docência.
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- SILVA, Daniel Marques da. *“Precisa arte e engenho até...”*: um estudo sobre a composição do personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1998. Dissertação de mestrado.