



Universidade de Brasília

Instituto de Artes

DRAMATURGIA DA ATUAÇÃO CÔMICA:
O DESEMPENHO DO ATOR NA CONSTRUÇÃO DO
RISO

José Regino de Oliveira

(Zé Regino)

Brasília – D.F

2008

Universidade de Brasília
Instituto de Artes

DRAMATURGIA DA ATUAÇÃO CÔMICA:
O DESEMPENHO DO ATOR NA CONSTRUÇÃO DO
RISO

José Regino de Oliveira

(Zé Regino)

Dissertação apresentada ao Curso de Pós – Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção de grau de Mestre em Processos Compositivos para Cena.

Orientador: Prof^o Dr. Marcus Mota

Brasília – D.F

2008

Universidade de Brasília
Instituto de Artes

Dissertação de mestrado avaliada pela seguinte banca examinadora:

Profº Dr. Marcus Mota – UnB
Orientador

Profº Dr. Robson Corrêa de Camargo
Examinador

Profª Dra. Rita de Cássia de Almeida Castro
Examinadora

Profª Dra. Roberta Matsumoto - UnB
Examinadora Suplente

*Dedico este trabalho e todas as reflexões realizadas em sua
função:*

*A Elizete Gomes minha primeira companheira, com quem dei
os primeiros passos nessa jornada de reflexões e inquietudes na
estrada do fazer artístico.*

*Ao Paulo de Tarso que sempre está a me provocar com suas
reflexões, comentários e piadas. É sem dúvida um mestre.*

*Ao Elison Oliveira meu atual parceiro de palhaçadas, pelo seu
talento e generosidade.*

*Ao Pedro Gabriel, meu filho, que veio trazer um sentido mais
nobre para a minha vida e as minhas criações. Te amo.*

AGRADECIMENTOS

Para minha Dona mãe Geralda por ter me ensinado que importante tanto quando o que se faz é fazer o que se gosta, ao meu pai Regino por ter me ensinado a responder com responsabilidade pelos meus atos.

Aos meus irmãos e irmãs Oliveira, Maria Rita (Lia), Maria Veralena (Verinha), Dalva Maria, Geraldo Mangela (Gê), Clarindo Rodrigues (Lino), Guilhermando de Fátima (Guilé), Maria Geralda (Magê). Luziária Maria (Lu), Márcio Rodrigues e Marcelo Rodrigues, são todos meus irmãos, sim, de verdade verdadeira, com eles aprendi a compartilhar afetos, segredos, a entender o mundo em que vivemos e a importância da cumplicidade nas relações de amizade e amor. Agradeço também pelos empréstimos financeiros, sem esses seria impossível. Também quem manda incentivar um irmão a ser artista em um país que não tem e nunca teve uma política cultural decente e digna da cultura que é produzida em suas terras.

Ao José Humberto de Macedo, Maria Rita, Magê e André Lima por emprestarem os seus olhos e conhecimentos da língua portuguesa ao realizarem as correções.

Agradeço a todos os engenheiros e funcionários da *Microsoft* por terem inventado os recursos de copiar e colar, autocorreção, dicionário integrado. Para uma pessoa com sérios problemas de ensino-aprendizagem, pertencente a uma geração que foi violentada pelo regime militar, recebendo uma educação duvidosa e que ainda por cima tem deficiência de atenção e hiperatividade, o uso do computador significa poder dar fluência a linguagem escrita e seus mistérios. Desconjuro ter que fazer essa dissertação em uma máquina de escrever ¹, impossível, não consigo nem imaginar. Agradeço ainda aos que violaram os códigos fontes dos programas e os disponibilizam na rede mundial de computadores, sem eles seria impossível o acesso a essa tecnologia tão cara, e, mais cara ainda dentro do território nacional com as altas taxas de impostos.

Agradeço ao meu trio ternura Joana Abreu, Kênia Dias e Gisele Rodrigues, foi me espelhando nelas e em suas criações, que consegui me manter nessa idéia de fazer um Mestrado em arte. Se fazer arte já é difícil, imagina pensar sobre.

¹ Máquina que utilizava teclas para imprimir diretamente no papel as letras formando palavras, o que significava que a pessoa quem utilizava essas máquinas tinha que ter total domínio da língua escrita e certeza absoluta do que datilografava (ato que deu origem a digitação), uma vez cometido o erro ele ficava lá impresso denunciando a falha de quem o cometeu, para corrigir o erro o infeliz tinha que refazer todo o serviço, redatilografando (fazendo tudo de novo) toda a página, ou deixá-la inundada de corretivo... Não, que coisa mais... Impossível de imaginar.

A Mariana Monteiro que realizou uma passagem rápida pelo departamento, mas decisiva na minha forma de encarar a pesquisa em arte. Que a sua chama inquieta nunca apague e permaneça incendiando a todos que se aproximem de você buscando clareza para as idéias.

A todos os professores e funcionários do departamento de Artes, pelo carinho e compreensão dedicados a mim, e, pelas bibliografias indicadas e livros emprestados. Agora que terminou vou poder devolver todos eles. Roubar livro de amigos é coisa de f.d.p.

A todas as pessoas que um dia passaram pelo Celeiro das Antas, pelo seu tempo dedicado à construção do nosso fazer artístico. Esse resultado tem muito do que aprendi com vocês. De forma especial agradeço a Débora Aquino, Humberto Pedrancinni, Jorge Luiz, Frank Deseux, Ruth Guimarães, Paulo Kauim, Andréa Aguiar, Laura Cavalheiro cúmplices pela eternidade.

A Ana Flávia Garcia e Denis Camargo, por tudo que temos em comum e principalmente pela inquietação que não permite que possamos nos acomodar... Viva a nossa ambição de querer saber sempre mais.

A todos do Grupo de Teatro de Anônimos, pela grande sacada de terem criado o Encontro Internacional de Palhaços Anjos do Picadeiro e pela determinação e persistência de seguir realizando esse momento de troca rara e que tem sido determinante na minha trajetória atual. A todos participantes de todos os encontros do Anjos do Picadeiro; a lista seria imensa, mas quero que saibam que todos têm uma participação importantíssima na minha formação e na construção dessa pesquisa. Vida longa a todos os que usam o nariz vermelho com dignidade e coragem.

A todos os meus alunos que um dia estiveram presentes comigo em sala de aula. De forma muito especial agradeço à Michelle Santini, Fernando Carvalho, Camila Motikoviski, Rafael Op's e Elison Oliveira, vocês sabem o porquê – talentosos como vocês são, é um privilégio para mim poder encontrá-los e compartilhar conhecimentos, piadas e... depois eu conto.

Aos grupos Carroça de Mamulengos, Lume, La Casa Incierta, Invenção Brasileira, Doutores da Alegria, Melhores do Mundo, Udi Grudi, Payassu e aos artistas e grupos que compõe a Cooperativa Brasiliense de Teatro, conhecer vocês, encontrá-los, saber da existência e da persistência de cada um renova e reforça a certeza da minha opção de viver do meu fazer artístico.

A todos os participantes do Línea Transversalles e do Roda Mundo, novos amigos que chegaram agora na reta final, tenho certeza que o nosso pacto de cumplicidade será duradouro e muito produtivo. O mundo que nos aguarde!

A todos os artistas que concederam entrevistas para essa pesquisa, agradecido por compartilhar seus conhecimentos nesse projeto.

Ao Marcus Mota, mais que uma orientação, você tem muita culpa por eu ter me metido nessa empreitada, sou muito agradecido a sua atenção e paciência comigo.

A todas as pessoas que se propõe a fazer esse mundo sorrir, que os nossos esforços façam eco na construção de um mundo melhor.

Ao André Lima, pelo companheirismo, dedicação, cumplicidade, afeto e amor, você é muito especial meu menino bonito. Sem você não teria conseguido cumprir os prazos de entrega desse trabalho.

Tecnologia de informática é uma coisa maravilhosa, mas quando dá “pau” dá saudade das velhas máquinas de escrever e uma vontade de mandar todos os funcionários e engenheiros da *Microsoft* para a p.q.p. Que os *softwares* livres ganhem cada vez mais espaço nesse mercado. Liberdade, ampla, geral e irrestrita agora, para sempre e por toda a eternidade...

SUMÁRIO

RESUMO	09
ABSTRACT	10
INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 - Freud e Stanislavski - Estudos e Comentários Sobre o Cômico	26
1.1 - Freud o princípio do prazer e as espécies do cômico	26
1.2 - Stanislavski e alguns comentários sobre o cômico	32
CAPÍTULO 2 - A Montagem de Bagulhar – A Pesquisa Aplicada	37
2.1 - Os primeiros estudos	37
2.2 - A realidade cotidiana como referência na construção do espetáculo....	40
2.3 - Ensaios em sala, criando as cenas	41
CAPÍTULO 3 - A Construção das Personagens.....	52
3.1 - Nem tanto, nem tão pouco, a medida do necessário.....	52
3.2 - Sobre o nome das personagens.....	59
3.3 - Ensaios abertos, o público como referência	61
CAPÍTULO 4 - Resumo da Peça Bagulhar	65
4.1 - Um roteiro de situações	65
CAPÍTULO 5 - Apresentação e Temporadas - Entendendo o Que Foi Criado	68
5.1 - A primeira temporada em Brasília.....	68
5.2 - Condições favoráveis e desfavoráveis para originar o prazer cômico... 71	
5.3 - O Riso como referência	74
5.4 - A segunda temporada	75
5.5 - Analisando algumas cenas do espetáculo	76
CONCLUSÃO	82

BIBLIOGRAFIA	94
ANEXOS.....	97
1.1 - ENTREVISTAS.....	97
Alexandre Luis Casali	97
Ana Luiza	100
Benno Plasmam	102
Carlos Carvalho	104
Cira Ramos	107
Daniela Carmona	111
Eugênio Barba	114
Fernando Linhares	115
Francisco Ramos	120
Geraldo Biriba	125
Hugo Possolo	127
Júlia Varley	129
Leo Bassi	130
Márcio Libar	134
Renato Ferracini	137
Ricardo Puccetti	143
Sérgio Machado	146
Silvia Leblon	150
1.2 - ANÁLISE O PEDIDO DE CASAMENTO.....	153
1.3 - DVD APRESENTAÇÃO DO ESPETÁCULO BAGULHAR.....	166

RESUMO

O objetivo desse trabalho é refletir sobre o papel do ator na encenação cômica, as necessidades e especificidades que envolvem o trabalho do ator na construção do Riso. Para isso foram confrontados os estudos de Freud sobre o Chiste e sua Relação com o Inconsciente, o Sistema das Ações Físicas elaborado por Stanislavski, relatos de experiências colhidas em entrevistas com artistas que trabalham com a arte cômica ou já tiveram experiências com essa arte, minhas experiências com o grupo de Teatro Celeiro das Antas, como professor no departamento de Artes da Universidade de Brasília e como Palhaço. A análise desse material permitiu listar procedimentos para serem usados pelo ator com o objetivo de provocar o Riso. Muitos desses procedimentos são usados não apenas pelos atores, mas também pelas pessoas que utilizam o Riso como forma de comunicação. A proposta é ampliar o repertório de possibilidades dos artistas que trabalham com a produção do Riso.

Palavras chave: Riso, Cômico, Comédia, Palhaço, Espécies do Cômico, Procedimentos Cômicos, Atuação Cômica, Ações Físicas, Ações Cômicas, Freud, Stanislavski.

ABSTRACT

This research aims to understand actor's role in comical performances, as well as the specific characteristics and necessities which involve the actor's work in provoking laughter. To achieve this goal, different proposals and experiences were compared: Freud's studies on Jokes and Their Relations to Unconscious; the Method of Physical Action created by Stanislavski; different experiences told in interviews with artists who work with comical performances; as well as the author's own experience in the Brazilian group Celeiro das Antas, as a teacher at the performance arts department in the University of Brasilia (Brazil) and as a clown. The analysis of such elements permitted to achieve a list of procedures to be applied by an actor in order to lead to laughing. Many of these procedures are adopted not only by actors but also by other professionals who use humor as a mean of communication. The research intends to enlarge the range of possibilities to the artists who work provoking laughter and creating humor.

Key words: Laughter, Smile, Comic, Clown, Species of the Comedian, Comic Procedures, Comic Performance, Physical Actions, Comic Actions, Freud, Stanislavski.

INTRODUÇÃO

A minha relação com o teatro teve início no Grupo de Teatro Amador Retalhos. A forma de aprender era pela leitura e troca de experiências na prática do fazer teatral, no palco e na rua. Viajar para festivais onde aconteciam oficinas de formação era a opção segura de aprendizagem. Nos festivais podíamos conviver e aprender com artistas experientes e consagrados. Foi viajando para Festivais de Teatro de Bonecos que me iniciei nesta arte, chegando a trabalhar profissionalmente.

Durante os anos que antecederam a minha entrada na Faculdade de Artes, convivi com mestres do Mamulengo¹ e brincantes populares como Solón, Saúba, Carlinhos Babau e Paulo de Tarso. Trabalhei durante seis meses no Grupo Mamulengo Só-Riso², que na época, investigava os princípios de construção das cenas de várias manifestações populares com foco no Mamulengo.

O Mestre Solón, brincante de Mamulengos, tinha um modo todo peculiar de falar de seus conhecimentos.

Um dia em Carpina, interior de Pernambuco, fomos à casa do Mestre Solón encomendar um lote de bonecos. Eu queria adquirir um boneco com feições de adolescente, o mestre me confessou: - “Nunca confeccionei nada parecido, mas se eu misturar uns traços de rosto de homem com traços de rosto feminino poderá dar o resultado que você quer”. Mais tarde ele me perguntou se eu sabia o que iria fazer com aquele boneco, respondi que tinha uma vaga idéia, foi então que ele me disse:

- Quando você tiver um boneco e desejar muito colocar “ele” no brinquedo, colocar “ele” na apresentação, uma coisa você não pode deixar de fazer, que é, sempre, colocar “ele” no varal³ junto com os outros que já fazem parte da brincadeira. Coloca lá. Mesmo que você não use, não pode deixar de colocar. Vai que um dia você acorda, vai botar os bonecos, e está sem dinheiro e precisando muito, então, esse pode ser um bom dia para você

¹ Técnica popular de teatro de bonecos desenvolvida em vários estados do Norte e Nordeste brasileiro.

² Com sede na cidade de Olinda PE, seus diretores e fundadores Fernando Augusto - autor de *Mamulengo: um povo em forma de bonecos*, Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1979. e Nilson Moura foram assistentes de pesquisa de Hermílio Borba Filho, autor de *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. São Paulo: Cia Editora, 1966.

³ Corda que se amarra por dentro da tolda ou empanada, palco onde se apresenta os bonecos, onde se coloca os bonecos que serão usados na apresentação. Cada mestre tem seu jeito particular de armar o varal e de organizar os bonecos em função da apresentação.

colocar o seu boneco prá brincar. Olhe bem prá isso. Você vai colocar seu boneco na empanada, e ele vai dizer que tá sem dinheiro, a brincadeira dele vai ser sobre a falta do dinheiro e a necessidade que ele ta passando. Mas olhe! Quem vai dizer que está sem dinheiro é o boneco, não é você, entende? É ele quem tá precisando, ninguém vai saber que é você quem tá necessitado. O povo vai rir é do seu boneco. Quem nunca viveu uma situação dessas? Não é de você que o povo vai rir. Você vai ter é um bom brinquedo com seu boneco. Pode ficar tão bom, que pode até virar um quadro definitivo no seu brinquedo.

Perguntei ao mestre se ele já havia feito uma brincadeira desse tipo e ele disse que sim:

- Não por falta de dinheiro não, mas por outros motivos, até motivo mais difícil de falar, coisa séria. Muitos dos brinquedos que eu faço são de coisa acontecida comigo, ou com amigos, ou que eu só ouço falar. Tem coisa que acontece com o indivíduo que é cruel, mas na boca dos bonecos, o povo faz é rir.⁴

Nessa fala, que eu nunca esqueci, mas só com o tempo fui entender, podemos perceber que o Mestre Solón atua como verdadeiro cronista, um artista observador do mundo a sua volta, que sabe que o Riso é resultado de situações humanas. É na sua realidade que ele recolhe a matéria prima para suas criações cômicas. A sua insistência em dizer que o boneco tinha que ser o porta voz de um discurso verdadeiro, um discurso do qual o brincante tinha que ter conhecimento de causa. A consciência de que as situações cruéis, dolorosas, constrangedoras do nosso cotidiano, quando revividas em forma de arte, através da imagem de um boneco, deixam de provocar a dor, transformando lágrimas em Riso. O Humor é construído a partir das ações humanas. “Não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano”. (BERGSON, 2002, p. 02).

Na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, onde me graduei em Artes Cênicas, fui aluno de Carlos Tamanini⁵, com quem estudei três anos o método das Ações Físicas. Ele me ensinou a entender o teatro; a dissecar o espetáculo em partes e dar nome a cada uma delas; a ler e compreender o fenômeno teatral; entender os mecanismos de seu funcionamento; como analisar uma peça de teatro quando ela se mostrava eficiente e também quando não funcionava; ensinou a pensar o teatro.

O primeiro curso que eu participei e que tinha como objetivo formar pessoas para trabalhar com o cômico, foi de iniciação às técnicas usadas pelos palhaços. Começou paralelamente ao meu último ano de formação acadêmica. Carlos Tamanini, nosso professor de interpretação teatral coordenou, fora da faculdade, um curso para alunos interessados em conhecer os recursos técnicos usados para fazer rir, utilizados pelos palhaços. Durante alguns

⁴ Anotações de diário de bordo.

⁵ Ator, Palhaço, Professor e Diretor de Teatro.

meses fui treinado a dar saltos, virar piruetas, cair de grandes alturas e do próprio chão, receber e dar bofetadas, abrir e fechar portas que não existiam, empurrar paredes invisíveis, carregar caixas imaginárias de tamanhos e pesos diferenciados, limpar balcões e colher flores em jardim imaginário. Eram aulas de mímica. Tudo tinha de ser feito com muita verdade e eficiência. Nas aulas do curso de palhaços éramos levados a superar os nossos limites, a realizar coisas que julgávamos impossíveis de serem feitas com os nossos corpos. Depois de muito suor, pelos treinamentos físicos feitos em grupo ou individualmente, tínhamos que treinar a mímica, os truques e exercitar nossa criatividade, para alcançarmos o nosso jeito próprio de fazer as antigas e tradicionais *gags* de palhaços. Muitas vezes, quando já exaustos perguntávamos o porquê de tamanho sacrifício ele respondia:

- Não basta só fazer, mesmo que façam muito bem. Cada um de vocês tem que alcançar um jeito próprio de fazer. Não adianta querer chegar a resultados, pensando em suas casas como fazer da melhor forma possível. Esse resultado só se alcança fazendo. Vamos parar de falar e aproveitar os 10 minutos que restam. Voltem ao treino.⁶

Ele explicava que muitas daquelas coisas que fazíamos principalmente os saltos, poderíamos nunca usar em nossas apresentações, mas era importante que o nosso corpo descobrisse do que ele é capaz; era preciso estar sempre preparado para o imprevisível. Assim, quando fosse necessário, teríamos capacidade de realizar ações não ensaiadas, mesmo em apresentações planejadas é impossível prever quando surge necessidades de lidar com o imprevisto e só um corpo treinado é capaz de surpreender com soluções originais. Ele não se referia às grandes proezas acrobáticas, falava de uma disponibilidade, mesmo que não consciente, para se permitir ir além do que somos capazes de imaginar ou julgar possível. Era um aprendizado do corpo e não do racional. Isso eu só fui entender com o tempo, com as exigências que a prática do palhaço e do teatro foram me fazendo.

Era o ano de 1986, pouco se falava do “Teatro Antropológico” e das teorias de Eugênio Barba e seus colaboradores, mas na prática estávamos sendo submetidos a um treinamento que nos levaria a criar e conhecer uma outra possibilidade de utilização do nosso corpo, como atores. Um aprendizado para o qual não havia compreensão dentro da escola de teatro, porque gerava autonomia, e ampliava as possibilidades de uma segunda natureza corporal ou como bem definiu Eugênio Barba, uma “segunda colonização”.

Referindo-se ao treinamento, ele diz:

⁶ Nota de diário de Bordo.

Nosso uso social do corpo é necessariamente um produto de nossa cultura: o corpo foi aculturado e colonizado. Ele conhece somente os usos e as perspectivas para os quais foi educado. A fim de encontrar outros, ele deve distanciar-se de seus modelos. Deve inevitavelmente ser dirigido para uma nova forma de “cultura” e passar por uma nova “colonização”. É este caminho que faz com que os atores descubram sua própria vida, sua própria independência e sua própria eloquência física. Os exercícios de treinamento são esta “segunda colonização” (...) (BARBA, 1995, p. 245).

Hoje, sob a luz dos conceitos da Antropologia Teatral, vejo com grande clareza a importância do meu treinamento de palhaço para alcançar o corpo cômico proposto na época. A criação de um “espaço” interno onde se encontram possibilidades que ocorrem além ou fora do padrão, do que é do previsível. Onde o corpo é treinado além de conceitos culturais ou rótulos e definição, onde se rompe com a sua própria natureza física para se alcançar a natureza da sua própria criação. Este espaço do vazio que se amplia, para gerar espaços de ocupação autêntica.

Em 1998, conheci o treinamento do Lume ⁷ para “Clowns”. Não se tratava de curso de iniciação. O grupo veio a Brasília com uma proposta nova para eles e para a maioria dos participantes. Pela primeira vez Ricardo Puccetti e Carlos Simioni coordenariam uma “reciclagem” para atores que desenvolviam seus palhaços, fora do formato de *retiro*, forma habitual que eles desenvolviam as iniciações. Nessa vivência conheci novos conceitos e possibilidades para buscar um corpo cômico, capaz de gerar o Riso a partir das ações. Os exercícios propostos tinham como objetivo levar o aluno à consciência do que ele possuía de ridículo em seu corpo e em seu comportamento, ele devia assumir essas características para alcançar o *estado ridículo*.

Segundo Gilberto Icle, ator, diretor e pesquisador de teatro, doutor em educação, em seu livro *O Ator Como Xamã*, ele define:

O estado ridículo é extremamente dinâmico, pois lida com uma complexidade de energias vivas e pulsantes. No entanto, o que diferencia um sujeito qualquer de um ator, pois ambos passam por estados ridículos no cotidiano, é que o ator é capaz de elevar esse estado a um patamar extra cotidiano, tomando para si esse estado ridículo, generalizando-o em outras ações e reproduzindo-o, para reapresentá-lo em outro momento, conseguindo um efeito semelhante ao de quando o estado foi criado. Portanto, o estado precisa se tornar transformação, e a condição dessa transformação é a sua apropriação (ICLE, 2006, p. XXII).

⁷ Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais (Universidade de Campinas, Brasil).

Os defensores dessa linha acreditam que o mais importante em cena não é o que se faz, mas como se faz. Para o “fazer” ter um resultado cômico, o ator deve buscar um estado onde ele se mostre livre sem recursos teatrais convencionais e estar pronto para agir a partir de seus instintos. O ator que se propõe a trabalhar a partir dessa linha, não deve fazer cena; deve jogar com a platéia, se a situação, onde ele se encontra, provocar nele tranquilidade, assim ele deve agir, se provocar timidez ou angústia ele deve respeitar esses sentimentos e agir a partir deles, levando a situação sempre ao extremo.

Em Brasília convivi com o Mestre Zezito ⁸ (1949 – 2006). Trabalhávamos nas coxias da sala Villa Lobos do Teatro Nacional, repassando os números que iríamos apresentar. Éramos vários artistas, convidados a participar de uma cerimônia de entrega de prêmios. A abertura seria com todos os artistas. Entrávamos em cena erguidos pelo elevador do palco, assim que ele parava, tomávamos a cena realizando pequenos trechos dos números que seriam apresentados naquela noite. Na coxia, quando estava repassando o meu número, o Mestre Zezito que vinha cruzando o palco se ateuve, ficou ali parado assistindo ao número. Quando conclui a minha passagem ele se aproximou, e com voz suave e bastante cautela, falava como quem pedia licença, com um extremo cuidado e uma segurança típica dos Mestres:

- Zé, tá errado, você não pode fazer assim como você está fazendo. Não é por nada não... assim não funciona! Presta atenção: como palhaço a gente tem que fazer o que é difícil de ser feito da forma mais fácil possível e o que é mais fácil do jeito mais difícil. Olhou, e percebendo que eu estava com toda atenção voltada para ele, e me esforçava para entender, ele prosseguiu:
- O seu número não é você subir na cadeira e rodar o prato na vara? A parte da cadeira você esta fazendo certa, subir na cadeira é muito fácil e todo mundo sabe disso; mas, para seu palhaço, é tão difícil, que você precisa pedir ajuda, chega a pegar alguém da platéia para ajudar. Isso é muito bom, enriquece o número. O problema é que, quando você consegue subir na cadeira e vai rodar o prato, você não pode errar, não da primeira vez. Da primeira vez, depois que você sobe, o prato tem que ser girado corretamente, não pode cair nem parecer que é difícil de fazer isso. Rodar um prato na vara, não é pra qualquer pessoa, exige treino e as pessoas sabem disso, então é difícil de fazer, por isso você tem que fazer como se fosse fácil. Depois de fazer a primeira vez certa, aí você pode errar, e pode explorar a segunda parte do número que é rodar o prato, como você explora a primeira que é subir na cadeira. Na segunda parte você pode ter dificuldade em pegar o prato que cai no chão, e outras coisas fáceis que você vai descobrindo, mas nunca o rodar o prato. Sempre que você for rodar, roda de verdade e cada vez que for rodar de novo, acrescenta uma coisa que pareça deixar o número mais difícil, por exemplo, rodar o prato

⁸ Palhaço de Circo, malabarista, mágico e Bonequeiro. Depois saiu do circo passou a viver das suas apresentações na rua, seu número mais famoso era a quebra de um paralelepípedo sobre o seu peito e passagem de um Jeep sobre ele.

ficando em um pé só, emendar essa vara na outra para parecer mais difícil ainda.

Segui todos os comandos dele. Naquela noite, todos os meus momentos funcionaram bem, arrisco a dizer que tive quase cem por cento de aproveitamento das minhas *gags*, ou seja, os efeitos cômicos usados na minha apresentação, resultado do que eu fazia ou dizia, a utilização dos procedimentos usados para provocar o Riso, dès das pequenas seqüências da entrada à apresentação do número individual, tudo funcionou muito bem.

Durante todos os treinamentos e oficinas para palhaços, que participei, ouvi sempre dizer: “O Palhaço vê o mundo ao contrário, a lógica do palhaço é invertida.”

O clown exige também uma proeza, freqüentemente ao inverso da lógica; ele põe em desordem uma certa ordem e permite assim denunciar a ordem vigente: deixa cair o chapéu, vai apanhá-lo mas, desajeitadamente, dá-lhe um pontapé e, sem querer, pisa na bengala que lhe joga de volta o chapéu nas mãos. O clown erra onde não esperamos e acerta onde não esperamos (LECOQ, 1987, p. 117).⁹

Como podemos perceber nessa colocação feita por Jacques Lecoq, o palhaço quando levado a confrontar-se com a lógica vigente, cria sua própria lógica, invertendo a forma de ver e se relacionar com o mundo a sua volta. O que para as pessoas é comum, para ele pode ter um valor grandioso, bastando apenas que ele se interesse pela situação ou objeto em questão, o que para muitas pessoas vem a ser um tabu, por representar idéias proibidas que simbolizam atos contraditórios com os padrões morais, para ele nada representa, podendo essas idéias ser utilizadas como motivos de brincadeiras e deboches. Compreendia filosoficamente o sentido dessas palavras, mas nunca tinha percebido a sua aplicação de forma tão clara e direta.

Mestre Zezito fez a direção do meu número de forma mais eficiente e pontual possível. Tenho esse número em meu repertório até hoje e sempre que o executo respeitando esses procedimentos mínimos ele funciona de forma eficiente provocando o interesse e o Riso na platéia.

Em 1998 participei do Encontro *Anjos do Picadeiro 2*¹⁰, na cidade de São José do Rio Preto interior de São Paulo. Encontrei várias pessoas que buscavam realizar, da forma mais eficiente possível, o cômico como ofício. Conheci muitos artistas, alguns muito bons, outros

⁹ LECOQ, Jacques. (Org.). **Le Théâtre du geste**. Tradução de Roberto Mallet. Paris: Bordas, 1987. p. 117. Disponível em: <http://grupotempo.wwwbr.com.br/tex_busca.html>. Acessado em: 08 de janeiro de 2008.

¹⁰ Encontro Internacional de Palhaços acontece a cada dois anos e é organizado pelo Grupo de Teatro de Anônimos do Rio de Janeiro. Esse encontro tem se configurado como uma das principais fontes de informações e formação para os profissionais dessa área.

excelentes ou geniais e outros tantos nem tão bons assim; mas, todos se apresentavam com dignidade dentro daquilo que optaram por fazer. Um universo de possibilidades surgia ali, onde as palavras “ridículo” e “grotesco”, ditas nos corredores após as apresentações, eram recebidas como elogios.

- Nossa como você estava ridículo ontem, como pode ser tão grotesco assim?
- Obrigado, que bom que você gostou!

Inaugurava para mim uma nova forma de ver o mundo das artes dos espetáculos. O caminho que se mostrava a minha frente parecia mais uma estrada que se seguia na contra mão, onde a regra geral era a desobediência das regras. Um mundo de artistas que buscavam expressar através da sua arte não o belo e o poético, da forma como estava habituado a ver, mas com o que cada um trazia em si de ridículo, de feio e inaceitável pelo senso comum, e eram com esse lixo pessoal que eles construíam suas poéticas, seus espetáculos.

Dimitri, um grande palhaço contemporâneo, define, em depoimento o que vem a ser o clown:

Cada um tem sua pequena filosofia... A minha é não poder conceber meu trabalho senão como um clown honesto e verdadeiro: sua atitude e seu caráter transmitem-se através de sua arte, portanto é interessante tentar mostrar-se humano, gentil, com humor. Minha vida, meu ofício, tudo está no mesmo saco! Eu não represento um papel: estou nu; o clown é o mais nu de todos os artistas porque põe em jogo a si mesmo, sem poder trapacear. Para não decepcionar o público, ele tem o dever de ser autêntico, de ter a impressão de estar sempre oferecendo muito pouco. É meu ideal de clown (DIMITRI, 1982, p. 36-37).¹¹

Essa fala traduz o pensamento de muitos dos artistas que encontrei naquele Festival, onde a tônica das apresentações continham essa necessidade implícita de se mostrar o mais honesto em suas apresentações. Começava aí para mim o entendimento da diferença entre trabalhar a partir do material pessoal, a construção de um “Palhaço”, personagem que não depende de uma dramaturgia específica, diferente das personagens criadas a partir de um papel para encenar um texto. Os palhaços podem existir em qualquer lugar ou ambiente pelo simples desejo de quem o vivencia.

Há uma discussão sobre as denominações entre clown e palhaços. Luis Otávio Burnier, considerado um dos precursores no Brasil, da utilização das técnicas de iniciação e

¹¹ DIMITRI. **O mais nu dos artistas: Clowns & Farceurs**. Tradução de Roberto Mallet. Paris: Bordas, 1982, p. 36-37. Disponível em: <http://grupotempo.wwwbr.com.br/tex_nu.html>. Acessado em: 08 de janeiro de 2008.

treinamento do palhaço como aprimoramento do ator. Pesquisador, ator, palhaço, diretor de teatro e fundador do Grupo Lume - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp - em seu livro *A Arte de Ator: da Técnica a Representação*, ele diz:

Na verdade palhaço e clown são **termos distintos para se designar a mesma coisa**¹². Existem, sim, diferenças quanto às linhas de trabalho. Como, por exemplo, os palhaços (ou clowns) americanos, que dão mais valor à gag, ao número, à idéia; para eles, o que o clown vai fazer tem um maior peso (BURNIER, 2001, p. 205).

Sem a pretensão de reduzir a discussão sobre a diferença entre esses dois termos a serem utilizados. Opto nesse estudo por utilizar a palavra Palhaço, mais por uma questão ideológica nacionalista, do que por conceitos específicos que unam ou separem essas duas palavras.

Durante os dias do Encontro, assisti a muitos espetáculos, de diferentes linhas de atuação. Com artistas consagrados como Leris Colombaioni, o grande palhaço italiano dos últimos tempos, herdeiro de uma tradição de circo de mais de quatrocentos anos e que foi assistente de Federico Fellini, atuando como preparador de seus atores em filmes como *La Strada*, *Noites de Cabiria*, *Clowns*, entre tantos outros. Tortel Poltrona, palhaço catalão, fundador do Circ-Crac, que conheceu o desespero dos campos de refugiados e que fundou a organização internacional Palhaços sem Fronteiras com o objetivo de levar palhaços para onde os seres humanos estivessem vivendo de forma precária e em situações de privação. Roger Avanzi, o palhaço Picolino, um dos grandes nomes do circo no Brasil, herdeiro de seu pai o Picolino 1, fundador do Circo Nerino, entre outros, e os iniciantes corajosos que colocavam literalmente suas caras à bofetada. Quando as apresentações eram boas, não faltavam adjetivos - quando eram ruins era peia¹³. Quando se assistia a um bom espetáculo e se questionava o porquê de ser tão bom, as respostas, em geral, vinham em forma de adjetivos; quando os adjetivos não bastavam, contava-se a história de quem estava na cena, exaltando suas qualidades ou características; comentavam coisas feitas por ele, proezas da sua existência, ou a forma de pensar e de agir daquele artista. Mas, quando o espetáculo era ruim as respostas eram: - “Hoje não funcionou; - Oh! Esse espetáculo é tão bom, hoje não foi um bom dia; ou ainda; - Coitado, ele hoje levou uma peia!”

Com o tempo, essas respostas passaram a não mais me satisfazer. Eu queria entender o que estava por dentro, o que formava o espetáculo, o que transformava o número em algo

¹² Grifo meu.

¹³ Sinônimo de surrar, bater, apanhar.

grandioso, algo que provocava tantos Risos e que parecia ser inexplicável fora dos parâmetros do talento de quem o fez ou das idéias geniais contidas na obra. O meu interesse passou a ser: entender os mecanismos que envolvem a construção do Riso.

Acredito que essas experiências tão distintas que tenho vivenciado como artista ou como espectador, os estudos sobre o Riso, sobre teatro, as teorias sobre a recepção, principalmente as leituras que tenho feito sobre os estudos de Gadamer e de Robert Jauss, possuam elementos que possam me levar a uma resposta sobre os mecanismos que envolvem a construção do Riso.

Bérgson alerta:

...seria quimérico querer extrair todos os efeitos cômicos de uma única fórmula simples. A fórmula existe, sim, em certo sentido; mas não se desenrola regularmente. Queremos dizer que a dedução deve deter-se de vez em quando em alguns efeitos dominantes, e que esses efeitos aparecem, cada um deles, como modelos em torno dos quais se dispõem, em círculo, novos efeitos que lhes assemelham. Estes últimos não se deduzem da fórmula, mas são cômicos por terem parentesco com os que dela são deduzidos. (BERGSON, 2001, p. 27)

A primeira e a mais óbvia das perguntas, seria: Qual é essa fórmula? Se ela existe. Como defini-la de uma maneira clara, possível de ser entendida e utilizada?

Durante muito tempo busquei por essa fórmula. Acredito que esta busca foi o que me trouxe até aqui. Talvez o melhor não seja pensar em uma fórmula, mas buscar compreender os efeitos dominantes, o que há em comum nas apresentações cômicas, mesmo que esses efeitos sejam aparentemente opostos.

O porquê dessa pesquisa – Algumas perguntas iniciais.

A proposta deste projeto de pesquisa nasce de algumas perguntas: O talento para o humor é nato ou é passível de ser adquirido por meio de treinamento? Existem condutas e procedimentos a serem considerados pelo ator quando executa uma ação cômica? Por que um efeito cômico nem todo dia funciona?

Ao comentar com alguns profissionais de teatro que a comicidade seria o meu objeto de pesquisa, fui questionado se não tinha medo do meu trabalho como palhaço e ator cômico perder a sua espontaneidade. Ficava surpreso. Percebia em conversas, uma visão do cômico como um trabalho onde a teoria e a prática são incompatíveis, o resultado seria fruto de intuição e talento.

Marcus Mota diz:

Há um temor que certas coisas estudadas possam perder sua efetividade. Assim, elas continuam a existir no ostracismo do elogio ou da condenação. A comicidade é um exemplo disso...

Para além do aspecto valorativo, diversas estratégias interpretativas têm procurado uma aproximação mais esclarecedora da comicidade. A compreensão dessas estratégias e de seus limites possibilita não só um conhecimento da comicidade e sim de nossas formas de apropriação da realidade. Na verdade, tentar conhecer a comicidade mostra como produzimos conhecimento. Ao invés de um passivo algo de investigação, este variacional e multifocal objeto explicita seu intérprete. Aprender a comicidade é compreender atos e situações de conhecimento (MOTA, 2006, in Idéias).¹⁴

Quando li esse texto a minha percepção se confirmou. O cômico é visto envolvido em uma aura de talento nato, algo que nasce com a pessoa e é fruto de pura espontaneidade. Uma arte executada pelos privilegiados. Mas na prática acompanhando diferentes espetáculos e artistas, percebe-se que muitos recursos repetem, que a forma de organização do desempenho de certos artistas seguem uma estrutura com um mínimo, de planejamento e outros com auto grau de elaboração, o que pra mim significava indício de uma técnica, muitas vezes adquirida de forma espontânea, até mesmo inconsciente, pela simples repetição e pela necessidade de aumentar a quantidade de acertos evitando erros. A pergunta primordial passou a ser: Qual o caminho a ser tomado para entender os mecanismos que envolvem uma atuação cômica?

No projeto de pesquisa, apresentado para ingressar no curso de Mestrado, a minha proposta era investigar os mecanismos que envolvem a atuação cômica, se existem condutas e procedimentos que regem uma atuação cômica. Pensava em entrevistar artistas cômicos que tivessem alguma experiência com o não cômico e que pudessem falar sobre as diferenças entre esses dois tipos de atuação. Através dessas entrevistas levantaria dados comuns, faria um cruzamento das informações, na tentativa de definir procedimentos utilizados na atuação cômica. O próximo passo seria testá-los em uma montagem teatral. Acreditava que desta forma seria possível definir o que era procedimentos e o que era condutas a serem utilizados por um ator cômico. Os procedimentos seriam as *gags*, as estruturas das piadas, as atitudes executadas em uma cena ou jogo cômico. As condutas seriam definidas pelo como se faz ou como se executa um procedimento.

Na primeira fase da pesquisa, fui orientado a buscar um autor para ser usado como base para minhas fundamentações. Como o trabalho seria sobre o comportamento humano decide estudar os princípios da psicanálise, escolhi como autor Freud (1856 – 1939). No

¹⁴ MOTA, Marcus. **Comicidade um Desafio Para Pesquisa**. Disponível em: <<http://www.marcusmota.com.br>>. Acessado em: 06 de novembro de 2007.

campo das artes cênicas trabalharia com o *Sistema das Ações Físicas* proposto por Stanislavski (1863 - 1938). A Base do seu sistema foi construída a partir de estudos do comportamento humano em diferentes situações, e as possibilidades de recriá-lo em cena – “A arte dramática é a capacidade de representar a vida do espírito humano, em público e em forma estética.” (Apud, KUSNET, 1992, p. 6).

Para minha grande surpresa ao ler *O Chiste e Sua Relação Com o Inconsciente*¹⁵, de Freud, encontrei no último capítulo uma análise das “Espécies do Cômico”. Pude constatar depois de muitas leituras, traduções de termos e comparações de afirmações, que as Espécies do Cômico poderiam ser entendidas como Espécies de Comportamentos Cômicos. Em todas as suas definições, estavam contidas de forma implícitas ou explícitas que o cômico pode ser gerado a partir de ações físicas, em detrimento aos *chistes* que ele define como essencialmente verbal¹⁶ como podemos ver nesse trecho a seguir:

A caricatura, como se sabe, leva a cabo a degradação ao enfatizar, na impressão geral fornecida pelo objeto eminente, um único traço que é, em si mesmo, cômico, embora passe despercebido quando considerado apenas no quadro geral. Isolando-o, entretanto, pode se obter um efeito cômico que, em nossa lembrança, estende-se a todo o objeto. (FREUD, 1996, p. 188)

Nesse trecho onde Freud define a caricatura como uma espécie do cômico, tem implícita duas ações para a obtenção do prazer cômico, uma seria a ação de isolar o traço característico, que pode ser realizado por uma pessoa através de uma ação, o outro comportamento está ligado a quem percebe esse traço revelado e o associa a todo o objeto. O primeiro comportamento o de isolar para revelar, pressupõe uma intencionalidade. Ambas as ações podem ser realizadas por uma mesma pessoa, que isola o traço, e o associa ao restante do objeto. Portanto essas ações poderiam ser consideradas como “Espécies de Comportamentos Cômicos”.

Tomando como referência a primeira possibilidade, onde se encontram envolvidas duas pessoas, a primeira, a que age para revelar o traço característico, e a segunda, a que percebe e reage rindo do que viu. Se a primeira pessoa tem a intenção clara de provocar o Riso e elaborou minimamente essa ação, podemos dizer que temos aqui uma situação teatral. Segundo Freud, ao contrário do chiste, o cômico “Pode contentar-se com duas pessoas: a

¹⁵ Esse livro foi publicado pela primeira vez em 1905, nele Freud faz um estudo sobre os Chistes, que é a capacidade de gerar o cômico através das palavras, utilizando de trocadilhos, comentários e anedotas.

¹⁶ Sobre essas diferenças vou me deter um pouco mais no próximo capítulo, onde realizo uma introdução mais detalhada sobre as diferenças estabelecidas por Freud entre o que ele chama de *chiste* e a sua definição sobre o *cômico*.

primeira que constatou o cômico e a segunda, em que se constata” (1996, p. 171). Também o teatro só acontece quando há interação entre duas partes, a que demonstra uma ação cênica e a que assiste a ação, o que torna os dois agentes partes integrantes do mesmo fenômeno e determinantes para sua existência.

O próximo passo seria testar na prática a aplicação das Espécies do Cômico no teatro. Verificar as suas validades como procedimentos cômicos. Duas frentes de pesquisa foram realizadas: convidei alguns alunos do Departamento de Artes da Universidade de Brasília, alunos da Faculdade de Arte Dulcina de Moraes e artista da comunidade para compor um grupo de estudos sobre o cômico. A proposta era repassar para eles o resultado da minha pesquisa teórica para que pudessem aplicar em seus trabalhos individuais, ou em pequenos grupos. Poderia ser um texto já existente ou criado a partir dos estudos. Dois trabalhos foram realizados pelos alunos e apresentados dentro do departamento, um foi a montagem do texto cômico *Amor, Sexo e Esclerose* de Ronald Fucs¹⁷.

Uma vez realizados os estudos teóricos sobre as Espécies do Cômico definidos por Freud, os princípios das Ações Físicas definidos por Stanislavski e estudos sobre o autor da obra a ser montada. Começamos os ensaios utilizando a proposta da *Análise Ativa*, que tem como regra geral realizar toda a montagem a partir das improvisações partindo de um entendimento mínimo necessário do texto, para que os atores sejam capazes de contar a história através dos fatos que a compõem, para isso realizamos as primeiras leituras, feitas de forma branca, apenas para entender as informações contidas no texto.

Durante a primeira leitura percebi uma tendência nos atores de experimentar inflexões e emoções para as personagens. Pedi que evitassem essas experimentações antes de conhecer a obra como um todo, evitando o risco de definir detalhes do personagem antes de conhecer o todo onde ele está inserido.

Percebemos que quando a leitura informativa (leitura branca) é feita em um texto de comédia, chega-se com facilidade ao riso durante a leitura. O que se evidenciava quando líamos em conjunto os textos propostos para escolher o que seria montado. Ao final de cada leitura os atores além de ter uma visão geral da obra, tinham como parâmetro seu envolvimento e a quantidade de riso provocado na leitura. Como também podia perceber as possibilidades de exploração de *gags* implícitas em falas e situações. O contrário também é verdadeiro, muitas vezes os atores liam com inflexões e desenhando emoções para seus personagens, provocando a perda de boas piadas contidas no texto. Muitas piadas acontecem

¹⁷ Autor carioca recebeu prêmio por esse texto, que pode ser considerado um esquete, ele tem no total 35 minutos de duração.

pela sua sutileza, como o ator não conhecia o contexto da obra como um todo, movido pela sua imaginação e pela ansiedade, ele logo impunha a lógica do seu entendimento sobre a lógica do texto proposto, desenhando com traços fortes aspectos sutis da personagem ou da situação na qual o personagem se encontrava.

O passo seguinte foi partir para improvisação das situações propostas no texto.

As improvisações que se seguiram foram conduzidas por mim, com o mínimo de intervenções possíveis, as necessárias para que a improvisação mantivesse seu curso prescrito nas situações do texto. Dessa forma enquanto os atores improvisavam, eles eram levados a entender os motivos das personagens agirem dessa ou daquela forma e a executarem as ações necessárias para que as personagens e as cenas sejam construídas. Podemos dizer que simultaneamente à construção das ações físicas se deu o entendimento intelectual das personagens e da história a ser contada. “O método da ‘Análise ativa’ permite ao ator incluir no processo de análise não somente o seu cérebro, como também o seu corpo. Assim o ator penetra fisicamente no âmago da ação, dos choques e dos conflitos em que o personagem toma parte.” (KUSNET, 1992, p. 102)

Tendo improvisado todo o texto, atentos aos procedimentos cômicos utilizados pelo autor. Os últimos ensaios eram precedidos pela leitura do texto, onde experimentavam vozes e inflexões. Aos poucos o texto do autor foi sendo incorporado nos improvisos, primeiro utilizando palavras chaves, que os atores achavam importante, depois frases, assim o texto foi incorporado ao material improvisado.

Nas avaliações que se seguiam após cada improvisação, os atores faziam considerações que em muitos casos haviam passadas despercebidas em minha análise. Em muitos momentos os atores afirmavam: o meu personagem é assim. Logo perguntava por que daquela afirmação. Por mais convincente e coerente que fosse a argumentação, eu buscava provocá-los com questões do tipo: Será mesmo? E se fosse o contrário? E para sustentar a minha provocação, invertia um ponto de vista levantado por ele, dando a esse ponto de vista uma outra possibilidade. Essas inversões acabavam provocando uma ampliação daquele ponto de vista inicial, que de primeira mão já poderia nos bastar.

Meu argumento para os atores era simples: o ser humano não é uma criatura acabada, ele está em eterna mutação. Porque o seu personagem tem que estar condenado a ser apenas isso?

O outro trabalho resultado do grupo de estudo foi *Nada ia Bem na Vida do Manteiga* de Rafael Op's, uma narrativa sobre as aventuras e desventuras do Manteiga. Nessa experiência o ator criou a história a partir da aplicação direta das Espécies do Cômico. Ele

listou algumas espécies de comportamentos cômicos, e a partir das definições criava a situação da sua história. Tomando como exemplo o cômico da *degradação*, que consiste em dirigir a atenção para as fragilidades do indivíduo, em particular para a dependência de suas funções mentais e de suas necessidades corporais (FREUD, 1996, p. 186), ao apresentar sua personagem ele incluía na própria descrição comentários que o degradavam. Seguindo os princípios das espécies de comportamentos cômicos, ele compôs toda a seqüência de acontecimentos da história do Manteiga.

Os resultados dessas montagens foram apresentados no *Cometa Cenas*¹⁸. Foram duas apresentações realizadas com bons resultados com relação a provocar o Riso na platéia.

Convidado por um grupo de alunos do departamento de Artes da UnB para realizar a orientação da montagem do texto *O Pedido de Casamento*¹⁹ de Anton Tchekhov, apliquei, nesse trabalho, os estudos sobre as Espécies do Cômico, o que gerou uma análise do texto, parte integrante dessa dissertação.

A outra aplicação dessa pesquisa ocorreu com a montagem de *Bagulhar*, resultado do Projeto *Vagabundo, Malandros e outros Errantes*, criação coletiva do Celeiro das Antas Companhia do Riso²⁰. A montagem de *Bagulhar* foi desenvolvida a partir de pesquisas na literatura e de campo, realizadas em algumas cidades do Distrito Federal sobre moradores de rua. A proposta desse projeto era criar um espetáculo cômico direcionado ao público adulto. Para dirigi-lo foram convidados Denis Camargo e Ana Flávia Garcia, ambos são palhaços e com experiências em montagens de espetáculos cômicos como atores e diretores. Conheciam as minhas investigações apenas por comentários e por textos que repassava a eles. Elison Oliveira palhaço/ator, aluno do Departamento de Artes da UnB, participou do grupo de pesquisa, trabalha em dupla de palhaço comigo há três anos e juntos montamos *Bagulhar*. Esta experiência se tornou objeto de pesquisa dessa dissertação e será analisada na segunda parte desse trabalho quando abordarei a pesquisa aplicada.

Esta dissertação que agora apresento como resultado final da pesquisa está dividida em cinco capítulos: no Capítulo Um discorro sobre as bases teóricas utilizadas nessa pesquisa, fazendo uma introdução aos pensamentos de Freud e Stanislavski com ênfase sobre o que eles escreveram sobre o cômico ou o que pensavam sobre o assunto. No Capítulo Dois apresento os princípios teóricos de Kênia Dias utilizados nos nossos estudos e na pesquisa de campo,

¹⁸ Mostra realizada no fim de cada semestre no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, onde os alunos e a comunidade em geral podem apreciar os resultados das diversas disciplinas ministradas no departamento.

¹⁹ Anexo, p. 153.

²⁰ Companhia de Teatro fundada por mim em 1992 na cidade de Taguatinga, DF com o propósito de estudar os diversos conceitos que envolvem as teorias das Ações Físicas.

descrevo sobre a montagem do espetáculo *Bagulhar* e a aplicação prática da pesquisa, e, sobre a realidade cotidiana como referência na construção da obra e os ensaios em sala onde foram criadas as cenas que compõe o espetáculo. No Capítulo Três faço uma narrativa do processo da construção das personagens, descrevendo momentos determinantes como o que dá origem ao nome das personagens e como ocorre a junção das teorias com a prática, falo sobre os ensaios abertos e da importância do público na criação do espetáculo. O Capítulo Quatro traz o roteiro final do espetáculo *Bagulhar* com fotos ilustrando algumas cenas. O Capítulo Cinco apresenta uma análise das duas temporadas que ocorreram em Brasília e descreve como os ambientes podem ser favoráveis ou desfavoráveis para o surgimento do Riso, como o Riso influencia na execução do trabalho do ator e por último faço uma análise de algumas cenas do espetáculo e de como a teoria influenciou no entendimento da obra que estávamos levando à cena. E finalizando, a Conclusão traz uma reflexão sobre o papel do ator na comédia, as diferentes possibilidades da sua formação e algumas características indispensáveis que o ator candidato a trabalhar com o cômico deve desenvolver, as principais características que definem uma obra como sendo cômica. E para a fundamentação dessas reflexões, além de todos os estudos realizados nesses últimos três anos, da aplicação prática no meu trabalho como Palhaço, utilizo de citações retiradas das entrevistas realizadas com Atores e Atrizes com experiência em encenações cômicas e não cômicas, Diretores e Diretoras de teatro, Palhaços e Palhaças de vários países e estados brasileiros.

CAPÍTULO 1 - Freud e Stanislavski – Estudos e Comentários sobre o Cômico

1.1 – Freud o Princípio do Prazer e as Espécies do Cômico

A utilização da obra de Freud nesse estudo sob o cômico está restrita à utilização do que ele chamou de “Espécies do Cômico”²¹. Em momento algum tenho a pretensão de fazer uma análise da veracidade de suas afirmações no campo da psicanálise, ou querer jogar sobre suas afirmações uma nova luz sobre as teorias que abrangem esse assunto. Portanto, o recorte realizado nesse estudo é apenas e absolutamente restrito as suas afirmações a respeito dos tipos de condutas, comportamentos e procedimentos que propiciam o surgimento do Riso.

Os conceitos que envolvem as afirmações freudianas sobre os mecanismos utilizados pela mente humana, o princípio do prazer e as suas relações com o inconsciente, utilizados nessa obra, foram mais tarde por ele reformulados.

Daniel Kupermann em seu livro *Ousar Rir – Humor, Criação e Psicanálise*, resultado da sua tese de doutorado apresentado ao Programa de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro no ano de 2002, faz uma análise aprofundada das teorias e conceitos freudianos utilizados no *Chiste e Sua Relação Com o Inconsciente*, revendo alguns conceitos nele utilizados a partir de novos conceitos formulados por Freud e por outros estudiosos do assunto, propiciando um olhar atualizado sobre os temas abordados nessa obra.

Ao deparar com este estudo de Freud, percebi que muitos termos utilizados por ele para definir as espécies do cômico são comumente usados por pessoas que trabalham com a comicidade, o que pude constatar nas entrevistas que realizei com alguns artistas²², independente de conhecerem ou não a obra de Freud em questão, o que me leva a acreditar que muitos desses termos utilizados por ele fazem parte de uma tradição ligada ao universo das artes cômicas.

Neste estudo eu busquei transpor os conceitos definidos por Freud em *Os Chistes e as Espécies do Cômico*²³, para o fazer teatral, usei como base as diferentes montagens realizadas pelo grupo Celeiro das Antas Companhia do Riso, aplicação direta dos conceitos realizada no

²¹ Contidos no último capítulo do livro *Os Chistes e Sua Relação Com o Inconsciente*.

²² As entrevistas foram feitas com artistas de teatro e circo com diferentes experiências em relação a arte do Riso, nomes como Leo Bassi, Eugênio Barba, Julia Varley, Alexandre Ribondi, Renato Ferracini, Ricardo Puccetti, Sérgio Machado, entre outros. Essas entrevistas compõem os anexos desta dissertação.

²³ Publicados no último capítulo do livro *O Chiste e sua Relação com o Inconsciente*.

grupo de estudos que coordenei na Universidade de Brasília em função dessa pesquisa de mestrado, das experiências narradas por alguns dos artistas entrevistados e da minha experiência como profissional de teatro.

Freud define como uma característica da mente humana a busca pelo prazer, atuando como mecanismo de defesa para evitar o desconforto e a dor. O ser humano desprende energia para se defender de qualquer situação em que se sinta ameaçado, fugindo de qualquer possibilidade de ser afetado pela dor e se proteger do desconforto. A esse desprendimento de energia, ele chama *despesa*, que pode ser entendida como a energia psíquica gerada pelo indivíduo dirigida a um determinado fim. Na recompensa dessas despesas, está o prazer, que se reflete em sensações físicas agradáveis.

Quando é efetuado o gasto dessa energia psíquica e ainda assim se tem uma economia, uma sobra dessa energia que não encontra onde ser gasta, ela se converte em prazer cômico que é descarregada na forma do Riso “... a origem do prazer cômico está na comparação da diferença entre duas despesas. O prazer cômico e o efeito pelo qual é conhecido – o Riso – só se manifestam se essa diferença não é utilizável e, pois, capaz de descarga.” (FREUD, 1996, p. 203). Assim o Riso seria o efeito produzido pelo prazer cômico gerado pela economia da energia psíquica, que Freud chamou de despesa.

No livro *O Chiste e Sua Relação Com o Inconsciente*, Freud começa por buscar caminhos para entender os diferentes aspectos que envolvem a construção de comentários e anedotas engraçadas, a palavra espirituosa por assim dizer, que ele denominou de “chiste”. Através desse estudo, Freud pôde se aproximar do cômico de forma não usual. Constatou que os chistes eram considerados uma subespécie do cômico, o que lhe permitiu uma especulação dirigida aos chistes, uma vez que estes não se incluíam diretamente na categoria do cômico (FREUD, 1996, p. 171). Durante seus estudos sobre os chistes Freud colheu sugestões e evidências que utilizou para lançar luz sobre o estudo do cômico. No último capítulo do livro constatei uma série de procedimentos e comportamentos que geram o cômico, a estes Freud denominou de *Espécies do Cômico*, que são: *cômico da situação, desmascaramento, paródia, raciocínio falho, justaposição simultânea, disfarce, travestimento, ironia, ingênuo, nonsense, absurdo, empréstimo cômico, personificação, formas corporais, traços faciais, sexualidade, obscenidade, mímica, expectativa, abstração, contraste qualitativo e personificação* ²⁴. Para esse estudo analisaremos alguns desses procedimentos, que foram usados na construção do espetáculo *Bagulhar*, objeto de análise dessa dissertação.

²⁴ Eles aparecem nos textos seguintes em negrito.

Segundo Freud,

Não tivemos dificuldade em descobrir que, socialmente, o cômico se comporta diferente dos Chistes. Pode contentar-se com duas pessoas: a primeira que constatou o cômico e a segunda, em que se constata. A terceira pessoa, a quem se conta a coisa cômica, intensifica o processo, mas nada lhe acrescenta (FREUD, 1996, p. 171).

Assim, definiu algumas características que diferencia o chiste do cômico. A primeira seria o número mínimo de pessoas envolvidas no seu processo. O chiste envolve três pessoas: a que faz uso da palavra espirituosa; a de quem se fala; e uma terceira, a quem se comunica. Já o cômico envolveria inicialmente apenas duas pessoas: a que executa o comportamento cômico e a que constata, não necessariamente tendo que se envolver uma terceira pessoa de quem se fala. O comportamento cômico pode ser físico ou verbal, enquanto no chiste ele é essencialmente verbal.

Quando Freud conceituou as espécies do cômico, ele considerou os acontecimentos a partir da espontaneidade que gerava a situação e fez segundo os seus estudos sobre a mente humana. Para Freud, a **comparação** está na base de todo o processo da formação do efeito cômico na mente humana. É da natureza do homem aprender uma idéia nova utilizando como referência um padrão por ele adquirido anteriormente, ou seja, aprender comparando algo novo com o que já conhecemos, tendo como referência o modelo apreendido como ideal.

Segundo Freud,

... uma pessoa nos parece cômica, em comparação com nós mesmos, se gasta energia demais em suas funções corporais e energia de menos em suas funções mentais; não se pode negar que em ambos os casos nosso Riso exprime uma gratificante sensação de superioridade com relação à pessoa (que achamos cômica). Se a relação nos dois casos é revertida, se a despesa física da pessoa é considerada menor que a nossa ou se sua despesa mental é maior – não mais rimos e sim, somos possuídos de assombro e admiração. A comparação torna-se indiscutivelmente cômica se ocorrer uma elevação no nível da diferença na despesa com a abstração em duas coisas a serem comparadas, se algo sério e estranho, especialmente de natureza moral ou intelectual, é comparado com algo trivial e inferior (FREUD, 1996, p. 183/196).

A comparação gerada pela analogia entre duas coisas diferentes por si só não é capaz de gerar o Riso. Pelo contrário, pode gerar sentimentos que comprometam a despesa psíquica, criando uma linha de raciocínio que distancia da própria situação proposta, levando a abstração que compromete o trabalho intelectual. Para que o Riso aconteça é necessário que a

comparação seja precedida de um alívio do trabalho intelectual resultando numa despesa de energia psíquica capaz de ser transformada em Riso.

Tomando o procedimento da **comparação** como referência na construção do cômico, não fica difícil de projetar esse princípio na condução de uma narrativa teatral considerando a perspectiva da platéia.

Com o propósito de estabelecimento de nexos, o espectador se confronta com a realidade do espetáculo. Estimulada pelo que é sugerido pelos atores em cena, a platéia acompanha a narrativa realizando conexões do que assiste com as suas experiências. A partir do que se torna conhecido na encenação, a platéia cria as suas versões dos fatos apresentados, construindo simultaneamente a cena, uma versão pessoal dos acontecimentos. A partir desse processo de construção mental tem-se o confronto do que é apresentado pela cena, com a realidade mental criada pelo espectador: eis a comparação das realidades, a que é mostrada em cena versus a que pertence ao espectador.

Nesse jogo de confrontamento dinâmico, quando as realidades sobrepostas não se correspondem, revelando para o espectador que todo o seu esforço para corrigir a realidade apresentada em cena e se manter dentro da normalidade da sua realidade específica é em vão, resta então relaxar diante do inevitável. É nesse momento que o efeito de todo esse exercício se manifesta na forma do Riso. Após essa descarga de energia, volta-se ao confronto, ou melhor, mantém-se na batalha do jogo entre realidade real imaginativa versus a realidade do jogo teatral proposto na cena. Entendendo realidade real, toda a carga de informação que constitui o cognitivo inerente ao espectador da obra e todo o meio a sua volta; e como realidade teatral, o conjunto de elementos que compõe a narrativa da obra.

Podemos deduzir que a comédia parte sempre de situações ou fatos conhecidos, ou cotidianos, algo que o público tenha sua referência ou com a qual possa se identificar, para, a partir da sua apreciação, iniciar o exercício proposto pela comédia ao público, que é o exercício da imaginação comparativa, que consiste em fazer uma aproximação de duas idéias que tenham similitude total ou parcial, para criar uma tensão poética ou visando obter uma clareza dos fatos que as idéias se referem.

Um conceito para entender os parâmetros de comparação e o seu funcionamento é o que Freud define como **mimetismo ideacional**, que é a capacidade de uma pessoa expressar suas idéias através de movimentos e gesto. Este fato pode-se observar ao ver uma criança ou um adulto narrando ou descrevendo um fato, percebe-se que não se contenta apenas em utilizar as palavras apropriadas para comunicar suas idéias ao seu ouvinte. Quando, por exemplo, um indivíduo descreve algo grande e alto como uma montanha, a pessoa levanta a

sua mão, amplia os gestos como quem pinta a paisagem no ar, da mesma forma se descreve algo pequeno, seus movimentos serão opostos a esses, expressando as quantidades e qualidades do que descrever. Quando não lhe é permitido o uso das mãos para criar seus desenhos no ar, a pessoa utiliza a voz alterando timbres e inflexões, e até mesmo seus movimentos faciais, como arregalar os olhos se algo é grande ou espantoso, comprimir suas feições, se se refere a algo pequeno e desprezível, retorcer boca e nariz, franzir a testa se a idéia é de algo repugnante. Freud (1996, p. 181) nos atenta para o fato desse comportamento não ser confundido com as expressões de afeto: “O que expressa assim não são seus afetos, mas, efetivamente, o conteúdo ideacional”, ou seja, são os gestos e movimentos comunicando o conteúdo de uma idéia.

Podemos perceber a importância atribuída a essa característica da comunicação humana dentro dos estudos de Freud (1996, p. 182), bem como para a compreensão do cômico, através da sua afirmação “Considero esse assunto como realmente importante e creio que se se prossegue o estudo da mimética ideacional, esta pode vir a ser útil em outros campos da estética, tanto quanto o é para a compreensão do cômico”.

Em muitos casos os gestos e movimentos ideacionais, podem passar sem ser o centro de uma idéia a ser comunicada, ou até mesmo, passar despercebidos por quem acompanha a narrativa. Ocorrendo o contrário, e se o interlocutor traz para o centro da comunicação esses gestos e a eles acrescentar uma quantidade de energia desnecessária para a sua realização, transformando os gestos em não apropriados, dando a eles uma importância maior do que verdadeiramente possuem dentro da comunicação daquela idéia específica que está sendo descrita ou narrada, e se, a pessoa a quem a idéia está sendo comunicada logo perceber que o esforço de quem comunica é supérfluo, então a sua energia psíquica desprendida para acompanhar a narrativa, torna-se livre, desnecessária, podendo então ser gasta em forma de Riso. Seria assim explicada através da teoria da economia das despesas (energia psíquica) a gênese do prazer cômico.

Uma outra fonte do cômico, diz respeito a nossa relação com o futuro, e que é importante para entendermos o cômico gerado pela comparação. Consiste na capacidade de gerar *expectativas*; quando somos estimulados de forma motora ou psíquica a confrontarmos uma situação. Tendemos a criar uma idéia sobre o fato, mobilizando nossa energia psíquica, criando uma expectativa do que se espera, idealizando o seu comportamento ou ação futura. A essa capacidade Freud chama de *idéias expectantes*:

Se espero agarrar uma bola que me é atirada introduzo em meu corpo tensões que me capacitem a receber o impacto da bola; se a bola para cujo impacto me preparei revela-se leve demais, meus movimentos supérfluos tornam-se cômicos aos espectadores. Fascinado por minha expectativa, deixei-me levar a uma despesa exagerada de movimento (FREUD, 1996, p. 185).

Mesmo quando a expectativa requisita os órgãos dos sentidos e não necessariamente a mobilidade motora, ainda assim as expectativas se manifestam pela mobilidade física, surge no corpo uma espécie de tensão gerada pela energia requisitada pela atenção, podendo ser esta energia gerada em maior ou menor quantidade comparada ao que é necessária quando deparamos com o resultado final. Mesmo quando gerada de menos, a energia psíquica, ainda assim tem-se uma sobra de despesa. Freud diferencia a despesa gerada pela **abstração** e a gerada pelo **contraste qualitativo**, o que seria gerado pela diferença entre qualidades grande - pequeno, perto - longe, etc, quando se projeta uma idéia em relação ao que se espera. Essas diferentes formas possuem a mesma origem, a **expectativa**.

Freud discorda de Lipps, quando ele afirma ser o cômico gerado por “Uma expectativa frustrada” (1996, p. 186). Para ele essa afirmação reduz demasiadamente o cômico gerado pelas expectativas, vendo-o apenas como uma forma de frustração.

Ele adverte para que a base de suas afirmações sobre as condições, as inconstâncias e as contingências do efeito cômico, serem sempre vistas pela hipótese que considera o efeito do prazer cômico derivado da descarga de uma diferença, acarretada pela economia das energias psíquicas. Essas afirmações, não podem ser explicadas tão facilmente por outra hipótese (FREUD, 1996, p. 206).

Freud afirma também:

Antes de tudo, é possível produzirmos o cômico em relação a nós próprios a fim de divertir outras pessoas – por exemplo, fazendo-nos de desajeitados ou estúpidos. Dessa forma, produzimos o efeito cômico tal como se essas coisas fossem reais, cumprindo a condição da comparação que leva à diferença na despesa. Mas desse modo não nos tornamos ridículos ou desprezíveis podendo mesmo merecer, em algumas circunstâncias, admiração. O sentimento de superioridade não surge na outra pessoa quando esta sabe que estamos fingindo... (FREUD, 1996, p. 186).

No trecho acima, Freud parece se referir claramente à figura do ator, quando considera três aspectos importantes para esta possibilidade de geração do prazer cômico. Primeiro se refere à capacidade de se permitir vivenciar uma situação não real, condição essa que é inerente ao trabalho do ator, uma vez que o ato de representar um papel já traz em si essa

condição; segundo, e mais especificamente, à necessidade de lidar com a situação não real como se ela fosse real, atribuindo veracidade a essa experiência; e por último a afirmação – a fim de divertir a outras pessoas – pressupõe uma intenção consciente para conseguir êxito na produção do prazer cômico, todos esses aspectos podem ser relacionados à função do ator.

Reverendo os conceitos e procedimentos definidos por Freud, não é difícil de imaginar as suas utilizações no teatro. Para fazer essa transposição optei por utilizar os princípios do método das Ações Físicas definidos originalmente nos estudos de Stanislavski.

1.2 – Stanislavski e Alguns Comentários Sobre o Cômico

Em uma análise mais cautelosa sobre o trabalho do ator na comédia, podemos perceber que, assim como na atuação não cômica, a atuação cômica exige do ator a capacidade de convencimento da platéia, o acreditar no que se está fazendo e uma seqüência de ações que permita a platéia compreender quem é a personagem na cena. É necessário que a sua criação traduza uma coerência, mesmo que incoerente, contida nas escolhas das suas ações.

Sobre o trabalho do ator cômico pouco tem se escrito, parece não ser o foco de interesse, um estilo que tenha ocupado muito espaço nas reflexões dos intelectuais e teóricos das artes cênicas.

Poucas são as citações sobre o Riso encontradas no livro *A Preparação do Ator* de Constantin Stanislavski (1963-1938), algumas foram usadas para repreender os alunos/atores que não obtiveram êxito nas suas apresentações, como podemos ver nessa passagem em que o *Diretor Tórtsov*²⁵ comenta a apresentação de um grupo de alunos:

Alguns alunos ostentaram suas vozes, inflexões de efeito, técnicas de atuação; outros **fizeram rir a platéia**²⁶ com sua vivaz atividade, seus saltos de balé, seu desesperado excesso de atuação. E se pavonearam com lindos gestos e poses. Em suma, o que levaram ao palco não foi o que seria necessário aos papéis que interpretavam (STANISLAVSKI, 1984, p. 51)

²⁵ Personagem criada por Stanislavski, que representa um diretor/professor, em seus livros teóricos os conteúdos são colocados em forma de aula onde as personagens alunos/atores e o Diretor Tórtsov são os condutores da narrativa.

²⁶ Grifo meu.

O Diretor destaca neste trecho a utilização de inflexões de efeito, projeção de voz e uso de técnicas de atuação como características de uma apresentação bem sucedida. De outro lado, coloca em evidência o excesso na atuação, os elementos utilizados pelos alunos/atores como elementos “não necessários” para a representação dos papéis que interpretaram, considerados inadequados ao ponto de ter feito rir toda a platéia. Nessa colocação podemos perceber que a atuação não cômica e a atuação cômica, as duas podem ter um mesmo ponto de partida, uma mesma cena pode provocar Riso, ou não, dependendo da forma escolhida para sua representação, e o que define estas fronteiras seria a utilização de elementos necessários ou a forma como se manipula os elementos escolhidos.

Uma reaplicação do comentário stanislavskiano, pode nos levar a pensar em um caminho pra a atuação cômica. Haveria a possibilidade de que para obter sucesso com o objetivo de provocar o Riso, ao ator bastaria desempenhar o papel com certo excesso, ou vigor exagerado ou optando por utilizar alguns elementos “desnecessários” para a representação das personagens. Em seu trabalho, o ator poderia dar grande destaque a uma característica da personagem, característica essa quase não percebida pela platéia, ao ponto de reduzir a personagem a esse detalhe.

Uma vez que a cena a que ele se refere não foi descrita, fica difícil de definir a que ele se refere como necessário, mas é possível de imaginar o que deve ter ocorrido nessa aula, vejamos: O Diretor Tórtsov após ter definido a cena com seus alunos/atores, divididos em grupos e dado o tempo para que pudessem definir o que seria usado nas improvisações. Sentou-se junto a seus alunos na platéia e deu início às apresentações dos trabalhos. Todos conheciam as cenas que seriam apresentadas, existia, em cada um, uma expectativa de ver como cada grupo de alunos/atores iria expor seus resultados. Provavelmente uma primeira cena bem sucedida foi apresentada, feita sem “excessos” e utilizando os “elementos necessários”. O que resultou em um caminho a ser seguido pelos outros grupos. Em um segundo momento, entrou em cena um grupo, com todos tomados pelo objetivo de convencer a platéia, fazendo uma grande atuação dramática. Os alunos/atores acabaram contornando, com traços fortes, características sutis das personagens, transformando a menina recatada em pura timidez, o pai repreensivo em um ditador, a mãe atenta e dedicada em uma histérica que ao falar gesticula com tanto vigor que transforma seus braços em asas de pavão. Em suma, inconscientemente os alunos transformaram seus personagens em **caricaturas**, representaram com tanto afinco que chegaram a excesso nos seus personagens a ponto do **exagero**, romperam com as **expectativas** da platéia, criaram um universo com seus personagens que

não correspondia com o **imaginado**, utilizaram de forma inconsciente de procedimentos que geram o Riso.

Com esse exemplo podemos vislumbrar a existência de um limite que define uma atuação cômica da não cômica, e, como muitos procedimentos definidos por Freud, são tão comuns que alguns artistas utilizam sem saber, que estão valendo-se de procedimento capazes de provocar o prazer cômico em quem assiste.

Stanislavski não se refere à falta de verdade na atuação de seus alunos/atores nem à falta de senso da verdade, quando comenta os momentos que provocaram o Riso, o que pode nos levar a deduzir que todas as atuações chegaram a convencer a platéia.

Para Stanislavski a diferença entre um drama e a comédia estaria apenas nas atitudes tomadas em relação às circunstâncias que envolvem a personagem, como podemos ver a seguir:

A atitude em relação ao drama e à tragédia ou à comédia e o vaudeville difere apenas quanto às circunstâncias dadas que envolvem as **ações** da pessoa que estão interpretando. A principal força e sentido dessas ações estão nas circunstâncias. Por conseguinte, quando forem chamados a passar por uma tragédia não pense de modo algum na suas emoções: pensem naquilo que tem de fazer (STANISLAVSKI, 1984, p. 172).

A fronteira entre uma atuação cômica e uma atuação não cômica estaria num primeiro momento na forma como o ator se relaciona com as *circunstâncias que envolvem as ações da personagem que ele está interpretando*, o que indica uma possibilidade de escolha da forma como lidar com essas circunstâncias.

Assim, observamos que, mais importante *do que aquilo que acontece* em cena é o *como acontece*. Um elemento definidor da diferença entre ação cômica e não cômica residiria no modo como o ator lida com as circunstâncias que envolvem sua personagem. Essa opção pode transformar uma situação não cômica em cômica, e vice e versa.

Nas entrevistas realizadas para essa pesquisa a pergunta - Para você, qual a diferença básica entre a atuação cômica da não cômica? - foi formulada para todos os artistas entrevistados. A maioria deles afirmava ser diferente uma atuação da outra, mas muito pouco, em algum momento, conseguia definir o que para ele determinava essa diferença, o que

transformou a maioria das entrevistas em uma tentativa de definir o que diferencia uma atuação cômica de uma não cômica.

Em outra situação de análise da atuação de seus alunos, o Diretor deixa claro que existem características diferentes a serem desenvolvidas por um ator que queira trabalhar com o cômico e o não cômico:

... Assim que sentiu cheiro de tragédia no ar, ela subiu logo nas andas e quando chegou ao clímax aprontou tamanho escarcéu e que nós caímos na gargalhada.

O diretor lhe disse:

- Na parte de comédia você teceu um padrão encantador, acreditei no que fez. Mas nos pontos dramáticos, fortes, soou falso. É evidente que o seu senso da verdade é unilateral: sensível à comédia, ainda não se formou no setor dramático. Tanto você como Gricha devem procurar sua verdadeira situação no teatro. Em nossa arte é importantíssimo que cada ator descubra seu tipo particular (STANISLAVSKI, 1984, p. 179).

Aqui podemos perceber que Stanislavski admite uma sensibilidade diferente e necessária para se efetuar uma atuação cômica, a qual ele chama de “senso da verdade” e que é diferente quando se executa uma atuação trágica. “Assim que sentiu cheiro de tragédia no ar”, marca que originalmente a cena era trágica, e a atitude da atriz foi que transformou a cena em comédia, e, novamente, nessa citação temos o excesso na atuação provocando o Riso. Ainda, vemos que a atuação da atriz criou um “padrão encantador” alcançando um grau de convencimento na platéia. E, finalmente, os comentários do diretor defendem uma visão determinista em que cada ator revela tendência a um tipo de atuação. Logo, para que o ator obtenha bons resultados, é preciso que descubra seu tipo, assumindo-o de forma consciente.

Em todos os comentários feitos por Stanislavski o cômico surge como resultado de erros ou desvios cometidos pelos alunos durante os exercícios em sala de aula, considerando algo que deveria ser feito de uma forma e foi feito de outra, ou seja, deveria ser realizado dentro de um *padrão* de comportamento ou procedimentos pré-estabelecidos.

Freud falando sobre a utilização de padrões de comportamento como parâmetro de comparação, faz a seguinte colocação:

Mas por que é que rimos ao reconhecermos que os movimentos de alguma outra pessoa são exagerados e inconvenientes? Creio que fazendo uma comparação entre o movimento que observo em outra pessoa e aquele que

eu próprio deveria executar em seu lugar. As duas coisas comparadas devem naturalmente ser julgadas pelo mesmo padrão, e este padrão é minha despesa de enervação, conectada à minha idéia do movimento em ambos os casos (FREUD, 1992, p. 179).

Dois aspectos devem ser considerados nessa colocação, o primeiro seria com referência a energia psíquica empregada na construção de uma idéia, e o outro seria o conteúdo dessa idéia. Se a ação realizada por um ator em cena envolve uma quantidade de energia, essa energia empregada servirá de referência para a construção da idéia em quem assiste a ação, essa ação sugerida é comparada a um padrão já existente e atualizado pelas lembranças que o espectador traz com experiências referentes à idéia sugerida. Caso o padrão lhe falte, ele pode ser adquirido através da imitação ou através das lembranças dos traços miméticos adquiridos por despesas com movimentos similares (FREUD, 1992, p. 180). A ação seria uma forma de estabelecimento de padrões para o processo de comparação.

O segundo aspecto seria o conteúdo contido na idéia, quando o movimento não está representando o movimento em si propriamente, mas sugerindo uma outra idéia diferente do movimento. Exemplificando com a caminhada criada por Marcel Marceau, o ator em cena coloca um pé sobre o outro, quando o pé vai sendo baixado o outro pé que está em baixo é retirado e colocado sobre o que acabou de baixar, invertendo as posições dos pés, esse movimento sendo repetido com certa destreza e ritmo dá a impressão de que o indivíduo em cena está caminhando, mesmo que ele não se desloque nem um centímetro pelo espaço. Aqui nós temos um movimento representando um padrão de comportamento a partir de uma idéia nele contido.

Dessa forma através da repetição de idéias e ou movimentos é possível criar padrões de comportamentos em cena.

Estes padrões podem ter duas referências distintas: o comportamento humano ou a representação destes comportamentos. O cômico seria de primeira vista constatado a partir de um erro ou desvio do que deveria ser feito quanto ao comportamento ou quanto à representação do comportamento humano. O cômico seria então uma ruptura de convenções, que poderia ocorrer em um dos dois níveis de referência: um ligado às convenções que regem o comportamento humano ou às convenções que regem a representação do comportamento humano.

CAPÍTULO 2 - A Montagem de Bagulhar - A Pesquisa Aplicada

2.1 - Os primeiros estudos

A montagem de *Bagulhar* começou pelos estudos na literatura. Usamos como referência as seguintes obras: *Don Quixote* de Miguel de Cervantes²⁷ dentre tantas qualidades mostradas pelo autor, a que mais me marca é o fato dele usar do próprio gênero Romance de Cavalaria, para com ele fazer sua crítica ao modo de vida da época; *Dom Quixote Quatro Séculos de Modernidade*²⁸ de Mário Amora Ramos, a paixão com que o autor se refere a obra de Cervantes, seus comentários e curiosidades levantadas por ele funciona como uma iniciação a obra Don Quixote, aguçando a vontade de quem lê o seu livro, partir direto para ler as aventuras do cavaleiro andante; *Minha Vida* de Charles Chaplin,²⁹ é curioso conhecer as histórias que envolveram a criação do Carlitos, um dos mais famosos personagens do cinema do século XX, principalmente quando narrados pelo seu próprio criador, percebe-se que a figura do vagabundo, sua ingenuidade, seu jeito de perdedor, o anti-herói é a síntese das experiências do seu criador, Carlitos não é uma personagem que foi criada, ela é uma personagem que foi se criando para suportar a vida do seu criador; *Lazarillo de Tormes*³⁰ conta a história de Lázaro, um indivíduo que no decorrer de uma vida marcada por perdas, abandono, exploração, fome e indignidade, ao se tornar adulto o máximo que alcança é a consciência de um retrato mau formulado do que vem a ser um cidadão no qual ele se transformou. É o retrato crítico de uma sociedade corrupta onde os valores se moldam pela necessidade de cada um. As aventuras são narradas de forma extremamente cruel que ganham contornos cômicos.

Ao término dessas leituras, ficou muito claro o envolvimento desses artistas com as realidades de suas épocas, como cada obra, de uma forma ou de outra, reinterpreta o momento

²⁷ Cervantes narra de forma crítica as aventuras e desventuras de Alonso Quijano, que após horas intermináveis de leitura de romances de cavalaria, gênero em moda na época, tomado por um surto sai pelo mundo a fora vivendo as aventuras do cavaleiro andante Dom Quixote, personagem no qual ele se transforma.

²⁸ Onde o autor faz uma análise da obra de Cervantes, destacando aspectos e características contidas na obra que a mantém moderna até os dias de hoje.

²⁹ Autobiografia onde narra entre, outras experiências, como foi construído o seu mais famoso personagem o vagabundo Carlitos.

³⁰ Escrita por autor desconhecido. Narra a história de Lázaro, nascido da má sorte e por ela é guiado por toda a sua vida, é o anti-herói, o ser não idealizado. O livro faz uma crítica tão aberta a sociedade da sua época que a Inquisição o colocou no catálogo de livros proibidos.

em que viviam. Passamos, então, a nos perguntar: Qual seria o universo da nossa obra? Qual seria o nosso Lazarilho nos dias de hoje? A resposta: O universo dos moradores de rua. Acreditávamos que nele encontraríamos o nosso “Lazarilho de Tormes”, ou material para compormos o nosso “Carlitos”. Acrescentamos ao nosso conjunto de obras *Esperando Godot*, de Samuel Becket, o que nos motivou a buscar mais elementos sobre o universo dos vagabundos, malandros e outros errantes.

Durante os estudos teóricos mantínhamos nossa rotina de treinamento físico com aquecimentos, técnicas de acrobacias em dupla, saltos, mímica, jogos com bastões, *gags* tradicionais de palhaços e rotinas clássicas. Não sabíamos o que montar - só tínhamos, certeza de que a obra seria levada à cena pelos nossos palhaços; portanto treinávamos pelo menos três dias por semana.

Em muitos casos, quando não sabemos para onde ir, saber para onde não queremos ir pode fazer uma grande diferença. De uma coisa tínhamos certeza: não iríamos criar o espetáculo fazendo improvisações sobre a vida dos moradores de rua, apenas imaginando como vivem. Queríamos evitar a construção de comportamentos fantasiosos. Por mais que julgamos conhecer a nossa realidade, quando nos permitimos olhar de perto o mundo que nos cerca ele sempre terá mais a nos oferecer do que podemos imaginar. Assim como o ser humano, a realidade é mutável, instável e extremamente reveladora do nosso momento presente.

Stanislavski alerta para aspectos que envolvem o conceito de imaginação dentro do seu sistema: “A imaginação cria coisas que podem existir ou acontecer, ao passo que a fantasia inventa coisas que não existem, nunca existiram e nem existirão. E, no entanto, no quem sabe, talvez um dia elas passem a existir.” (1984, p. 82). Esta distinção entre imaginação e fantasia é importante de se ater, na prática elas podem provocar muita diferença no trabalho do ator. Imaginar um comportamento dentro de uma “circunstância proposta” é distinto de fantasiar um comportamento, a imaginação tem vínculos com os fatos: “Todo invento da imaginação do ator deve ser minuciosamente elaborado e solidamente erguido sobre uma base de fatos.” (1984, p. 96). Imaginar por imaginar apenas também pode não fazer sentido, assim como a fantasia ele perderia o vínculo de referência, “... Imaginar em geral, sem um tema bem definido e cabalmente fundamentado, é trabalho infrutífero.” (Idem).

A falta da distinção entre imaginação e fantasia pode propiciar erros comprometedores na representação do comportamento humano. Afirmo isso pela experiência em salas de aulas e em ensaios de improvisação com atores. Não é raro que alunos e atores utilizem

comportamentos fantasiosos, sem vínculos algum com a realidade da obra ou do contexto social que deveria ser representado, durante uma improvisação. Quando na avaliação, questionados sobre o que fizeram, argumentam que buscavam ser criativos; queriam ser originais nas suas criações; querem por tudo evitar uma atuação realista. Pensam que representação realista é o oposto da representação teatral. Para Stanislavski a imaginação, como ele propõe que seja usada no trabalho do ator, tem vínculos com a realidade proposta pela obra a ser criada, já a fantasia é completamente livre, não tem nenhuma necessidade de criar alguma verossimilhança. Para a utilização do efeito cômico surgido a partir da **comparação**, definida por Freud, usar a imaginação dentro dos limites definidos pela obra a ser criada, e do contexto onde ela será encenada, se mostram de extrema importância, uma vez que o vínculo com as experiências da platéia é à base desse procedimento.

Imaginar a partir do que sugere a obra “significa ver as coisas ausentes, inexistentes ou irreais, contando que as veja mentalmente” (KUSNET, 1992, p. 39), deixando que essa visualização afete as ações físicas realizadas pelo ator. A imaginação junto com a **memória das emoções** foram dois importantes elementos do sistema usados na construção do espetáculo *Bagulhar*, uma vez que, para esse espetáculo não foi usado nenhum texto ou roteiro pré-definido. Trabalhamos a partir da realidade a nossa volta, observamos, durante todo o processo, moradores de rua da cidade de Brasília e entorno. Simultâneo, em sala de ensaio construíamos as cenas a partir da memória dos acontecimentos observados, usando nossa imaginação para completar fatos, criar novas situações e estabelecer relações entre as circunstâncias criadas.

Uma vez escolhido nosso objeto de pesquisa, tínhamos que ir a campo. Mas, como conhecíamos muito pouco desse universo, a necessidade nos levou ao encontro de Kênia Dias e a sua Dissertação de Mestrado *Da rua a Cena: Trilhas de um Processo Criativo*³¹.

O encontro com a Kênia abriu uma porta totalmente desconhecida, revelando a complexidade da rotina desses personagens que povoam o dia a dia das grandes cidades.

A sua dissertação não se tratava de um estudo sociológico ou antropológico, mas de um estudo sobre os corpos desses indivíduos, como eles se colocam no espaço e dele se apropriam. O resultado traduz a visão de uma artista sobre a sua realidade. Sua pesquisa gerou o espetáculo de dança solo “Lambe-lambe”, parte integrante da defesa da sua dissertação.

³¹ Pesquisa Desenvolvida no Mestrado em Artes - IDA, sob a orientação do Professor Doutor Marcus Mota, 2005.

Após uma leitura mais acurada do trabalho da Kênia, e de assistir a fitas de vídeo contendo imagens recolhidas por ela durante a sua pesquisa, decidimos dar início ao nosso trabalho de campo. Sabíamos agora por onde começar.

Cientes que os moradores de rua possuíam uma rotina, que a maioria vivia em grupos, e que era possível fazer um mapeamento na cidade para localizá-los, decidimos que a nossa pesquisa seria de observação à distância. Por eu já ter realizado trabalhos com pessoas em situações desprivilegiadas e em muitos momentos ter me envolvido emocionalmente, optei por manter durante toda a pesquisa, uma distância dos indivíduos a serem pesquisados. Acreditando que essa distância iria me proteger e ajudar a manter uma visão mais crítica do universo dos moradores de rua. Na prática a distância evitou apenas o envolvimento direto com os indivíduos, no decorrer do processo de montagem, percebemos que o envolvimento emocional com o universo pesquisado, já havia ocorrido. Não queríamos uma aproximação pessoal. Estávamos atrás de situações que poderiam servir de referência para criação do nosso espetáculo.

2.2 - A realidade cotidiana como referência na construção do espetáculo

Em nossa primeira saída de campo, com início às 5 horas da manhã, fomos à quadra 502 Norte em Brasília. Tínhamos mapeados alguns grupos e escolhemos um formado por homens adultos, por se assemelharem ao que procurávamos. Ao chegarmos escolhemos um lugar onde poderíamos observar sem ser vistos, ali ficamos durante aproximadamente três horas. Quando decididos ir embora, pelo fato do grupo já começar a se dispersar, percebemos que tínhamos sido vistos por um deles que teve uma mudança brusca de comportamento, perdendo toda uma espontaneidade que havia chamado a nossa atenção. Concluímos que a melhor forma de observar sem alterar o comportamento deles era ver sem sermos vistos.

Aquela experiência iria mudar completamente a nossa visão sobre os moradores de rua. É incrível perceber como a nossa imaginação constrói uma referência fantasiosa do mundo a nossa volta. As formas como aqueles homens se relacionavam com a cumplicidade que os unia diante de uma condição de vida precária, a divisão do pouco que possuíam e a necessidade de alguns em compartilhar o que adquiriam, dividindo ou apenas exibindo aos outros os objetos conquistados provocando a inveja e a cobiça. A ocupação do espaço público sendo transformado em espaço privado, não pela posse, mas pela apropriação, como ocupam e se comportam, os gestos e atitudes, a eleição de partes do espaço para fins específicos, quarto, sala, depósito e banheiro. Após um tempo de observação podia se ver uma casa de paredes invisíveis definida pelas ações no espaço.

Kênia Dias define:

A esfera pública é simbolizada pela rua e a esfera privada pela casa. Os ambientes da rua e da casa, apesar de fazerem parte de mundos distantes, são complementares e interagem num movimento cíclico, com distinções bastante definidas no que diz respeito ao comportamento e à aparência da pessoa (DIAS, 2005, p. 31).

No caso daqueles homens a distinção entre casa e rua não se fazia por pertencer a casa e a rua a mundos distintos, o mundo da casa já não mais existia fisicamente, apenas o da rua, a casa se fazia presente pelos gestos e atitudes. A casa existia em suas memórias e se tornava presente, visível em suas ações.

A pesquisa de campo se estendeu durante quase todo o período dos ensaios, só que não mais em dupla, cada um começou a observar grupos variados que iam encontrando no dia a dia. Eles deixaram de ser personagens invisíveis para nossos olhos.

2.3 - Ensaios em sala, criando as cenas

Na sala de ensaio improvisávamos situações que apreendemos nas nossas observações, e em nenhum momento tínhamos a pretensão de reconstruir cenas vistas na rua. Usávamos situações como: escolher lugar para dormir; se proteger do frio da noite; dividir o pão; querer para si o que o outro possui; estratégia para se apropriar do que pertence ao outro e outras tantas que observamos.

Como método de criação do espetáculo, optamos trabalhar com improvisações que consistiam em criar as situações que iria compor as cenas com o mínimo de combinado sobre o que iria acontecer, definindo apenas as circunstâncias em que as personagens se encontravam, criando as ações no ato das suas execuções a partir das nossas experiências adquiridas nas observações.

Stanislavski escreve em um dos seus últimos estudos, denominado *Das Ações Físicas à Imagem Viva*³², através da sua personagem Tortsov propõe a seus alunos realizar a montagem de um espetáculo utilizando de improvisação em detrimento a uma análise minuciosa das situações e dos personagens que compõe a peça:

Pode-se ensaiar uma peça que ainda não foi escrita...
Não me acreditam? Façamos a prova. Tenho uma peça na cabeça. Vou contar-lhes o enredo em episódios, e vocês a interpretarão. Observarei o que

³² Publicado no livro *A Criação de um Papel*.

disserem e fizerem em sua improvisação, e anotarei as coisas mais acertadas. De modo que, unindo nossos esforços, escreveremos e logo interpretaremos uma peça que ainda não existe. Os lucros serão eqüitativamente compartilhados por nós (STANISLAVSKI, 2003, p. 257).

Esse também foi o combinado feito com a direção do nosso futuro espetáculo, o que foi logo aceito uma vez que todos envolvidos no processo tinham grande experiência em criar trabalhos a partir da improvisação, ou trabalhar em cena apenas com roteiros de ações, sem necessariamente possuir um texto dramático.

Para as improvisações adaptamos o exercício nº 12, proposto por Michael Chekhov descrito em seu livro *Para o Ator*. Esse exercício consiste em estabelecer um momento inicial e um momento final de uma improvisação. O ator após executar a primeira ação segue improvisando até a execução do último momento. Chekhov (1986, p. 41) sugere que o ator não tente prever o que irá fazer entre esses dois momentos “Defina apenas o estado de espírito ou os sentimentos nesse início e nesse final.”

Após a improvisação escolhíamos os momentos que melhor contribuíam para contar a história que estávamos criando. Esses momentos eram adotados como pontos fixos. Voltávamos a improvisar entre o primeiro momento e o final, dessa vez tendo que passar pelos pontos fixos, improvisando entre um e outro ponto. A cada improvisação mais pontos fixos eram adicionados, repetíamos esse processo até a conclusão da cena. Em seguida o registro da improvisação era feito pelos pontos fixos e não pelo que acontecia entre um e outro. Esse processo acabou definindo a forma final do espetáculo. Em cena improvisamos, chegando a criar novas situações, mas jamais deixamos de passar por um ponto fixo. Tal procedimento garante a unidade do trabalho final.

As cenas criadas dentro do processo de montagem quando repetidas nem sempre provocavam o Riso. Acreditava que o motivo era o fato de todos já conhecerem as cenas, daí ela perdia o seu impacto inicial. Essa resposta não me satisfazia: intuía que algo faltava quando as cenas eram repetidas. Perguntava-me: Como manter na cena repetida a sua força de origem?

Freud faz uma afirmação, que tomo como advertência e um indicador de caminho a ser considerado para alcançar êxito com o intuito de provocar o prazer cômico na platéia:

O cômico aparece em primeira instância, como involuntária descoberta, derivada das relações sociais humanas. É constatado nas pessoas – em seus movimentos, formas, atitudes e traços de caráter, originalmente, com toda probabilidade, apenas em suas características físicas, mas, depois, também

nas mentais ou naquilo em que estas possam se manifestar (FREUD, 1996, p. 178).

As palavras “involuntária descoberta” dentro dessa afirmação indica uma possibilidade de formulação de um princípio a ser considerado no trabalho do ator que pretende obter êxito em despertar o prazer cômico na platéia. O foco durante uma atuação não pode estar voltado para o ponto onde estaria o motivo do cômico, a platéia tem que percebê-lo por si de forma inadvertida, como uma consequência das ações que o ator criou em função das intenções da personagem. A atuação, portanto, não pode ter como fim um resultado específico, como adverte Stanislavski:

O erro cometido pela maioria dos atores é o de pensar no resultado, em vez de apenas na ação que deve preparar. Evitando ação e visando diretamente o resultado, temos um produto forçado que só pode levar a canastronice. Evitem fazer força atrás do resultado. Atuem com sinceridade, plenitude e integridade de propósitos. Podem desenvolver esse tipo de ação escolhendo objetivos cheios de vida (STANISLAVSKI, 1984, p. 143).

A partir desses princípios citados por Freud e por Stanislavski, podemos estabelecer uma conduta fundamental adotada dentro do nosso trabalho. Evitar reproduzir o que foi feito no dia anterior, cada dia é literalmente um novo dia. Impossível querer repetir o sucesso alcançado na última noite. Portanto a atenção durante a execução do espetáculo tem que ser voltada para as ações, intenções e objetivos das personagens. Quando se pensa a partir da lógica das ações estabelecidas, evita-se o equívoco de pensar no que foi feito e tentar reproduzi-lo. A forma como as ações foram executadas passa a ser consequência da necessidade da narrativa, no momento exato da sua execução. Bastando que o ator deixe se levar antes de agir, pelo *impulso* que o leva à ação, esse impulso, que se mostra em fração de segundos, posto em dúvida ou suspensão, gera imediatamente um novo impulso, se movido pela necessidade da ação.

O *impulso* é um dos últimos elementos definidos por Stanislavski. Sobre os impulsos existem poucas elaborações feitas por ele, mas em suas afirmações podemos perceber a importância que esse elemento ganhou dentro do seu sistema:

Esses impulsos criadores são naturalmente seguidos de outros que levam à ação. Mas impulso ainda não é ação. O impulso é um ímpeto interior, um desejo ainda insatisfeito, enquanto a ação propriamente dita é uma

satisfação, interior ou exterior, do desejo. O impulso pede a ação interior, e a ação interior exige, eventualmente, a ação exterior (STANISLAVSKI, 2003, p. 66).

O impulso seria um fenômeno que ocorre no ator, antecedendo a própria ação levando-o a agir por uma necessidade ou razão não necessariamente racional, mas percebida e provocada pelas forças aglutinadas pelo impulso de agir. Um impulso gera uma ação que gera um novo impulso que conseqüentemente leva a outra ação, assim temos uma seqüência de acontecimentos que vão revelando a intenção da personagem, geradas pelos seus objetivos, contidos nas circunstâncias propostas, que se relacionam pelas necessidades de se adaptar a cada nova situação que se transformam em conseqüência das ações. O impulso se torna assim o catalisador de todos os elementos do método. Ele é em si o ponto de partida “... o ponto principal não está na ação propriamente, mas na evocação natural de impulsos para agir.” (STANISLAVSKI, 2003, p. 268), e como conseqüência o ponto de chegada. Renovando o impulso as ações parecem surgir de forma inesperada. Agindo assim constatamos que os resultados da execução das ações ganhavam um grau de autenticidade, digamos até espontaneidade, levando o ator a “atuar com sinceridade, plenitude e integridade de propósitos” (Idem).

Percebemos que, atuando a partir dos impulsos o ator teria maior possibilidade de alcançar o seu êxito cômico. Evitando voltar a sua atenção para aspectos dos procedimentos que provocam o Riso. Exatamente não querendo ser engraçado ele tem mais possibilidade de ser. O Riso é um efeito produzido pelo prazer cômico, provocado por uma atuação convincente, espontânea e executada de uma forma inadvertida.

Passamos então a adotar uma frase como lema que repetíamos sempre antes da nossa entrada em cena: *Vamos ao encontro do inesperado.*

Em um ensaio, um dos diretores pediu que eu improvisasse sobre o tema da solidão, e sugeriu uma situação de abandono. Sentei no meio da sala sobre um pacote de jornal. A lembrança do abandono foi tomando conta de mim, chegando ao ponto que nada fazia, nem uma ação ou gesto, apenas fui sendo tomado por uma tristeza e apatia que eu mesmo desconhecia, sem julgamento ou pensamentos dirigidos. Fui deixando ser tomado por impulsos que não se traduziam em ações. Por mais que surgisse em mim desejos de sair dali, fugir correr, evitar a dor, permitia ser tomado a cada momento por impulsos diferentes, sentia ser tomado por forças internas que dilatavam meu corpo de dentro para fora. Essas forças para mim eram concretas, podia quase mensurar as suas potências. Por não se transformarem em

ação, por provocar o rompimento daquela imobilidade aparente, os movimentos externos eram muito pequenos, oscilavam entre um corpo dilatado e um esvaziar, sendo que nenhum desses movimentos alcançava sua plenitude, apenas oscilavam entre um e outro de forma desigual, num tempo-ritmo dilatado. O resultado foi uma sensação de vazio e incapacidade. Deixei que aquele estado contaminasse tudo em minha volta. A sala de ensaio foi sendo impregnada por uma atmosfera de angústia e desesperança que levou todos ao choro. Quando estava no extremo dessa solidão, a direção pediu que eu cantasse uma música, a primeira que me viesse à memória. Normalmente sou péssimo para cantar, por mais que me esforce. Num impulso comecei a cantar, de forma baixa e tímida, ele ia pedindo mais volume na voz, eu obedecia, sem perder o estado de abandono e solidão. No começo era triste a canção. Na medida em que a direção insistia e eu buscava, desesperadamente, forças para cantar, o ambiente foi mudando de tal forma que quem assistia ao exercício teve crise de Riso. Quanto mais cantava, mais eles riam, era patética aquela imagem de um homem afogado em tristeza e abandono, não tendo nem o consolo de sua própria voz. Aquela imagem triste e desolada foi ganhando contornos cômicos e risíveis.

Podemos considerar duas espécies do cômico que ocorreram nessa situação; a primeira seria o *ingênuo*, gerada pelo fato do ator cantar desconsiderando a sua incapacidade para isso, o que criou uma situação de *nonsense*, pelo fato de sua cantoria não aliviar a dor da solidão e mesmo assim o ator continuava a cantar cada vez mais alto.

Para Freud uma grande fonte do cômico é o *ingênuo*, considerado como algo que se constata e que não é *produzido*³³. O que a prática tem nos mostrado, é que é possível de produzir, uma vez que essa espécie do cômico é muito utilizada nas artes cênicas, principalmente se considerarmos a figura do palhaço e suas mais infinitas variações de tipos. Muitos artistas têm buscado formas para se chegar à produção dessa espécie do cômico.

Assim,

O ingênuo ocorre quando alguém desrespeita completamente uma inibição, inexistente em si mesmo – portanto, quando parece vencê-la sem nenhum esforço... Para reconhecer o ingênuo, devemos saber que a inibição interna está ausente na pessoa produtora. Apenas quando estamos certos disso é que nós rimos ao invés de indignarmo-nos. Assim tomamos em consideração o estado psíquico da pessoa produtora, e nos introduzimos nele, tentando compreendê-lo por comparação com o nosso próprio. Tais processos de empatia e comparação é que resultam na economia da despesa, que descarregamos pelo Riso (FREUD, 1996, p. 172/175).

³³ Nota do autor (FREUD, 1996, p. 172).

Encontramos em nosso cotidiano várias ocorrências dessa espécie do cômico, principalmente quando se convive com crianças: não muito raro suas perguntas ou atitudes acabam gerando situações cômicas proveniente da total falta de autocensura, e do seu desconhecimento da inadequação do seu comportamento, em geral denominamos o comportamento ingênuo como espontâneo, tanto nas crianças quanto nos adultos que o realizam.

Para a utilização desse procedimento, é necessário que o ator tenha consciência do material pessoal que ele manipula na criação da situação ou da sua personagem – “O ingênuo ocorre quando alguém desrespeita completamente uma inibição” - pois a esse tipo não cabe autocensura ou reflexões profundas sobre a sua existência. Ele deve passar por todas as situações propostas, desconsiderando a sua incapacidade de lidar com os problemas e limites que a situação lhe impõe – “Para reconhecer o ingênuo, devemos saber que a inibição interna está ausente na pessoa produtora.” - O primeiro e grande obstáculo para o insucesso desse recurso é a presença de autocritica no ator que utiliza desse procedimento na construção do personagem. A crítica racional pode gerar um desconforto no ator que será percebido pela platéia “... a vida no palco é mostrada dentro de um ângulo reduzido, como na lente de uma câmara. As pessoas olham-na de binóculos, como quem examina uma miniatura com uma lente de aumento. Por isso nenhum detalhe escapa ao público nem o mais ínfimo.” (STANISLAVSKI, 1984, p. 133), agindo assim o ator estaria criando um ambiente desfavorável para o Riso.

Para Freud o *nonsense* e o *absurdo* são formas de manifestação do *ingênuo*, por possuir um valor de censura “zero”, é permitido ao indivíduo que se mostra ingênuo, os comentários e as ações mais sem propósitos (sem sentido ou absurdas), realizados sem o mínimo esforço, provocando uma paralisação da crítica racional de quem assiste, gerando uma economia da despesa não utilizável que dará origem ao Riso (FREUD, 1996, p. 172).

Na cena improvisada, quanto mais o ator aumentava o volume da voz, mais aumentava o contraste entre o fato de cantar e o estado de tristeza gerada pela solidão. As manutenções desses dois estados extremos teriam gerado a *justaposição simultânea*, que tem como mecanismo revelar pensamentos válidos em si mesmos, sendo que um anula o outro, quando colocados simultaneamente (FREUD, 1996, p. 192) - nesse caso o pensamento estaria sendo traduzido pelos impulsos, os que geraram a solidão justapostos aos que geraram o cantar com o intuito de ser feliz.

Descobrimos nesse ensaio uma conduta a ser utilizada. Todas as cenas deveriam ser precedidas pela instalação dos climas correspondentes e projetadas para além do espaço da

cena, como uma forma de *comunhão*. Segundo Stanislavski (1984, p. 211) a comunhão é a capacidade do ator de se relacionar com os outros elementos que compõem o espetáculo, atribuindo a essas relações o mesmo sentido de verdade que ele estabelece com suas ações, de uma forma contínua sem interrupção, seria como uma espécie de irradiação que contaminasse o meio a sua volta com seus sentimentos e emoções.

Quando trabalhamos com “estado”, entendendo estado como sendo um conjunto de fatores atuantes emocional, psicológica ou moral de um indivíduo em dado momento, que influencia seu modo de encarar as situações e os acontecimentos, como por exemplo, o da fome, o diretor pedia: “quero ver a fome nos olhos de vocês, nas pernas, no respirar”. Assim fazíamos com todos os estados e situações propostas para as cenas.

Improvizamos novamente algumas situações procurando manter os climas bem definidos. Muitas situações se tornaram cômicas pelo fato de serem executadas em um clima instaurado de forma mais extrema, ou seja, com um estado físico manifesto com alto grau de intensidade, o que tornava as ações exageradas sem perder a verossimilhança com o universo pesquisado, deixando mais claro a situação em que os nossos personagens se encontravam.

Freud (1996, p. 179) define o *cômico do exagero*, como sendo toda quantidade de energia aplicada em dose superior ao necessário para realizar uma ação, transformando esta ação em uma ação exagerada. Uma das fontes geradoras do Riso.

Um procedimento foi estabelecido durante as improvisações e mantido no trabalho final: todos os estados e situações a serem utilizados em cena tinham que ser construídos aos olhos do público; ou seja, a construção ocorria no tempo em que a cena acontecia. O que acabou estabelecendo uma dinâmica básica - um ator agia enquanto o outro observava. Quando o primeiro concluía a ação, ele transferia o foco para o segundo, que, então, reage deixando claro o que a ação do outro provocou nele - só então ele partia para a ação. Todas as ações passavam a ser antecedidas por uma reação explicitada fisicamente, evitando criar estados psicológicos nas personagens, as quais, por sua vez, podem comprometer a energia psíquica da platéia, provocando nela envolvimento emocional, ou racional, ou ainda, provocando na platéia a necessidade de entender a situação proposta. Percebemos que agindo assim, não se deixava tempo para que a platéia criasse divagações sobre conseqüências das ações de uma personagem sobre a outra.

Quando o ator não está agindo, ele apenas sustenta o foco no que está com a ação, deixando ser contaminado pelo que vê. Segundo o Método das Ações Físicas, uma peça de teatro é composta de cenas; a cena composta de unidades de ação, em uma unidade de ação

encontra uma situação, ou seja, o todo é feito por partes, mas nem todas as partes têm a mesma importância dentro do todo. Para que o ator não transforme o seu trabalho em uma seqüência de ações com a mesma intensidade, podendo levar à monotonia, o método propõe a utilização do *círculo de atenção* (STANISLAVSKI, 1984, p. 108).

O círculo de atenção pode ser comparado com o olhar humano que tem a capacidade de abranger até 180° no seu campo de visão total e reduzir a ângulos pequenos para obter detalhes de uma paisagem (KUSNET, 1992, p. 49). O círculo de atenção pode ser aplicado também às ações da personagem, conduzindo o foco para detalhes do seu comportamento, destacando detalhes e características que ajudam a platéia a conhecer seu personagem. Expandindo também por toda a circunstância proposta ou apenas direcionando a atenção para um detalhe, esse elemento do método traz ao trabalho do ator possibilidade de dinâmicas e o ajudam a chamar a atenção para aspectos da personalidade do seu personagem que ele considere importante, como também conduzir a atenção da platéia para detalhes externos a sua personagem, elementos do cenário ou ações do parceiro de cena.

A manipulação feita através do círculo de atenção pode ser muito valiosa para estabelecer com a platéia parâmetros de comparação, a utilização de procedimentos como a caricatura, empréstimo cômico, personificação, formas corporais e traços faciais, são exemplos de procedimentos usados para fazer surgir o prazer cômico, que exigem a utilização do círculo de atenção, além de ajudar o ator a desenvolver sua concentração.

Na encenação de *Bagulhar*, para o ator tomar qualquer atitude, é necessário que o foco esteja nele, e, portanto que ele não possa subtrair o foco do outro: o foco tem sempre que ser transferido. Caso o ator que está no estado de observador da ação, sinta um impulso, uma vontade para agir simultâneo à ação do outro, ele deve se conter, sem esconder a sua necessidade, mas sem criar ação específica, apenas deixar ser contaminado pelo que acontece com ele, antes de agir - o ator deve sempre reagir ao que acaba de acontecer.

A reação passou a ser outro elemento fundamental na construção do cômico. Percebemos que ela é tão reveladora quanto a ação. Entendendo reação como uma resposta a uma ação anterior, a reação nem sempre se caracteriza como uma ação de início, meio e fim. Ela muitas vezes pode ocorrer apenas como estímulo para uma nova ação. As cenas improvisadas passaram a ser registradas considerando as ações e as reações.

Um exemplo pode ser elucidativo para entender o trabalho feito com ação e reação utilizando os impulsos. Vou usar uma cena improvisada durante os exercícios preparatórios

para a montagem de *Bagulhar*, realizada com máscaras neutras,. Essa cena não entrou no roteiro final da peça.

Uma personagem entra em cena para pegar um objeto escondido que não lhe pertencia, ao perceber que entrou alguém no ambiente ele vai colocar o objeto de volta onde estava, mas o objeto cai no chão ficando em evidência entre ele e a personagem que acabara de entrar. O primeiro reage como se não tivesse nada a ver com a situação, tentando não levantar suspeita, mas o objeto caído no chão denunciava a ação anterior feita por ele. O segundo que entrou olha pra o objeto e olha para ele. O primeiro toma a atitude de quem vai abaixar e pegar o objeto, mas interrompe a ação olha para o outro (levantando os ombros e abrindo um pouco os antebraços de forma lenta). O segundo repete a ação anterior de olhar para o objeto e volta a olhar para ele, agora de forma a expressar indignação diante do que vê (esticando o pescoço para frente e dilatando os ombros). A ação do segundo ator será a de repetir os mesmos gestos toda vez que o foco voltar para ele, ampliando gradativamente a cada repetição. O primeiro reage revelando que ele não tem nada a ver com aquilo (erguendo novamente os ombros, esticando o pescoço para frente e movimentando a cabeça de um lado para outro de forma negativa). Quando olha para o outro ator que repete o mesmo gesto com pouco mais de intensidade. O primeiro volta a olhar para o objeto e reage com total surpresa, como quem vê o objeto pela primeira vez (levando uma das mãos ao peito e recuando o tronco para traz) olha para o segundo reagindo fisicamente como quem pergunta – O que é isso? (retira a mão do peito deixando o tronco recuado abrindo os antebraços simultaneamente um para cada lado). Essa seqüência se repetiu várias vezes, sendo que a cada repetição, as pequenas ações iam sendo reduzidas até chegar apenas aos impulsos que deram origem a elas. As várias repetições acabaram revelando a total inabilidade que a primeira personagem tinha para lidar com a situação. A cada tentativa do primeiro de agir para concertar o seu erro, apenas complicava a sua situação, ficando claro a sua vontade de sair dali o mais rápido possível.

O resultado foi uma situação cômica, gerada pela capacidade dos atores de lidar com as ações e reações. O problema apresentado a primeira personagem, poderia ser resolvido com gestos cotidianos de abaixar, pegar, devolver e sair. Como essas ações nunca ocorriam, ficava sempre evidente a primeira intenção que era a de disfarçar que ele não tinha nada a ver com o ocorrido. Todas as reações foram executadas de forma dilatadas no tempo e no espaço, devido os atores estarem usando máscaras neutras. A dilatação era necessária para que pudesse ser percebida a intenção dos atores.

O comportamento cômico utilizado nessa cena foi a *sobreposição*. Como a intenção da personagem inicialmente era pegar o que não lhe pertencia, ao ser flagrado, a sua intenção passou a ser negar o que ele tinha feito, diante de qualquer ação que ele viesse a ter, ele sobrepunha o medo de se comprometer, de estar se incriminando, mas por não conseguir agir de forma natural pondo um fim no flagrante, a cada impulso de agir era sobreposto a seu objetivo mais profundo o de não estar ali, o de nunca ter passado por aquilo.

Passamos a considerarmos como uma característica que diferencia uma atuação cômica de uma não cômica a demonstração das reações da personagem independente da sua natureza física, mental ou emocional. Constatamos que, quando um ator se apropriava da sua reação, considerando o tempo que ela necessita para ocorrer, antecedendo a sua próxima ação, a cena ganhava uma clareza maior, facilitando, para a platéia, o exercício de *comparar* o que assiste com a sua experiência pessoal. Consideramos então a estrutura composta de *ação – reação – ação*, como apropriada para provocar o surgimento do Riso como efeito do cômico. Considerando ainda que o tempo de uma reação pode ser instantâneo ou dilatado sem necessariamente se caracterizar como ação, a reação se daria no âmbito dos impulsos. A forma de manipular os impulsos definiriam também o *tempo-ritmo* das ações. Stanislavski (1994, p. 220) considera a utilização do *tempo-ritmo* como forma de revelar características nas ações.

O *Ritmo* seria para Stanislavski um elemento essencial para a utilização do seu Sistema. Para ele cada emoção, cada ação tem um ritmo próprio e característico, até mesmo quando o ator se encontra parado em cena ele está sob a influência do tempo ritmo – “O ritmo é inerente ao ator e se manifesta quando ele está em cena, quer nas suas ações, quer imóvel; quando fala ou quando está calado” (STANISLAVSKI, 1994, p. 259). Sendo o ator influenciado pelo tempo ritmo de suas ações capaz de afetar-se por ele e afetar aos outros. O ritmo influencia o próprio espetáculo e a platéia, podendo se tornar um grande aliado – “O tempo-ritmo geral de uma produção dramática habitualmente cria-se a si mesmo por acidente, espontaneamente. Se o ator por algum motivo, tem o justo senso da peça e do papel, se está em boa forma, e o público reage bem, nesse caso ele viverá seu papel do modo certo e o tempo-ritmo, se adequado, se estabelecerá por si próprio” (Idem, p. 237). A utilização do ritmo exige a consciência do ator do que ele está usando em cena ou no seu processo de criação. Pelo ritmo, ele pode ser estimulado a despertar suas emoções construindo a atmosfera necessária para o acontecimento do seu desempenho.

Uma pergunta inevitável: - Existe um ritmo adequado para um desempenho cômico? - Se cada ação tem um ritmo característico à ação cômica teria o seu ritmo próprio? - O senso comum indica que a comédia possui um tempo característico que seria mais acelerado que o tempo de uma atuação não cômica. Muitos entrevistados apontaram o ritmo do acontecimento como uma característica essencial para que o Riso aconteça. Pela minha experiência sou levado a pensar não em um ritmo; em vários ritmos cômicos que necessariamente não estaria ligado a um andamento acelerado. Acredito que “O tempo-ritmo geral de uma produção dramática habitualmente cria-se a si mesmo” (STANISLAVSKI, 1994, p. 237) pela sua própria necessidade, independente de ser cômico ou não cômico, não existe uma fórmula, como não existe uma fórmula para se fazer arte.

CAPÍTULO 3 - A Construção das Personagens

3.1 - Nem tanto, nem tão pouco, a medida do necessário

Começamos o processo de montagem acreditando levar a cena o espetáculo construído para ser executado com os nossos palhaços Zambelê e Lajota ³⁴. As exigências da montagem nos levaram a construir duas novas personagens, Ogro e Micóbrio. Essa mudança em um primeiro momento não aconteceu de forma racional, chegando a causar choque entre as lógicas dos nossos palhaços e o que era necessário construir em função das novas personagens.

Luiz Otávio Burnier, afirma:

O *clown* é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um. Logo, ele é um tipo pessoal e único. Uma pessoa pode ter tendências para o *clown* branco ou o *clown augusto*, dependendo de sua personalidade. O *clown* não representa, *ele é* - o que faz lembrar os bobos e os bufões da Idade Média. Não se trata de um *personagem*, ou seja, uma entidade externa a nós, mas da ampliação e dilatação dos aspectos ingênuos, puros e humanos (como nos *clods* ³⁵) portanto "estúpidos", de nosso próprio ser. François Fratellini, membro de tradicional família de *clowns* europeus, dizia: "No teatro os comediantes fazem de conta. Nós, os *clowns*, fazemos as coisas de verdade (BURNIER, 2001, p. 209).

Considerando que o palhaço é um tipo pessoal, ficava difícil construir sobre ele um outro tipo, mantivemos apenas as tendências pessoais, no caso a tendência minha em ser um palhaço augusto e a do Elison em ser palhaço branco, conhecidas pelas nossas experiências em montagens anteriores.

O universo que escolhemos para servir de referência na construção da nossa obra não suportava os nossos palhaços - era como tentar calçar uma luva pequena em uma mão muito grande. Estávamos criando as personagens a partir da nossa imaginação, caindo na armadilha da qual queríamos fugir inicialmente. Não bastava a boa intenção de trabalhar as situações a

³⁴ Zambelê é o meu palhaço com qual trabalho desde 1991 e Lajota é o palhaço do Elison que teve origem em uma oficina em 2003 na qual foi meu aluno e de João Porto Dias.

³⁵ Segundo o dicionário Password: significa "torrão de terra". Nessa citação tem o sentido de rude, esse termo foi usado para definir homens que trabalhavam a terra, alguns estudiosos argumentam vir daí a origem da palavra *clown*.

partir da realidade dos moradores de rua: era preciso assumir aquela realidade também em nossos corpos, em nossas ações.

Foi então que passamos a trabalhar sobre os novos personagens Ogro e Micóbrio, tendo como base as nossas experiências com nossos palhaços, sabíamos que eles não seriam criados a partir de construções psicológicas, partiríamos para construí-los junto com as cenas, improvisando as situações e os nossos novos personagens.

Tínhamos consciência da necessidade de que as nossas personagens, mesmo sendo tipos, teriam que ser convincentes em suas ações, não poderia ser uma caricatura rasa daqueles homens que tínhamos observado na rua. Os elementos do sistema definidos por Stanislavski procuram fornecer ferramentas para que o ator seja treinado em ser capaz de desempenhar seu papel de forma a convencer a platéia da existência da “vida da sua personagem”³⁶. Seu sistema não se restringe a uma estilo ou outro de encenação e nem discrimina nenhum gênero. O que ele prioriza é a construção de uma consciência artística, criada a partir de um senso estético (KUSNET, 1992, p. XV).

Em seu sistema Stanislavski propõe um treinamento que leve o ator a trabalhar integrado com “corpo-mente orgânico”³⁷, o que se traduz na capacidade do corpo do ator em responder as exigências feitas pela mente, levando o ator a ser capaz de representar a “condição humana mais simples e normal”, a qual Stanislavski define como sendo a condição básica para apresentar em cena uma personagem com o mínimo de qualidade de convencimento (BARBA, 1995, p. 150).

Para Stanislavski o ator perde esta condição comum na vida cotidiana quando sobe ao palco e se expõe ao olhar da platéia. Como manter em cena a espontaneidade da ação? Uma vez adquirida essa qualidade pelo ator, como manter durante as apresentações de uma temporada? Foram essas as questões primordiais que nortearam a sua pesquisa durante toda a sua carreira de ator, diretor e pesquisador. E eram essas questões que nos estávamos deparando naquele momento.

Segundo Stanislavski (1984, p. 197), quando se vive uma realidade criada a partir de uma obra, a realidade criada pela obra não é necessariamente real, mas deve ser vivida como tal. Para tanto, o ator deve seguir algumas condições que regem a vida humana no contexto em que ela está inserida. Diante disso, o ator transforma-se em um observador ativo da realidade que o cerca, um pesquisador do comportamento humano.

³⁶ Expressão definida pelo próprio Stanislavski.

³⁷ Termo usado por Franco Ruffini no artigo *Sistema de Stanislavski* publicado no *A Arte Secreta do Ator* (1995).

Desse modo poderíamos concluir que importante tanto quanto definir a obra a ser encenada é conhecer a realidade sobre a qual o ator criou a sua obra bem como definir qual o enfoque a ser dado para a montagem da obra nos dias atuais. O recorte da atualidade será usado como referência para a encenação. O artista deve buscar aprofundar o seu olhar sobre a obra a ser montada a partir da realidade que o cerca, não para imitá-la ou reproduzi-la, mas para criar de forma convincente e poética a sua encenação, atualizando assim a obra a ser montada.

Segundo Aristóteles (1995, p. 28), “A obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade.” Dentro dessa perspectiva aristotélica, a verossimilhança não pode ser entendida como a imitação da vida, mas como um elo que une a realidade do fato acontecido à realidade do fato representado a representação do fato em si (acontecimento teatral). No teatro a verossimilhança poderia ser entendida como o que torna uma ação representada algo crível, algo logicamente possível; que estaria contido nas ações ou inserido entre elas.

A realidade do universo que cerca o ator seria a base de referência para ele recriar uma personagem, dando a ela credibilidade e tornando-a verossímil, fazendo parecer verdadeira, possível ou provável de existir por não contrariar a verdade plausível. E através da *adaptação* a cada encenação manter vivo e convincente a personagem.

Passamos a usar alguns elementos definidos no sistema de Stanislavski na construção do espetáculo *Bagulhar* e se mostraram eficientes pra conseguir o êxito na reconstrução do comportamento humano em cena.

Stanislavski diz:

O que importa no teatro não é o material de que é feito o punhal de Otelo, quer de aço, quer de papelão, mas, sim, o sentimento íntimo do ator capaz de justificar seu suicídio. O importante é como o ator, um ser humano, **teria agido**, se as circunstâncias e condições que envolviam Otelo fossem reais e se o punhal com que ele se feriu fosse de metal. Para nós tem importância: a **realidade da vida interior de um espírito humano** em um papel e a fé nessa realidade. Não nos interessa a existência **propriamente naturalística do que nos rodeia em cena, a realidade do mundo material!** ³⁸ Estas só nos são útil na medida em que fornece um fundo geral para nossos sentimentos (STANISLAVSKI, 1984, p. 153).

³⁸ Os grifos são do próprio autor da obra.

Nessa fala de Stanislavski encontramos subentendidos idéias que envolvem qualidades que um ator deve desenvolver para obter êxito no seu desempenho, como: capacidade de acreditar a ponto de transformar algo não real em algo verdadeiro. Capacidade de agir como se fosse outra pessoa, atribuindo verdade as suas ações. Essas qualidades se correlacionam na prática, com o propósito de criar uma existência não propriamente naturalística e fornecer material para a construção da personagem que se mostra através das *ações físicas*. Stanislavski dividia as ações em duas naturezas distintas, as *ações externas* e as *ações internas* (STANISLAVSKI, 2003, p. 69). As ações externas seriam todas as ações demonstradas fisicamente pelo ator. As ações interiores seriam compostas pelo que não é visível no comportamento humano, essas ações compõem a psicologia da personagem, elas têm origem ou refletem o pensamento da personagem, tudo o que ocorre no seu interior. “De acordo com os textos escritos pelo mestre russo, os elementos do ‘estado interior’ são: o se, as circunstâncias dadas, a imaginação, a concentração da atenção, a memória emotiva, os objetivos e as unidades, a adaptação, a comunhão, a fé e o sentimento da verdade.” (BONFITTO, 2002, p. 27).

Não estaríamos sendo contraditórios escolhendo um método criado com base na reprodução de um comportamento real, sendo que o que estávamos buscando era a criação de tipos? A prática nos mostrou que não. Um aspecto importante se evidenciou para nós, mais relevante do que a escolha dos elementos do método a serem utilizados é o **como** eles são usados. Assim passamos a trabalhar com os elementos dentro das nossas necessidades de construção das *personagens/ tipos*.

O uso do *se* tem a função de auxiliar o ator a estabelecer uma ação a partir de uma idéia ou imagem ficcional, para isso bastaria que ele pensasse: Como eu agiria se fosse a personagem? Essa pergunta seria o ponto de partida para o ator imaginar-se como *se fosse* a personagem. O que podemos constatar é que o uso desse recurso é tão corrente na nossa prática teatral que pouco nos damos conta que estamos usando um elemento do método. O agir como se fosse, não pressupõe agir sendo. Não conheço nenhum caso que o ator agisse acreditando ser ele mesmo a sua personagem. O que pode ocorrer é que as características da personagem ser tão próximas e semelhantes ao ator que ele as utiliza para compor a personagem, ou partir das próprias características para criar a personagem, como se faz para a composição dos palhaços “Essa busca de seu próprio clown reside na liberdade de poder ser

o que se é e de fazer os outros rirem disso, de aceitar a sua verdade”³⁹. (LECOQ, 1987, p. 117)

Enquanto o ator imagina-se como a personagem, deve agir simultaneamente, construindo no corpo as ações e evitando apenas uma criação mental. A utilização desse elemento, o se, leva o ator a buscar informações nas *circunstâncias dadas* nas quais se encontra envolvida a personagem. As circunstâncias dadas são as seqüências de situações sugeridas no texto teatral ou num roteiro a ser improvisado. Com o desenvolver das circunstâncias propostas temos o conhecimento da história representada através dos acontecimentos que envolvem a personagem. Em geral as circunstâncias trazem em seu contexto as respostas das seguintes perguntas: Onde está ocorrendo a ação? Quando ela ocorre? Quem está realizando a ação? O que está acontecendo? Por que está acontecendo? - O conjunto dessas respostas compõe a situação através da qual a personagem deve ser retratada. Como o processo utilizado para a construção do espetáculo foi a improvisação de situações, o uso das circunstâncias dadas foi fundamental como forma de sugerir situações, como também de registrar o que tínhamos criado. Muitas vezes improvisávamos em função de responder algumas das perguntas como – O que está acontecendo? ou Por que está acontecendo?

Os *objetivos* e as *unidades*, as histórias a serem encenadas, são compostas de partes, definidas no sistema como *unidades de ação*, elas compõem uma trajetória, um percurso que revela através das ações a história das personagens. Nas unidades encontramos a personagem agindo em função das suas intenções, a personagem com as suas estratégias se relaciona com as outras personagens e com o meio que a cercam, sempre com o intuito de alcançar seus *objetivos*. Os objetivos estão relacionados à superação de obstáculos, e segundo Stanislavski (1984, p. 144) podem ser de “três tipos os objetivos: exteriores ou físicos; interiores ou psicológicos.” Os objetivos podem ser entendidos como as tarefas que o ator deve executar em cena e que “atuam sobre a interioridade do ator no processo de encaminhamento do trabalho em cena – Cada objetivo deve trazer, em si, a gênese da ação. [...] A correta execução de um objetivo físico ajudará a criar um estado psicológico ideal”. (Apud, BONFITO, 2002, p. 33)

Quando o ator trabalha movido pela necessidade da personagem de alcançar o seu objetivo, ele tende a escolher as ações que melhor revelam o interesse da personagem, agindo

³⁹ LECOQ, Jacques. (Org.) **Le Théâtre du geste**. Paris: Bordas, 1987. p. 117. Tradução de Roberto Mallet. Disponível em: <http://grupotempo.wwwbr.com.br/tex_busca.html>. Acessado em: 08 de janeiro de 2008.

assim o ator terá como resultado a determinação da *lógica* de suas ações, essa se torna explícita na forma de agir e de falar da personagem em cena.

No sistema de Stanislavski a fragmentação dos elementos que compõem a atuação é apenas um recurso didático, na prática eles existem de forma interdependentes o uso de um elemento pode estar relacionado a outros, o uso isolado de um elemento pode não significar nada.

A *imaginação* para Stanislavski deve ser usada como treinamento e também como recurso na construção da cena. Imaginar todo o roteiro das circunstanciais dadas como se fosse a própria personagem em ação, com o intuito de estimular o ator a agir como se fosse a personagem, é apenas uma das formas do uso da imaginação. Como treino, a imaginação pode ser usada para trabalhar com objetos de cena e adereços não existentes, “prática considerada pelo mestre russo como essencial para a assimilação e compreensão da natureza das ações físicas e de seus componentes.” (BONFITTO 2002, p. 31). Quanto mais se exige da imaginação, quanto mais detalhe se imagina dentro de uma cena, mais possibilidades têm de alcançar resultados convincentes.

A *memória emotiva* é um dos primeiros elementos do sistema proposto por Stanislavski, e talvez um dos que mais sofreram alterações no decorrer da sua pesquisa. Ele surge com a proposta de utilizar as memórias emotivas do ator como referências para a construção das emoções da personagem - “Do mesmo modo que a sua memória visual pode reconstruir uma imagem interior de alguma coisa, pessoa ou lugar esquecido, assim também a sua memória afetiva pode evocar sentimentos que você já experimentou.” (STANISLAVSKI, 1984, p. 187). O ator deveria usar suas emoções para dar sentido às ações da personagem. No decorrer dos seus estudos ele passou a afirmar que a repetição das ações, quando bem fundamentadas nas circunstâncias propostas, gera no ator os sentimentos necessários para o desempenho da personagem. Assim o ator não mais necessita de utilizar apenas suas emoções pessoais, ele pode construir o repertório de emoções da sua personagem e acessá-las a partir das ações físicas.

A *adaptação*, diz respeito aos meios usados pelas pessoas para se ajustarem umas as outras e às circunstâncias que elas se encontram. Stanislavski (1984, p. 240) usa a palavra adaptação para definir “os meios humanos internos e externos, que as pessoas usam para se ajustarem umas às outras, numa variedade de relações e, também, como auxílio para afetar um objeto.” Esses meios podem ser usados com diferentes funções, como revelar sentimentos ou pensamentos, para chamar a atenção de pessoas com as quais queremos estabelecer

contato, preparar o parceiro de cena para reagir a nós, transmitir mensagens invisíveis, capazes apenas de serem sentidas e não formuladas por palavras (STANISLAVSKI, 1984, p. 241). A adaptação pode ser usada, tanto para revelar quanto para esconder estados emocionais e intenções da personagem, bem como estratégia para alterar a intenção em relação a um objetivo, abandonando-o ou ampliando a sua necessidade.

Nessa possibilidade de ajustes, que poderíamos chamar de transições entre situações e ou circunstâncias, podemos imaginar muitas possibilidades de utilização com o propósito de provocar o prazer cômico, como a *ironia*, que consiste em dizer uma coisa querendo revelar outra, empréstimo cômico, personificação, cômico da situação, desmascaramento e o disfarce, sem contar outras opções geradas a partir das possibilidades de combinações entre ações e reações entre os parceiros de cena. Talvez esse seja um dos grandes recursos geradores do prazer cômico, tendo em vista, a sua utilização pelas duplas de comediantes e palhaços, onde sempre encontramos os jogos de contrastes revelados nas *adaptações*.

Hilary Chaplain, atriz cômica americana, em uma oficina ministrada em Brasília durante o Festival de Palhaços, realizado pelo SESC em maio de 2007, sempre questionava quando realizávamos ações, em cena, que destoavam do comportamento humano: “Onde está a verossimilhança desse comportamento? O que me leva a acreditar que isso que você faz é verdadeiro?”⁴⁰ Para Hilary Chaplain a comicidade consiste em ações que verdadeiramente revelam o comportamento humano, principalmente quando esse se encontra em situações-limite, não pela crueldade da situação, mas pela limitação do homem diante da situação em que ele se encontra. “Engraçado é o comportamento do ser humano... quando se encontra em situação- limite”⁴¹. A saber, a situação deve ser entendida como momento de emoção ou interesse dramático que concorre para um desfecho, conseqüentemente esse momento deve ser vivenciado até o limite de suas extensões, podendo gerar uma nova situação ou apenas romper com a existente.

Tendo vivenciado a sua oficina, me permito afirmar que todos os momentos cômicos criados pelos atores eram momentos de extrema verdade. Víamos o ator tomando para si as ações do seu personagem como se fosse suas, desempenhando com “verdade” as situações propostas pela cena.

Na criação das personagens de *Bagulhar*, passamos a trabalhar para que todas as ações realizadas em cena fossem do tamanho da verdade, considerando a fidelidade da representação a qual cada ator conseguia alcançar, tendo como modelo os fatos ou eventos

⁴⁰ Notas de oficina.

⁴¹ Idem.

observados na pesquisa de campo. Segundo Stanislavski (1984, p. 154) “Precisamos da verdade no teatro até o ponto em que podemos acreditar nela.”

A recriação das situações em *Bagulhar* sempre tinha como realidade referencial o universo dos moradores de rua. Em nossas discussões, quando analisávamos as cenas e as personagens, procurávamos não perder de vista o nosso objeto de estudo. Quando revejo as cenas de *Bagulhar*, entendo as colocações feitas pela Hilary Chaplain. Compreendo que, para a construção de uma obra cômica, é necessário elegermos um aspecto da nossa realidade como referência para a nossa obra, e, a partir dela, transgredir, ir além do que ela se mostra ou apenas confirmar a nossa condição humana expressa no que se mostra como real. A obra se constrói tendo como referência um recorte da nossa realidade. Segundo Tchekhov, "Ao exigir do artista uma atitude consciente em relação ao seu trabalho, você tem razão, mas confunde dois conceitos: a solução do problema e a colocação correta do problema. Apenas o segundo é obrigatório para o artista." (Apud, KUSNET, p. 72).

A obra cômica, por mais que se mostre como uma brincadeira sobre o mundo em nossa volta, deve se valer como reinterpretação do universo no qual está inserida, não apenas na forma, nos figurinos e no comportamento do ator, mas em toda extensão da sua dramaturgia.

3.2 - Sobre o nome das personagens

No decorrer dos ensaios muitas características foram se fixando de forma rápida, e dentro do previsto. A personagem do Elison cada vez mais mandona e impositiva, a minha personagem cada vez mais lesa e passiva.

A minha personagem ganhou o nome de Micóbrio, devido a uma situação que aconteceu em um ensaio. Sou normalmente muito lento dentro do meu processo criativo em sala de ensaio, o meu “de repente” leva três dias para acontecer, mesmo no improviso, tendo que agir imediatamente aos comandos recebidos. Já o Elison meu parceiro de cena, esse tem um talento formidável, improvisa com uma facilidade incrível. Se existe uma coisa que não consigo atropelar é meu tempo dentro do processo criativo.

Quando analisávamos as situações criadas no dia anterior, a direção perguntou se eu estava gostando do andamento do processo, disse que sim. Foi quando me perguntaram por que então não estava me pondo de forma mais intensa dentro do processo de criação? Fiquei surpreso com a colocação e fui logo explicando a minha dificuldade em lidar com as coisas que exige muito da minha atenção, a minha terapeuta havia-me submetido a testes e diagnosticou déficit de atenção, dificuldade em lidar com a atenção dividida. Expliquei que eu

era assim mesmo, ia sempre comendo pelas beiradas até chegar ao centro. Foi então que o Elison disse: Ele é como os micróbios e os vermes, de vagar ele vai comendo até chegar ao centro. Foi então que Ana Flávia, uma das diretoras, afirmou: Esse é um bom nome, Micróbio.

Estávamos no final do ensaio, quando no meio de uma improvisação, questionado pelo Ogro se eu sabia quem eu era, disse que sim imediatamente - ele então me perguntou: Quem é você? – insistindo para que eu dissesse meu nome. Para dizer o nome da personagem levei alguns segundos tentando lembrar o nome Ana Flavia havia considerado como um bom nome, quando lembrei disse com total segurança - Eu sou o Micóbio. - mal acabei de afirmar qual era o meu nome e todos os presentes no ensaio começaram a rir. Elison mantendo o jogo repetia a pergunta expressando uma irritação que vinha em um crescente. A cada resposta o tiro⁴² era certo, todos riam. Esse jogo de pergunta e resposta foi repetido várias vezes na seqüência, sempre obtendo o mesmo sucesso. Encerramos os ensaios com a personagem sendo batizada de Micóbio.

A pronúncia desse nome em cena nunca provocou o riso. Naquele dia o que tinha ocorrido foi que, tive que pensar para falar meu próprio nome, quando falo, falo errado, como não estava ciente do erro, todas as vezes que era perguntado pelo nome respondia da mesma forma, afirmando o errado, o que devia dar as pessoas um sentido de que nem para ser micróbio o indivíduo servia, porque “micóbio” é algo que nem existe. Por não estar ciente do erro, não entendia a irritação do outro ator comigo, portanto não estava entendendo o jogo, o que devia estar claro nas minhas ações que eu estava completamente perdido.

O que se sucedeu naquele dia, foi que eu tinha cometido um ato de *raciocínio falho* e sustentado esse ato. Segundo Freud (1996, p. 191) o raciocínio falho ocorre quando um indivíduo dá livre trânsito a palavras e sentenças que foram rejeitadas como defeituosas, e em certo sentido, inapropriada a uma situação julgada pelos padrões vigentes. Para que o prazer cômico aconteça, quem o executa tem que dar a sensação de estar pronunciando um pensamento formado no seu inconsciente.

Dessa forma podemos entender que a pronúncia errada do nome funciona apenas como o tiro, ele em si não forma uma gag, foi necessário todo um contexto para que ele chegasse a ter essa função detonadora do Riso. Na montagem final de todo esse contexto apenas o nome da personagem é que ficou.

⁴² Expressão usada principalmente pelos artistas de circo popular para definir o momento exato em que o riso inicia. No dicionário Houaiss é definido como tendo o sentido figurado de *manifestação súbita e brutal; golpe, explosão*, ou ainda como um regionalismo de Portugal *coisa sensacional; notícia que faz sensação*. Talvez seja daí que tenha surgido o uso dessa palavra dentro desse contexto.

No decorrer dos improvisos eu sempre chamava a personagem do Elison de nomes diferentes. Buscava nomes que traduzissem a imagem que ele estava construindo a de um homem grosso e autoritário. No final de um ensaio ele me disse que eu poderia chamá-lo de qualquer nome que eu havia experimentado, ele só não gostava de ser chamado de Ogro. Não tive dúvidas passei a chamá-lo assim, sentia que aquilo o irritava, achava que contribuía para provocar nele reações a minha personagem.

3.3 - Ensaio aberto, o público como referência

Duas observações impõem-se a quem quer que estude, mesmo superficialmente, as condições da geração do cômico a partir da diferença na despesa. Primeiro, há casos em que o cômico aparece habitualmente e como que por força da necessidade; e, inversamente, há outros casos em que parece inteiramente dependente das circunstâncias e do ponto de vista do observador. (FREUD, 1996, p. 203).

Precisávamos conhecer o ponto de vista dos observadores, a quem nossa obra se dirigia. Algumas dúvidas ocupavam nossas cabeças. Mas uma foi a base da polêmica que nos fez marcar o primeiro ensaio aberto - a necessidade de se criar uma cena introdutória para revelar quem eram aqueles personagens e qual a relação que ligava um ao outro. Parte do grupo envolvido na montagem acreditava que não se fazia necessário essa cena, as relações e a forma de pensar de cada um seriam percebidas no desenrolar das cenas.

O primeiro ensaio aberto foi realizado no Teatro Helena Barcelos do Departamento de Artes da Universidade de Brasília no dia 13 de junho de 2006. A seqüência de cenas a ser apresentada tinha início com as personagens dormindo, deitadas atrás dos seus pertences, quando Ogro começa a roncar coberto com a manta velha, acordando Micóbrico, que dormia envolto em jornais. O que dava início a uma seqüência de tomadas da manta, cada momento um estabelecia uma estratégia para tomar a manta do outro, fazendo de tudo para que o outro não acordasse. Sempre que o que estava de posse da manta dormia, o outro era acordado pelo frio da noite e criava nova estratégia para obter a manta. Essa seqüência se repetia, a cada momento revelando a lógica dos personagens. Até que, tomado de ira, Ogro, o mais forte, parte para a violência e bate em Micóbrico, deixando-o desacordado. Essa seqüência tinha no total 30 minutos, era quase a metade do espetáculo.

O que se percebeu foi que, a platéia esboçou os primeiros Risos, apenas no momento em que Ogro acordava pela terceira vez coberto com o jornal. Tomado de ódio, ele enfiava todo o jornal na boca, quando cospe o jornal, lê com dificuldade a palavra “guerra”, dando início uma nova situação. Nesse momento dois aspectos devem ser considerados como

provocadores do Riso: primeiro, uma atitude **exagerada** e absurda da parte do Ogro, que, tomado pela raiva, devora o jornal, enfiando-o pela boca. Além da atitude inesperada e totalmente irracional, ele concluía sua ação com a boca cheia sem conseguir fechá-la, o que transformava seu rosto em uma máscara bizarra.



Foto Thiago Sabino

Nesse momento ele olhava para platéia estabelecendo uma reação indignada à sua própria ação, como um comentário à sua própria estupidez. Aqui temos o **cômico da situação** definido por Freud (1992, p. 184). Quando o indivíduo se vê vencido pelas forças externas, nada que ele faz consegue superar as circunstâncias que a situação externa lhe impõe.

O **cômico da situação** está relacionado às influências externas, tal procedimento acontece na relação estabelecida entre os seres humanos e o mundo a sua volta, com todas as suas convenções, necessidades sociais e mesmo as próprias necessidades corporais, diante da imposição do “*todo-poderoso mundo externo*” (FREUD, 1996, p. 184), nada que o ser humano seja capaz de fazer pode vencer essa imposição. Essa imposição provoca uma ruptura entre uma situação na qual se encontra o ser humano, impondo uma nova situação, a qual ele tem que se render a ela. Vários são os exemplos que poderia ser citado, optarei por um fornecido pelo próprio Freud:

Um caso típico dessa última espécie é fornecido quando, em meio de uma atividade que faz exigências às faculdades mentais de uma pessoa, esta é interrompida por uma dor ou por uma necessidade de defecção. O contraste que, através da empatia, oferece-nos a diferença cômica é aquele entre o alto grau de interesse assumido pela pessoa antes da interrupção e o mínimo interesse que lhe resta pela sua atividade mental quando ocorre a interrupção. (FREUD, 1996, p. 184).

Nesse caso o cômico não é gerado pela diferença entre contrastes, mas pela empatia: identificamo-nos com a pessoa, porque nesta situação nós também faríamos o mesmo se estivéssemos em seu lugar, nos entregaríamos à força da nova situação imposta. Desse modo, as características da pessoa que proporciona o efeito cômico não interferem de forma essencial no efeito final. Ela não se torna inferior a nós, mas sim a ela mesma: a situação que se encontra no final é inferior à situação na qual ela iniciou.

Outro procedimento é a *personificação*, um recurso cômico que é identificado nas pessoas através de seus movimentos, formas e atitudes traços de caráter que em geral definem um tipo humano de comportamento derivado das relações sociais. Inicialmente, ele é identificado apenas nas características físicas, mas depois também nas mentais ou naquilo em que estas características possam se manifestar (FREUD, 1992, p. 178). Na cena o ator personifica um animal irracional, que diante de uma situação limite reage devorando o que ele tem a sua frente. Segundo ponto a considerar, nesse momento a platéia já conhecia a lógica dos personagens, a esperteza de Ogro e a total ingenuidade de Micóbrio, como também a forma da narrativa. Ou seja, a platéia já tinha informações necessárias para compreender as regras do jogo, podendo realizar as suas *comparações*. Dessa forma a energia psíquica de quem assiste deixa de ser gasta para a busca; uma justificativa para o que assiste e passa a sobrar, podendo ser gasta em forma de Riso.

As cenas que se seguiram alcançaram seus efeitos cômicos dentro do previsto. Após o ensaio aberto, abrimos um debate com a participação da platéia, quando ouvimos colocações como – “O início não está muito claro”. – “As cenas iniciais são lentas, estão sem ritmo.” – “A partir do momento que se estabelece a guerra fica um ritmo mais ágil, a gente até ri.” – “Eu só comeci a entender a partir da guerra, já no meio da apresentação.”

Essas afirmações, feitas por pessoas da platéia, deixavam clara a necessidade de uma cena inicial introdutória, apresentando as personagens, o porquê delas estarem naquela situação e que introduzisse a platéia na lógica da narrativa.

Voltamos para sala de ensaio e criamos a cena para a introdução do espetáculo: entra Ogro, tremendo de frio, com uma caixa de papelão que lembra uma mala, procura um lugar para se acomodar. Escolhe um lugar, deposita sua mala no chão, pega um pedaço de trapo de pano, limpa o chão, se limpa, retira da caixa duas folhas de jornal, estende no chão e vai se deitando, quando é interrompido pela entrada de Micóbrio, que vem com a cabeça enfiada dentro de um saco, remexendo seus bagulhos e cantando, avança até esbarrar com Ogro, que, irritado aponta para ele um caminho a ser seguido, expulsando-o dali. Micóbrio vai saindo

cabisbaixo, quando olha para as coisas que carrega e resolve mostrar para Ogro o resultado de um dia de trabalho, as conquistas de quem passou todo dia bagulhando pela cidade. Ogro logo se interessa pelas conquistas de Micóbrio, que, diante do interesse demonstrado, vai revelando junto com as coisas achadas o seu orgulho, sua vaidade e a esperteza de quem tem talento para *Bagulhar*. Tudo que Ogro pega quando lhe é mostrado Micóbrio recolhe com autoridade dizendo: “Propriedade da minha pessoa”, demonstrando a quem pertence aquele lixo precioso. Mas, de tudo que ele possui nada é mais cobiçado do que a manta velha que lhe cobre as costas. Basta que Ogro lance seu olhar sobre a manta para que ele se torne o mais vaidoso e orgulhoso de todos os homens. Ogro simula uma situação de espanto diante do cheiro que exala da manta, pega na ponta e começa a cheirar, Micóbrio tenta retirar das suas mãos a ponta da manta. Ele a retém levando ao nariz, cheira soltando sons de exclamações. Micóbrio fica perplexo, começa cheirar, não sente nada, olha para Ogro e volta a cheirar a manta, dessa vez emitindo também sons de exclamação, sem o mínimo sentido, apenas para não se sentir vencido. Quando percebe a manta está toda nas mãos de Ogro, que para manter a sua posse propõe trocá-la por duas folhas de jornais, argumentando que duas são mais que uma. Micóbrio se sente orgulhoso afinal duas são mais que uma, aceita a troca se sentindo mais esperto que o outro, até perceber que ele carregava, entre seus objetos recolhidos no lixo, um bolo de jornais. Percebe que não fez boa troca. Resolve voltar atrás. Quando Ogro propõe ficar com a coberta e em troca deixar que ele durma ali próximo dele, o que de pronto é aceito. Agindo assim, ele evita passar a noite desprotegido.⁴³

Essa cena passou a funcionar como prólogo da história e também como introdução das personagens explicitando a lógica de cada um e revelando que eles já se conhecem. Essas informações são importantes para facilitar que a platéia tenha informações para o entendimento das cenas seguintes sob a ótica da relação estabelecida entre eles.

⁴³ Em nossa pesquisa de campo aprendemos que estar em grupo é uma das formas de proteger-se da crueldade da rua, o grupo reforça o indivíduo. Estar só é estar fraco e suscetível aos mais fortes, aos que se dão ao direito de exercer o poder através da força. São muitas as ameaças que os moradores de rua enfrentam, inclusive, a dos próprios moradores de rua.

CAPÍTULO 4 - Resumo da Peça Bagulhar

4.1 - Um roteiro de situações

Bagulhar conta a história de Ogro e Micóbrio, dois moradores de rua que se vêem na condição de dividir o mesmo espaço. Em uma noite fria, Ogro procura um local para dormir, encontra, coloca nele os seus pertences, e se prepara para dormir, quando é interrompido pela entrada do Micóbrio, que vem com a cabeça enfiada dentro de um saco, remexendo seus bagulhos e cantando, avança até esbarrar com o Ogro, que, irritado aponta para ele um caminho a ser seguido, expulsando-o dali.



Tudo que ele não quer naquela noite de frio, quando já está prestes a se deitar, é confusão na sua vida. Micóbrio exhibe para Ogro as suas conquistas de um dia de trabalho, coisas que ele bagulhou no lixão, entre os pertences de Micóbrio uma manta já velha e puída desperta o desejo de Ogro, que dá início a uma série de estratégias para tomar a manta para si.



O que ele acaba conseguindo, quando em troca da manta consente que Micóbrio durma ali perto dele. Ao se preparar para deitar Micóbrio percebe que Ogro dorme sono profundo agasalhado em sua manta, o que desperta nele o desejo de ter a sua manta de volta.

Daí começa uma seqüência de disputas da manta, que, só tem fim quando Ogro dá uma surra em Micóbrio, deixando-o desacordado.



Na manhã seguinte, iniciam as rotinas individuais de se prepararem para o dia que começa. Micróbio deixa transparecer sua admiração por Ogro, que é forte e possui as coisas que ele não possui. Após banhos improvisados, café da manhã onde Ogro insistindo que Micóbrio nunca aprende o que ele ensina, devora quase toda a comida dele, ensinando que ele tem que aprender a dividir. Arrumados, café da manhã tomado, saem para mais um dia de trabalho.



Vão para o Ponto onde pedem esmola. Aqui os dois revelam as diversas estratégias que usam para arrancar dinheiro dos que passam, eles se transformam em deficientes, amputados, garotos desprotegidos em políticos e pastores de igreja, chegando aos artistas de rua, tudo para arrancar da platéia suas esmolas de todo o dia.



Fim de dia, fim de trabalho volta para “casa”. Ao voltarem para o lugar da rua, onde tinham saído, eles iniciam uma conversa, onde avaliam as estratégias usadas para levantar grana, tudo regado a muita cachaça. Nessa seqüência é revelada ao público a relação de dependência, amor e ódio que acompanha a vida dessas duas criaturas. Quando Ogro já bêbado recolhe suas coisas e resolve partir.



Micóbrio mais bêbado que o outro, recolhe suas coisas para seguir com ele, quando percebe que foi abandonado, em uma noite que se mostra mais fria do que a noite anterior. Bêbado, abandonado e perdido, não lhe resta opções. Para sua surpresa Ogro retorna, e o recolhe, levando-o sobre a manta que antes era apenas dele.

Lendo este resumo pode ser que não há nada que indique ser um roteiro de comédia, muito ao contrário, é mais fácil a um desavisado levá-lo a cena como um drama. Aqui me remeto novamente a Stanislavski quando se refere ao que diferencia uma atuação cômica de uma não cômica. A diferença estaria na forma como o ator se relaciona com as “circunstâncias que envolvem as ações da personagem que ele está interpretando” (1984, p. 172). O que em última instância deixa a possibilidade da definição na mão do ator, pois a ele pertence à cena.

CAPÍTULO 5 - Apresentações e Temporadas - Entendendo o Que Foi Criado

5.1 - A primeira temporada em Brasília

Durante todo o processo de criação do espetáculo em sala trabalhávamos com teorias, hipóteses, e as experiências práticas de cada pessoa envolvida diretamente na montagem. Mesmo tendo realizado os ensaios abertos que muito nos ajudou a esclarecer alguns equívocos e acertos, o maior desafio estaria por vir, a primeira temporada.

Para a realização dos ensaios abertos, fomos até o público. Essa situação já dava para nós um ponto de partida vantajoso, por termos tomado uma atitude generosa de levar uma apresentação de graça até as pessoas, a tendência natural é que elas retribuam da mesma forma, sendo generosas pra com o nosso trabalho. O que via de regra, constatamos ser verdade durante os ensaios abertos realizados em algumas escolas públicas do Distrito Federal.

A temporada tem uma característica diferente, o público escolheu por algum motivo ir ao teatro e dessa escolha ele criou uma expectativa e espera que de alguma forma ela seja satisfeita. Portanto é um público ativo pela própria natureza. Se de um lado este público já esta mobilizado, de alguma forma pra assistir a uma comédia, ele já esta predisposto a rir (FREUD, 1996, p. 204).

Segundo Bérqson:

Para compreender o riso, é preciso colocá-los em seu meio natural, que é a sociedade; é preciso, sobretudo, determinar sua função útil que é uma função social. Esse será - convém dizer desde já - a idéia diretiva de todas as nossas investigações. O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social (BÉRGSON, 2001, p. 06).

Essa era a nossa maior expectativa em função da primeira temporada - Até que ponto a nossa obra corresponderia às exigências da vida daquelas pessoas? Estávamos dispostos a compreender a nossa obra colocando-a em confronto direto com a sociedade. Estreamos o espetáculo dispostos a rever todas as nossas considerações sobre os princípios, os quais estavam fundados a nossa criação. Se a obra se propõe ser cômica que se faça então o Riso.

A estréia de *Bagulhar* ocorreu no Teatro Goldoni, no dia 17 de agosto de 2006. Foram três fins de semana de quinta-feira a domingo, totalizando 12 apresentações consecutivas. Logo nas primeiras apresentações percebemos que o espetáculo era composto de duas partes bem distintas. Naturalmente quando íamos comentar sobre a apresentação referíamos a cena tal da primeira parte, ou tal cena da segunda parte. O que poderia ser considerado algo normal se não fosse tão distintas as características que definiam as duas partes.

A primeira parte do espetáculo foi construída de uma forma que as cenas ficaram fechadas, os pontos fixos eram tantos que não se tinha espaço para que o inesperado ocorresse, ficando as cenas criadas para serem encenadas com tempos determinados e não construídas em função de uma encenação aberta. As situações desencadeavam umas nas outras, de forma que, para o funcionamento das cenas, era necessário que os atores trabalhassem com uma emoção e uma intensidade específica para cada momento, não permitindo maiores variações. Sílvia Leblon⁴⁴ afirma em entrevista “Quando a comicidade é muito amarrada, engessada, ela deixa de ser cômica” (Anexo, p. 150). Qualquer quebra de ritmo no andamento, parecia que as cenas se tornavam lentas. Digo pareciam porque chegamos ao ponto de cronometrar toda a primeira parte, considerando a marca dos tempos de algumas cenas específicas e constatamos que a variação era mínima coisa de segundos. Mesmo com o cronômetro mostrando o tempo real das cenas a sensação de lentidão permanecia.

A segunda parte do espetáculo era oposta à primeira, as cenas foram construídas de forma aberta, os pontos fixos foram estabelecidos deixando espaços para o inesperado. As cenas possuíam uma relação direta com a platéia. Chegando ao ponto da segunda parte garantir o sucesso do espetáculo. Essa constatação se dava também através dos comentários e críticas feitas pelo público, que no geral se referiam dizendo gostar mais da segunda parte do espetáculo. O que me incomodava, considerando que a primeira parte tinha 50 minutos de duração e a segunda parte 30 minutos.

Passamos toda a primeira temporada buscando formas de resolver a diferença entre as duas partes. A mim em especial não agradava essa diferença. Pensamos que o problema estaria nas atuações. Os atores não estariam sendo capazes de executar bem todas as nuances que a primeira parte exigia. Experimentamos intensificar as necessidades físicas das personagens, deixando os corpos mais comprometidos com as situações. Passando a utilizar como conduta, na execução das cenas da primeira parte, o estabelecimento das necessidades

⁴⁴ Atriz, Palhaça e Professora de Teatro.

físicas das personagens, levando ao ponto extremo – se a situação acontecia em uma noite fria, os corpos dos atores tinham que chegar ao extremo dessa sensação de temperatura, da mesma forma com outras sensações como a de sede, a da fome, etc. – Em um primeiro momento parecíamos ter resolvido o problema, as cenas ganharam em intensidade ficando mais dramáticas, alguns momentos continuavam a gerar o Riso, mas a primeira parte continuava muito distinta da segunda com respostas muito diversas a cada dia.

Vale ressaltar que alguns momentos da primeira parte independente do dia sempre provocavam o Riso, com maior ou menor intensidade o Riso acontecia. Passei a considerar esses momentos nas minhas avaliações. Não como referência apenas ao Riso, mas também pela forma como elas eram executadas e o contexto que estavam inseridas.

Em entrevista com Julia Varley, ela faz uma advertência:

É difícil pensar o cômico separado do não cômico. Porque muitas vezes o cômico depende do contexto no qual você põe uma atuação. Uma coisa pode ser divertida onde o ator trabalha de uma maneira absolutamente dramática. Eu acho que é interessante colocar junto uma situação dramática e cômica, aí temos uma situação grotesca. O grotesco é interessante porque contém as duas possibilidades, as duas realidades. Muitas vezes quando a pessoa trabalha só com o cômico tem a tendência a ficar com o primeiro resultado, ela não vê a profundidade que a situação cômica pode ter. (Anexo, p. 129).

Dentro dessa perspectiva apontada por Julia Varley, a segunda parte do espetáculo contém claramente a existência do cômico e do dramático. Tomando como exemplo o momento em que Ogro se prepara para tomar o café da manhã - ele coloca em seu colo uma toalha de mesa, em seu peito um guardanapo, tudo de forma a lembrar um ritual de quem vai tomar um suculento café da manhã; quando pega o saco de pão esta completamente vazio, o que só faz ampliar a sua fome. Ele tenta se alimentar pelo cheiro contido no saco de pão, enquanto cheira vai trazendo à memória os sabores de vários alimentos que ele gostaria de ter naquele momento. Do lado oposto Micóbrio, que assistia com inveja todo o seu ritual de arrumação, senta-se e retira de dentro de uma sacola plástica um saco, que contém outro saco, essa ação vai se repetindo até chegar ao pão; coloca o pão de lado no chão e com os sacos plásticos se arruma, como o outro, para fazer a sua refeição, tendo o cuidado de pegar o pão que tinha largado ao chão com um saco plástico servindo de guardanapo. Quando ele vai dar início à sua refeição, o outro o interrompe lembrando que ele sempre esquece que “tem que dividir”, toma dele o pão divide ao meio e coloca toda uma metade na boca, repetindo em seguida a frase “tem que dividir”, essa situação se repete até sobrar uma pequena parte do pão

que é devolvida para Micóbrío. De posse de uma pequena parte do que lhe pertencia ele divide o que resta, saboreando o que sobra com uma delicadeza, como quem come algo extremamente saboroso.

Percebemos durante as apresentações que a situação de estar com fome e não ter o que comer, é sem dúvida uma situação dramática. As formas como as personagens lidam com a situação, a lógica que cada um usa para resolver o problema é que é cômica. Essa cena sempre provocava o Riso da platéia

5.2 - Condições favoráveis e desfavoráveis para originar o prazer cômico

Há muitas variáveis que envolvem a apresentação de um espetáculo teatral. Essas variáveis vão desde o local onde é encenada, às condições físicas que se encontram os atores, passando pela disposição do público quando recebem a obra e tantas outras mais. A prática nos torna hábeis a lidar com muitas dessas variáveis. Mas, quanto à execução de um espetáculo cômico, existem algumas dessas variáveis que pouco consideramos e que interferem diretamente na relação *obra/platéia* tornando o ambiente favorável ou desfavorável para originar o prazer cômica que se manifesta em forma do Riso.

Uma avaliação que desconsidera essas variáveis pode levar as conclusões equivocadas ou pouco producentes na manutenção da temporada de um espetáculo.

Considerando o contexto que as cenas aconteciam, buscamos definir quais os procedimentos que as cenas que provocavam o Riso estavam inseridas. Percebemos que algumas cenas dependiam do contexto dramático para provocar o Riso e outras eram cômicas independentes do contexto.

Freud critica as afirmações categóricas feitas por estudiosos do cômico como: “O cômico baseia-se no contraste entre as idéias” - "O sentimento do cômico origina-se do desapontamento de uma expectativa." Não pelo sentido contido nas afirmações, mas por desconsiderar o que é essencialmente cômico e as condições favoráveis ao surgimento do prazer cômico. O que prejudica a validade universal dessas afirmações são as condições indispensáveis para a geração do prazer cômico. (FREUD, 1996, p. 202-203)

Existem duas condições básicas para o surgimento do Riso, uma, do que é inevitavelmente cômica e outra, do que é ocasionalmente cômica. A primeira surge habitualmente e com uma força da necessidade que se torna quase impossível se conter diante dela, o que torna quase impossível determinar suas causas, uma vez que mesmo em condições desfavoráveis, ela em grandes frequências consegue vencer. A segunda necessita das circunstâncias em que ela ocorre e do ponto de vista do observador, é a que mais nos

interessa nesse estudo, devido a sua dependência das circunstâncias ela torna-se passível de ser manipulada, uma vez que compreendemos o que determina suas causas.

Uma condição favorável para o surgimento do prazer cômico é a *disposição eufórica*, em que alguém está inclinada a rir. Essa euforia pode ser produzida artificialmente. Uma pessoa tomada por uma euforia produzida toxicamente, através de ingestão de substâncias tóxicas, para ela quase tudo parece cômico, provavelmente pela comparação com o seu estado normal. “O cômico e todos os métodos similares de obtenção de prazer da atividade mental não são mais do que maneiras de restabelecer disposição prazenteira.” (FREUD, 1996, p. 204). Quando a euforia não se apresenta como disposição geral da psique, pode ser provocada a partir de ponto de abordagem que estimule a atividade mental. Esse método é muito comum de ocorrer em apresentação de comediantes que iniciam com comentários, charadas e provocações que estimulam a atividade mental de sua platéia.

Um efeito similar é produzido pela *expectativa* do cômico, que propicia entrar em harmonia com o prazer cômico. Para Freud (1996, p. 204) qualquer pessoa que se dispõe a ler um livro de piadas, ou ir ao teatro para assistir a uma comédia, já se encontra inclinada ao prazer cômico. Essa inclinação deixa a pessoa tão desarmada que ela ri mesmo que depois sinta vergonha. O indivíduo quando tomado pela expectativa do cômico ri do que ele é capaz de entender e não daquilo que ele aceita como verdade, ele ri até mesmo daquilo que ele discorda. Basta que exista energia psíquica excedente para se transformar em prazer cômico.

Se o trabalho mental se torna comprometido, envolvido com outras despesas, na busca de um entendimento da proposta apresentada ou envolvido com objetivos mais sérios, temos uma condição desfavorável para o surgimento do prazer cômico. Igualmente desfavorável é o envolvimento com a abstração, diante da situação que leva o comprometimento dos pensamentos em reflexões na busca de compreensão e entendimento de uma situação que lhe é mostrado o indivíduo perde a sua inclinação para o Riso, sua energia psíquica se torna totalmente comprometida.

Outra condição desfavorável é se a atenção for focada no ponto onde a comparação cômica deve emergir o que revelará a intenção de provocar o Riso, acarretando na previsibilidade da situação. O que podemos deduzir disso é que o ator deve evitar, de todas as formas, a tentação de perseguir o Riso. Sendo o Riso um efeito, não é possível atuar sobre ele, mas sim na sua construção. A platéia percebe a intenção do ator em ser engraçado, o que provoca o desvio da atenção do foco nas ações da personagem. O Riso é um efeito gerado por uma construção consciente da parte do ator, mas deve parecer, aos olhos do espectador, que a construção é involuntária. Ela deve acontecer como conseqüências únicas das ações dos

personagens. O ator tem de ter como meta sempre o objetivo geral e os objetivos específicos do seu personagem. As suas ações em cena devem ser executadas de forma a revelar as intenções do personagem para alcançar seus intentos. Não se pode esquecer que o prazer cômico deve surgir de forma inadvertida (FREUD, 1996, p. 205). Também desfavorável é se a comparação se voltar para um padrão já existente e esse padrão acarreta algum tipo de preocupação ao indivíduo cuja intenção de provocar o Riso se dirige. “Assim o examinador não acha cômico o nonsense que o candidato produziu em sua ignorância; isso o irrita, enquanto os colegas do candidato divertem-se francamente com o mesmo nonsense.” (FREUD, 1996, p. 205). O processo de comparação de despesas deve ocorrer de forma automática se lhe cabe produzir o prazer cômico.

Segundo Freud, não há um ambiente mais desfavorável para comprometer o surgimento do prazer cômico do que o ambiente tomado por forte carga emocional. A emoção parece contaminar momentaneamente a razão, e comprometer toda a energia psíquica do indivíduo.

A geração do afeto é a mais intensa de todas as condições que interferem no cômico e sua importância a este respeito tem sido universalmente reconhecida.⁴⁵ Por esta razão tem-se dito que o sentimento cômico nasce com mais facilidade em casos mais ou menos indiferentes, onde não estejam envolvidos fortemente sentimentos e interesses (FREUD, 1996, p. 205).

Para Freud é provável que essa explicação se estenda a todos os casos onde o Riso ocorre em circunstâncias não gratificantes, acompanhado de emoções dolorosas ou tensas.

Leo Bassi, bufão italiano residente na cidade de Madri - Espanha, herdeiro de uma tradicional família de circo, com seu trabalho reconhecido por quase todo o mundo ocidental devido a sua irreverência diante a todo tipo de poder estabelecido, questionado se existem temas que não sejam passíveis de serem usados para provocar o Riso, ele responde:

Não. Todos os temas são passíveis de serem usados para causar o Riso, todo tema pode ser usado para fazer comédia. O que existe são momentos desfavoráveis para certos temas. Logo após o 11 de setembro, em Nova Iorque, tornou-se impossível fazer comédia sobre terrorismo (Anexo, p. 130).

⁴⁵ “*A você é fácil rir, isso não lhe quer dizer nada.*” Nota do original.

E, por último, Freud afirma que “a geração do prazer cômico pode ser produzida por algumas outras circunstâncias agradáveis acompanhantes, como se por uma espécie de contágio” (1996, p. 206). O que podemos constatar observando alguns artistas de rua que antecedem suas apresentações com músicas que criam uma atmosfera descontraída, ou antes, mesmo de iniciar suas performances realizam brincadeiras que transformam a rua em um ambiente propício para a geração do prazer cômico. Em geral os espetáculos de rua tem suas platéias formadas por pessoas que se encontram ao acaso naquele local, diferente do público que se dirige a um teatro, esses já se encontram, via de regra, pré-dispostos ao prazer cômico.

5.3 - O Riso como referência

Durante toda a primeira temporada trabalhávamos em função de entender a dramaturgia da primeira parte do espetáculo. E grande era a nossa surpresa de constatar as diferentes formas que a platéia, a cada dia, reagia à primeira parte da encenação. Para nós atores os momentos que antecediam a sessão eram cheio de expectativas, não podíamos prever qual seria a reação da platéia. Inerente a nossa vontade, se o espetáculo é anunciado como um espetáculo cômico ou realizado por palhaços, o mínimo que se espera do resultado é que as pessoas riem. Se esse Riso não acontece num primeiro momento, tudo bem, pode ser uma questão de ajustes entre o tempo dos atores e a platéia, ou de um estabelecimento de contato mais seguro. Aí automaticamente e de forma quase inconsciente buscávamos fazer as *adaptações* necessárias em nosso desempenho em função de ajustar-se a platéia. Caso isso não ocorresse com eficiência, e a encenação prosseguia sem o Riso acontecer ou com um Riso tímido, era inevitável a sensação de frustração que nós atores éramos tomados. Por mais que evitávamos pensar em cena, fora do universo da personagem, era difícil controlar essa frustração, que parecia também ser percebida pela platéia.

O inverso também era real. Quando o Riso acontecia de forma rápida, algumas vezes, apenas no estabelecimento do contato inicial, já se ouvia gargalhadas vindas da platéia. Tínhamos que controlar para não querer fazer apenas para agradar a platéia, correndo o risco de comprometer a obra. Observamos que bastava umas duas pessoas começarem a rir, para em pouco tempo, o Riso contagiar boa parte da platéia, levando-os a rir juntos, “Parece que o riso precisa de eco.” (BERGSON, 2001, p. 04). A sensação era de aprovação: Estamos sendo aceitos pela platéia. Estamos obtendo êxito em nosso desempenho. Automaticamente gerava uma segurança interna e passávamos a executar as ações do espetáculo de forma mais fluída. Quando isso acontecia na primeira parte do espetáculo era muito gratificante. Esse resultado era sempre obtido na segunda parte do espetáculo.

5.4 - A segunda temporada

Aconteceu entre 20 de abril a 06 de maio no Teatro Oficina do Perdiz ⁴⁶, para essa segunda temporada realizamos algumas mudanças na primeira parte do espetáculo, fizemos cortes e mudanças em algumas cenas. Uma alteração significativa foi feita na abertura do espetáculo, Micóbrio passou a entrar em cena fugindo de um grupo de rua. Acreditávamos que essa mudança traria a cena mais informações sobre as personagens e a lógica de cada um. Com essas modificações e os cortes feitos na primeira parte do espetáculo, gerou uma possibilidade das cenas acontecerem com um tempo mais dilatado. Mantivemos a mesma conduta de estabelecer as necessidades físicas das personagens antes de cada cena.

Para a nossa surpresa a primeira parte continuava a ter o mesmo efeito sobre a platéia, que assistia aos primeiros momentos do espetáculo de forma distanciada. Sugeri à direção que quebrássemos qualquer ilusão de quarta parede, logo no primeiro momento, ainda quando se estabelecia os primeiros contatos com a platéia, deixando a primeira parte mais próxima da forma que acontecia a segunda parte do espetáculo, que tem como característica a relação direta com a platéia. Aceita, essa conduta gerou uma maior aproximação com o público logo no início do espetáculo.

Para analisar o cômico tendo como resultado o Riso, é necessário considerar que “A dificuldade está no fato de que o nexo entre o objeto cômico e a pessoa que ri não é obrigatório nem natural. Lá, onde um ri, outro não ri.” (PROPP, 1992, p. 31). Seguindo o raciocínio de Vladimir Propp, podemos inferir que, para uma análise mais eficaz é necessário ter a clareza do procedimento utilizado para gerar o Riso. Passamos então a rever os procedimentos que poderiam dar fundamento às cenas. É importante considerar que durante a produção do espetáculo, raramente uma cena era criada a partir de um procedimento específico. Em regra geral, as cenas eram construídas considerando o cômico sobre a ótica das pessoas envolvidas no processo. O que acarretava o bom andamento de uma cena quando estava sendo criada era o Riso que ela provocava nas pessoas presentes nos ensaios.

A pergunta para análise das cenas passou a ser: O que se quer com essa cena? Se o objetivo da primeira cena é apresentar os personagens e a lógica de cada um, então esse tem que ser o entendimento pelo qual a cena deve ser analisada. Considerando essa perspectiva, caso queira que o Riso aconteça, este tem que ser provocado por uma *gag* ou por um procedimento específico. Agindo assim passamos a fazer uma decupagem das cenas, o que

⁴⁶ Oficina mecânica onde, durante o dia, se concerta carros e a noite é transformada em um teatro. Escolhemos esse espaço, acreditando que seria ideal para a apresentação do espetáculo por ser um ambiente rústico, cheio de sucatas e ferros velhos.

acarretou um estudo de cada parte do espetáculo. Facilitando conhecer melhor cada cena, suas funções, relações entre as partes e os procedimentos que poderiam causar o Riso. Propiciando uma análise das atuações dos atores em função desses momentos específicos.

5.5 - Analisando algumas cenas do espetáculo

Ogro arruma a cama com a manta e se deita para dormir, Micóbrío prepara a cama dele com folhas de jornais, ao deitar e se acomodar, resmunga “Ah não!” quando percebe que deitou calçado com os sapatos, retira-os e os coloca ao seu lado, se ajeita novamente para dormir quando é incomodado pelos roncos do Ogro, que dorme confortavelmente enrolado na manta. Micóbrío tenta amenizar o barulho do ronco tapando os ouvidos de várias formas diferentes, até que percebe que o outro ronca por estar agasalhado com a sua manta. Resolve tomar a manta sem que o outro acorde. A cada tentativa um ronco diferente e mais forte, a cada tentativa uma forma de disfarçar a sua investida. Essa situação se repete três vezes, cada repetição de forma diferente e mais intensa. O que aumenta do desejo de Micóbrío em ter a manta de volta.

A capacidade do indivíduo de se colocar no lugar do outro, de se envolver racionalmente, buscando comparar a lógica pela qual o outro age com a sua própria, Freud chama de *empréstimo cômico* (1996, p. 177). Nesse caso o Riso acontece se nessa comparação ficar evidente o contraste entre as partes, gerando em quem assiste a afirmação: Assim eu não agiria. Esse procedimento quando utilizado no teatro exige do ator a capacidade de expressar através das suas ações físicas, as suas ações internas, deixando claro o porquê das suas ações, o que daria sentido ao por que ele age como age.

Sobre essa consideração fica evidente que o ator tem que convencer a platéia da sua necessidade de ter de volta a manta que lhe pertencia. Em um primeiro momento o que leva a personagem agir é a própria circunstância do ambiente a sua volta, eles estão ao relento e a noite esta muito fria. Esse motivo basta para a personagem agir tentando pegar sua manta de volta, mas apenas agindo em função de cumprir seu objetivo não provoca o Riso. Era necessário ampliar essa vontade da personagem acrescentamos a ela a inveja do outro possuir o que ele não tem e de posse da manta conseguir dormir tão confortavelmente que chega a roncar. Assim a essa necessidade real e dramática do frio, acrescentamos um defeito de caráter à inveja. Importante ressaltar que no curto espaço de tempo em que essa ação acontece fica fácil à platéia lembrar que ele está com inveja do outro por ele possuir algo que lhe pertence, bastaria a ele se impor exigindo os seus direitos. O medo de seguir só pela noite a fora faz com que ele crie estratégias para rever o que lhe pertence sem ser percebido,

mantendo tudo em harmonia. Assim temos um quadro onde a personagem se encontra em uma situação extrema e agindo a partir das suas necessidades imediatas regida por uma lógica própria.

Não podemos esquecer que a reação à situação é de grande importância para provocar o Riso. Acrescentamos a cena o recurso das *formas corporais* e *traços faciais*, que são recursos derivados do cômico dos movimentos que na prática é gerado pelo movimento implícito na forma final, o que podemos perceber nessa citação:

Na verdade é do cômico do movimento que deriva o cômico das formas corporais dos traços faciais, considerados como resultante de um movimento exagerado inútil. Olhos arregalados, nariz em gancho pendente sobre a boca, com orelhas de abandono, uma corcunda - todas estas coisas só produzem um efeito cômico na medida em que se imaginam os movimentos necessários para realizar esses traços; e aqui o nariz, as orelhas e outras partes do corpo são imaginados com mobilidade maior que a que tem na realidade (FREUD, 1996, p. 179).

Esse procedimento era utilizado como consequência da reação à situação, ou seja, quando Micóbrío se aproximava para pegar a manta seu rosto e corpo estavam tomados pelo desejo de poder dormir confortavelmente, agia assim sustentando essa máscara facial e corporal. Quando assustava com a reação do Ogro, automaticamente seu corpo e seu rosto ganhavam uma forte expressão de susto frustração. Essas expressões aconteciam e por instantes congelavam se transformando em uma máscara momentânea que era mantida durante os primeiros momentos da sua próxima ação de forma dilatada, como um tipo de suspensão momentânea, para que a platéia tenha tempo de perceber a máscara como consequência da reação tida por ele.

Mas por que rimos da presença oculta desse movimento representado na forma final? Para que esse efeito provoque o Riso, é necessário que quem o detecte, faça a sua comparação entre o movimento que ele observa na outra pessoa e o que ela própria faria se estivesse em seu lugar. Para que o Riso aconteça é necessário que ambos sejam julgados pelo mesmo padrão. Vale lembrar que esse padrão em algum momento foi adquirido, pelo observador, através da execução própria do movimento ou por sua imitação, preservando nele a idéia do movimento, do seu tamanho e a energia necessária para sua execução. Quando comparados percebe o excesso envolvido na sua execução e por sua vez sua consequências desastrosa, registrada na forma final.

Depois de tantas tentativas frustradas de tomar a manta de Ogro, Micóbrío resolve então de enfiar debaixo da manta e dormir junto a ele. Seria um fim de noite tranquilo se

Micóbrío, movido por um sonho, não começasse a cobrir, cuidar, coçar e até mesmo acarinhar o Ogro. Este, por sua vez, tomado por um sono profundo, numa espécie de sonambulismo, tenta de todas as formas manter perto de si o que lhe provoca tanto prazer. Tentando escapar do que lhe mantém preso Micóbrío desperta do seu sono, e agora ciente da situação em que se meteu tenta escapar sem que Ogro acorde. Todas as suas tentativas são em vão, pois a cada investida de fuga Ogro o retém prendendo-o ora em seus braços, ora entre suas pernas. As imagens e ações formadas na tentativa de fuga de Micóbrío dão a entender que Ogro está a todo tempo buscando satisfazer seus desejos sexuais com os quais ele esta sonhando. Nesse caso o procedimento utilizado para provocar o Riso foi o cômico da *sexualidade* e da *obscenidade*, que consiste segundo Freud em, propiciar um tipo de desnudamento, mostrando os seres humanos em sua dependência das funções corporais, o que gera uma degradação da figura desnudada. O prazer cômico ocorre para a platéia quando ela se torna espectadora, sem se sentir constrangida, permitindo-se usufruir do que se vê, sem se comprometer com uma grande despesa solicitada para atingir esse fim (FREUD, 1992, p. 206).

Depois de dar uma tremenda surra em Micóbrío, ao ponto de deixá-lo desacordado, Ogro volta a dormir. Na manhã seguinte ambos acordam e dão início às suas rotinas. Micóbrío não resiste ao ver Ogro bebendo alguns goles de cachaça. Tomado por um grande desejo Micóbrío rouba a garrafa de cachaça e começa a beber grandes goladas, quando percebe que Ogro está a seu lado vendo tudo o que ele está fazendo. Micóbrío se desespera e tentando se desfazer da bebida que está em sua boca, começa a buscar forma de cuspir a cachaça, primeiro ameaça a cuspir de volta na garrafa quando é repreendido por Ogro, depois tenta cuspir no bolso do seu paletó e ele também o repreende. Micóbrío avança para cuspir a cachaça para fora de cena e da de cara com a platéia reage a sua ameaça, ele então através de gestos pede para que os que estão na frente se abaixem para que ele possa cuspir nas pessoas que estão mais atrás, assim o que estão atrás reagem da mesma forma com medo de serem cuspidos. Não conseguindo êxito na sua tentativa de se desvencilhar do flagrante, Micóbrío repete as mesmas ações com as pessoas que estão sentadas do lado direito da platéia, só que dessa vez ao tentar cuspir sai da sua boca um vapor de água admirado com o que vê, ele pede licença para a platéia vira de costas para ela, abre uma porta imaginaria entra e fecha, abre uma torneira e jogando o vapor de água para cima começa a se comportar como quem toma um banho de chuveiro, essa cena termina quando ele esvazia completamente a boca e conclui com as ações de quem se arruma após um delicioso banho.

Um dos procedimentos cômicos utilizados nesta cena foi a *mímica*, o seu prazer cômico vem da energia empregada em representar o objeto apenas com o corpo. Em uma

situação na qual a presença de objetos é requerida para a sua representação, se esses objetos são suprimidos, levando o ator a representá-los através dos gestos, exigindo dele um esforço acima do necessário. O desvendar desses objetos representados pelo indivíduo consiste a origem do prazer cômico (FREUD, 1992, 187). A mímica pode ser vista também em um conceito mais contemporâneo na utilização de movimentos faciais e corporais utilizados quando se faz uso da palavra. Esses gestos e ações são utilizados para negar ou afirmar uma sentença colocada pelo ator em cena, o que se chama comumente “mímica da personagem”, mas essa só tem o caráter cômico se utilizada de forma a criar contraste com a situação apresentada envolvendo energia mais que o necessário.

A cena de pedir esmolas, começa com Ogro se pondo diante da platéia como uma pessoa desprotegida, fraca e necessitada. Micóbrio imita-o e é colocado para traz por ele, que não quer perder a atenção da platéia. Na disputa de atenção tem o objetivo de convencê-los a dar esmolas, Micóbrio se disfarça de anão aleijado, colocando as mãos debaixo do braço, ficando de joelhos e contorcendo o rosto. Ogro se irrita com o que vê e revida se disfarçando de mãe piedosa, colocando nos braços a garrafa de cachaça enrolada na manta, passando a pedir como uma mãe desesperada. Micóbrio revida enfiando sacos plásticos dentro das pernas das calças simulando deformidades. Ogro que fica mais irritado com o que vê, acaba arremessando a suposta criança no chão desmascarando seu truque, ele revida colocando a garrafa dentro das calças para parecer ter um órgão sexual deformado, diante disso Micóbrio amplia sua deformidade enxertando mais sacos sob sua roupa, ampliando também suas deformidades faciais. Ogro não deixa por menos e coloca duas garrafas dentro das calças, Micóbrio se deforma ainda mais, diante dessa disputa que parece não ter fim, Ogro se indigna, se desfaz dos disfarces e parte para nova estratégia para pedir esmolas.

O que queríamos com essa cena era mostrar a capacidade de dissimular que algumas pessoas possuem a capacidade de se mostrar sendo aquilo que não são, e o que são capaz de fazer para ganhar o dinheiro de cada dia.

Nessa seqüência de situações são utilizados quatro espécies de comportamento cômico o disfarce, o desmascaramento, o exagero e o cômico das formas corporais e traços faciais.

O *disfarce* ocorre quando um indivíduo se passa por aquilo que não é apresentando-se com verossimilhança, mas deixando perceber que ele usufrui do que não lhe pertence. O disfarce assume um caráter de desvendamento da verdade oculta revelando características de quem o utiliza quando busca transmitir informações daquilo que se disfarçou. Nas nossas apresentações percebemos que, para esse procedimento obter êxito em provocar o Riso é necessário que a platéia perceba que há um disfarce, ou seja, há algo nessa roupa ou nessa

situação que não cabe a quem veste ou a quem esta vivenciando a situação. O comportamento tem que ser convincente, não o comportamento das personagens por quem eles procuram se disfarçarem, o anão, os aleijados e a mãe, mas o comportamento de quem tem a necessidade de receber as esmolas é que tem que convencer, no caso o comportamento de Ogro e do Micóbrrio.

O outro procedimento é o *desmascaramento*, que é um método que utiliza da degradação da dignidade dos indivíduos, revelando as suas fragilidades, que são compartilhadas com toda a humanidade, chamando a atenção em particular para a sua dependência de suas funções mentais e de suas necessidades corporais. Aplica-se a alguém que se apropriou de forma ilícita de dignidade e autoridade “O desmascaramento equivalerá aqui a uma advertência: tal e tal pessoa, que é admirado como um semideus é afinal de contas um ser humano como você e eu”. (FREUD, 1996, p. 189). Isso reduz a imagem de grandeza e poder criada de forma imprópria ao tamanho que era anterior à apropriação.

O desmascaramento ocorre em vários momentos das situações hora em maior ou menor intensidade, o primeiro momento de Desmascaramento é quando Micóbrrio diante de todos se transforma em anão, tirando do Ogro a máscara de esperto e autoritário. Outro momento é quando Ogro arremessa no chão as garrafas embrulhadas na manta que ele usava para dar a impressão de ser um bebê, com esse ato ele mesmo se desmascara. Durante toda a cena o jogo é de disfarce e desmascaramento.

Para se desvencilhar do fracasso, Ogro retira seus disfarces e senta-se diante da platéia o mais próximo possível dando início as lamentações típicas de quem pede esmolas. Vendo aquela situação Micóbrrio faz o mesmo. Dessa vez eles um apóia o jogo do outro. Pedindo, implorando desesperados eles recorrem a Deus. Daí inicia uma nova seqüência de estratégias para obter dinheiro, Ogro se transforma em pastor de igreja e Micóbrrio em seu assistente. Eles transformam todo o teatro em um templo, dedicado às rezas para obter bênçãos do Senhor, o dinheiro passa a ser pedido não para eles, mas para o Senhor todo Poderoso, que em troca devolverá em dobro aqueles que ajudarem em seu nome. Em seguida a cena se repete com a figura de um político que pede dinheiro para realizar melhorias para todos, pede em nome de um futuro melhor. Por fim a última caricatura a ser feita é a dos artistas de rua, quando os dois se colocam na figura de dois palhaços e realizam um número aos moldes de um charlatão, pedindo ao final dinheiro para que a arte e a cultura tenham vida longa e eles possam melhor o próprio espetáculo.

Com essa seqüência de cena o nosso objetivo era expor as várias formas utilizadas pelas pessoas para pedir dinheiro, mostrando que entre essas personagens e os mendigos e

moradores de rua pode haver muito poucas diferenças, na verdade todos têm como objetivos defender o que é seu em primeiro lugar. A idéia das cenas anteriores “*o que se faz por dinheiro*” aqui também ganha um reforço.

Um dos procedimentos usados nessas situações foi a *caricatura*, outro recurso encontrado nos estudos de Freud. Consiste em tomar um único traço característico, que pode passar despercebido dentro de um quadro geral. Esse traço, se isolado, pode revelar um efeito cômico se em nossa lembrança estende-se a todo o objeto, motivo da caricatura. Nesse caso a caricatura foi usada na representação das personalidades pastor, político, artista e assistentes, principalmente em seus gestos e comportamentos.

A *paródia* que consiste em realizar a quebra de ilusão existente entre o indivíduo e o seu discurso, rompendo a ligação com o próprio discurso parodiado, o que promove a degradação de algo sublime, destruindo a unidade existente entre o caráter de uma pessoa tal como a conhecemos e suas idéias, foi outro procedimento usado. “A caricatura, a paródia e o travestimento (assim como sua contraparte prática, o desmascaramento) dirigem-se contra pessoas e objetos que reivindicam autoridades e respeito, que são, em algum sentido, sublime.” (FREUD, 1996, p. 187)

O recurso da *ironia*, que consiste em dizer uma coisa dando sentido outro àquilo que se está dizendo, acrescentando à idéia primeira um sentido mais profundo e até mesmo oposto, também foi usado. O princípio do prazer cômico da *ironia* vem do desvendar o que está contido nos jogos das palavras e na intenção de quem diz, gerando em quem desvenda o jogo um sentimento de superioridade ao senso comum. A ironia se assemelha com a justaposição simultânea, que tem como mecanismo revelar pensamentos válidos em si mesmo, sendo que um anula o outro, quando colocados em seqüência simultânea.

Durante as duas temporadas percebemos que muitos momentos o Riso surgia onde não era esperado, da mesma forma que, alguns Risos esperados não aconteciam. Quando passamos a considerar a análise das cenas feitas a partir de seus objetivos e das gags e procedimentos utilizados, ficava mais claro atuar e receber esses momentos de Risos inesperados. Gerando também um relaxamento em algumas condutas estabelecidas.

A visão sobre o espetáculo foi ficando mais apurada e os atores ganhando mais domínio sobre as cenas. Terminamos a segunda temporada com uma certeza de que tínhamos um caminho a seguir, e que o aprimoramento da nossa obra só aconteceria na medida em que realizássemos nossas apresentações conscientes do objetivo do espetáculo, e que, após cada apresentação a avaliação teria que ser feita considerando o momento do acontecimento com todas as variáveis que envolvem uma apresentação cômica.

CONCLUSÃO

Os procedimentos apresentados nessa pesquisa têm como propósito elucidar mecanismos que propiciam o surgimento do prazer cômico na platéia. O ator cômico, consciente destes mecanismos, pode deles lançar mão de forma estratégica, ficando, assim, menos vulnerável às variáveis que interferem na execução da cena cômica. A proposta é ampliar o repertório de possibilidades do artista cômico. A utilização desses procedimentos não substitui um treinamento preparatório para o artista que se propõe a trabalhar com o cômico.

Como vimos nesta pesquisa, a atuação cômica requer uma atitude do ator diante do que se está representando: requer uma visão crítica do papel a ser vivido de modo a permitir ao ator uma mudança de atitude capaz de transformar situações. A atitude tomada pelo ator passa a ocupar o primeiro plano da cena, tendo destaque o “como” ele está representado em detrimento do “que” ele está representando. Isso é feito de tal forma que a platéia não percebe a intenção do ator de provocar o riso; e menos ainda, a manipulação da situação, pois tudo o que ocorre em cena acontece de forma a dar credibilidade à história da personagem.

É o que podemos perceber na fala do ator Francisco Ramos ⁴⁷ quando questionado sobre a diferença entre a atuação cômica para não cômica;

O movimento da comédia é completamente diferente do movimento no drama. Tem que ter uma intenção, que de alguma maneira se adianta a situação que se está vivendo. Não estou sabendo como me expressar, mas, se tu queres andar, pode andar normal, mas se tu queres fazer disso comédia tem que dar algum sentido a essa forma de andar para que surja a comédia. (Anexo, p. 120)

Dessa fala podemos concluir que o ator cômico trabalha transformando movimentos e gestos em ações cômicas, utilizando da sua capacidade de expressar com clareza a intenção sobreposta à ação, ou seja, dando um sentido imediato a todos os movimentos e gestos por ele executados.

Tradicionalmente existe uma referência de padrão de comportamento em cena -um ator que tem um desempenho convincente é considerado um bom ator, dele se espera uma boa

⁴⁷ Ator cômico e diretor teatral, integrante da companhia espanhola de comédia física Yllana.

dicção, saiba se posicionar em cena, convença a platéia da vida da sua personagem usando recursos técnicos de forma adequada e bela, digno de admiração.

A referência para a análise do trabalho do ator tem como base a recriação do comportamento humano. Espera-se que um ator que interprete a personagem Hamlet de Shakespeare nos convença de que ele é um príncipe, herdeiro de um trono que está sendo usurpado pelos assassinos do seu pai, e de que quem faz a denúncia da tragédia é o fantasma do Rei. Essas poucas palavras são o suficiente para imaginarmos um jovem de origem nobre, por tanto, que saiba se comportar com dignidade e elegância e que devido às circunstâncias que o envolve tem um temperamento conturbado, se debate entre a loucura de acreditar na realidade que ele vê, ou na história revelada pelo fantasma do seu pai. Ao tomarmos conhecimento dessa história passamos automaticamente a imaginarmos essas personagens com seus comportamentos, posturas sofisticadas se relacionando com desenvoltura e elegância, ou seja, criamos a partir de padrões de comportamentos conhecidos, toda uma realidade imaginada por um autor. Grande parte das escolas de teatro trabalham em função de preparar os alunos para se tornarem atores, utilizando as técnicas de atuação de forma adequada e eficiente, venham a ser capazes de reproduzir com certo grau de veracidade padrões de comportamento.

Pode-se deduzir que a base - ensino e aprendizagem - em artes cênicas, muitas vezes passa a ser a representação de padrões de comportamentos. No teatro, um dos recursos para a representação de uma época se dá quando atualizamos em cena padrões de comportamento que nos remetem a idéias definidas como sendo daquele período. Esses padrões em geral se estendem para os objetos de cena e figurinos, podendo ser recriados em partes ou em sua totalidade. A esse conjunto de padrões podemos denominar “padrões de representação”. Dessa maneira, é possível compreender cada obra teatral como um conjunto de padrões de representação organizados com a finalidade de criar referências que orientam a platéia a realizar a sua própria representação de um evento qualquer que seja: histórico, quimérico, íntimo.

Contudo, a fronteira entre uma atuação cômica e uma atuação não cômica estaria num primeiro momento na forma como o autor determinou os acontecimentos, como ele organizou o seu material, e em última instância, na forma como o ator se relaciona com o material fornecido pelo autor, ou seja, as circunstâncias que envolvem as ações da personagem que está interpretando. As opções de escolhas feitas pelo ator podem transformar uma situação não cômica em cômica, e vice e versa.

O Ator na Comédia

A primeira coisa que a pessoa que vai fazer comédia tem que ter, particularmente e pessoalmente, ela não pode estar presa a nada, ela precisa estar completamente despojada. Despojada de quesitos psicológicos. Ela sabe que vai se expor ao máximo em todos os aspectos o seu ridículo, ela precisa estar despojada de uma amarra crítica que possa torná-la pouco crítica, ou seja, ela não pode estar submetida a determinados dogmas, regras, que imponham para ela um tipo de idéia, de mensagem. Ou seja, ela não pode ser politicamente correta, porque se não ela vai ter um grande problema para ser um comediante. Comediante é politicamente incorreto, porque o riso e o humor ele tem um potencial de uma metralhadora, ele atira e atinge com seu tiro. E se ele atinge você não vai conseguir ser comportado com esse tiro. É você não estar a favor nem disso e nem daquilo. Eu faço uma definição de que o humor não é nem moral e nem imoral, ou seja, ele nem é a favor da moral vigente e nem é contra a moral vigente, ele é amoral (Anexo, p. 127).

A partir dessa fala do Hugo Possolo⁴⁸, podemos concluir que o primeiro obstáculo a ser superado pelo ator que se propõe a trabalhar com o cômico está em uma superação dele para com ele mesmo. O trabalho com o cômico exige do ator autoconhecimento e um despojamento de muitas regras e convenções que envolvem o fazer teatral do ator não cômico.

São muitas as variáveis que envolvem o trabalho do ator na comédia: a qualidade do espaço onde ocorre a encenação: se é confortável para a platéia, ou se exige dela esforço para manter a atenção ao que esta sendo mostrado; a fluência da linguagem; os recursos técnicos - som, luz, cenografia e figurinos - o conjunto de padrões de representação, enfim, todos esses elementos que envolvem o fazer teatral influenciam diretamente no acontecimento cênico. Muitas dessas variáveis podem ser utilizadas pelo ator para manter o foco de atenção despertando o interesse da platéia. Até mesmo a forma como o ator lida com as convenções teatrais, como ele se relaciona com os padrões de comportamento utilizados pela obra, pode ser usada como elementos de concentração do seu círculo de atenção. Um aspecto não tolera ser usado como concentração do foco do ator, que seria o ponto onde estaria o motivo cômico, segundo Fernando Linhares⁴⁹ - “Está tudo dentro da pessoa é só ela não querer produzir o riso, que o riso vai aparecer. Quando a pessoa pensa: Vou fazer uma coisa engraçada. Aí é

⁴⁸ Escritor, diretor, ator de teatro e palhaço fundador e membro da Companhia Teatral Os Parlapatões.

⁴⁹ Professor, Ator e Diretor de Teatro, formado em Teatro e Artes Plásticas formando-se em desenho. Atualmente faz mestrado em Artes Cênicas na UFMG com o tema da máscara. Objeto que vem pesquisando nessas últimas duas décadas. : - Tem 30 anos que comecei a fazer teatro e o trabalho com a máscara que venho desenvolvendo é na procura de um ator, na verdade o que seria um comediante, pra mim a idéia de um ator seria mais a de um comediante, não no sentido apenas de ser aquele que só faz comédia, mas um ator mais preparado pro jogo da cena, que um ator convencional que vai pelo texto, mas sim pelo jogo.

que a coisa não dá certo.” (Anexo, p. 115). A platéia tem que perceber o motivo do Riso por si só, de forma inadvertida, como uma consequência das ações que o ator criou em função das intenções da personagem. A platéia tem que ser levada a perceber o motivo do Riso de forma que pareça ser uma espontânea descoberta. Segundo o que experimentamos em nossa pesquisa, o motivo do Riso se submetido a um excesso de atenção perde a sua força.

Percebemos que na comédia, em um primeiro momento, os recursos teatrais devem ser usados de forma convencional, enquanto se definem as regras do jogo. Estabelecido o contato, os recursos teatrais devem parecer que estão submetidos aos impulsos dos atores. A atuação deve provocar na platéia a sensação de que o ator está agindo a partir dos seus impulsos, como que nada programado, e o que foi programado não sendo seguido, mesmo que os ensaios tenham consumido meses de trabalho. Aos olhos do público, deve transparecer que o ator está jogando, assim como se comportam os jogadores de futebol quando vão para o campo com jogadas ensaiadas e planejadas, mas o que usar e quando usar só será definido no momento exato da realização do jogo. Para o ator cômico nem sempre é possível essa total liberdade do jogador de futebol, mas suas ações e reações assim devem transparecer. Ele deve sempre buscar agir a partir do que a situação em que ele se encontra esteja lhe provocando, como se nada fosse programado. Quem o assiste deve ter a nítida impressão de tudo esta acontecendo pela primeira vez em sua vida, para isso ele vivencia a situação procurando chegar aos extremos do que elas suportam sem perder a veracidade. Dessa forma, observamos que, mais importante do que “aquilo que acontece” em cena é o “como acontece”. A forma como o ator se relaciona com as circunstâncias que envolvem seu personagem, com distanciamento crítico ou com envolvimento, influencia na forma como a platéia se envolve com o espetáculo. Se o ator opta por estabelecer uma postura distanciada, essa atitude pode provocar a exposição da teatralidade do espetáculo, demonstrando a vulnerabilidade do acontecimento, o que acrescentaria ao evento espetacular caráter humano, causando maior aproximação da platéia com o acontecimento teatral, pela identificação. Podemos afirmar que uma das diferenças entre ação cômica e não cômica reside na forma ou maneira de como o ator se relaciona com a platéia pra revelar as circunstâncias que envolvem sua personagem, o modo como se relaciona com a platéia afirma o pacto de cumplicidade essencial para a realização da encenação cômica.

Os estudos contemporâneos de técnicas de interpretação ligados às tradições orientais e ocidentais ⁵⁰ nos mostram alguns pontos em comum entre as diversas técnicas de atuação, todas com o objetivo de tornar o ator apto a ser o agente do acontecimento teatral. Nas diferentes técnicas devemos considerar aspectos como: a do ator trabalhar com a perspectiva de adquirir capacidade de alterar seu equilíbrio cotidiano, buscando ampliar a sua expressividade, levando o ator a ser capaz de realizar construções extras cotidianas, situações menos comuns, desafiando seu eixo corporal para alcançar estados precários de equilíbrio, ou posturas mais equilibradas, o que permite ir mais além do óbvio na suas construções corporais.

Um segundo aspecto a ser considerado é a capacidade do ator em trabalhar com oposições simultaneamente. Ele deve ser capaz de lidar com uma lógica nem sempre coerente com o seu viver, pensar ou executar, ser capaz de lidar com a incoerência aparente das suas ações, executá-las mesmo que seu entendimento esteja aquém, pois o simples fato de executar bem as ações pode ser o necessário para revelar as suas coerências (BARBA, 1995, p. 55).

As ações não se reduzem apenas a representar as tarefas físicas dentro do espaço cênico, devem revelar aspectos da personalidade da personagem. Uma simples ação de deslocamento em cena deve ser o resultado das ações mentais, o movimento é resultado do pensamento. Esses aspectos trazem para o ator possibilidades de alterar características das suas ações cotidianas ao recriá-las em cena, podendo ampliá-las ou reduzi-las dentro das suas necessidades.

As ações executadas no espaço cênico com o objetivo de despertar o prazer cômico, têm como características certo excesso, excesso esse que não pode ser confundido com exagero desmedido. É importante ressaltar que a atuação cômica exige um grau de verossimilhança com o universo referencial da obra a ser encenada. Portanto, até mesmo a liberdade do jogo cômico possui seus limites definidos pelo contexto da obra a ser levada à cena, limites que não aprisionam, mas que libertam. Como podemos perceber nessa pequena definição de Ferdinando Taviani, quando se refere ao uso da máscara na *Commedia dell'Arte* “a máscara serve para delimitar sem definir” (TAVIANI, 1985, p. 113). Assim deve ser vista a delimitação feita dentro do contexto da obra cômica a ser encenada: o contexto delimita sem definir os limites que uma atuação cômica pode alcançar.

⁵⁰ Encontrados em livros como *A Arte secreta do Ator – Dicionário da Antropologia Teatral, A Arte de Ator: da técnica a representação* – Referências na Bibliografia.

Uma reflexão sobre o trabalho do ator na comédia nos leva a considerar a capacidade de compor seus personagens a partir de ações físicas, corporais e vocais, coerentes e que revele de forma convincente a vida da personagem nela representada. O que torna inevitável um treinamento a partir de técnicas de interpretação que possibilite executar as ações como sendo verdadeiras, onde o ator adquire capacidade de dominar as regras que regem a execução das ações dentro do espaço cênico.

Algumas possibilidades de treinamento têm se mostrado eficientes na formação do ator cômico: a primeira seria os estudos de técnicas teatrais que são comuns às escolas de formação de atores e que envolvem um leque de opções formuladas por diferentes estudiosos⁵¹. A segunda seria o treinamento do palhaço, que pode se dar de maneiras variadas, em formato de cursos de curta ou longa duração, estruturados de formas diferentes e com segmentos distintos, mas todos com o objetivo de iniciar o aluno no universo do palhaço (CASTRO, 2005, p. 211). Um aluno iniciado na *palhaçaria* teria ainda duas opções: a de se tornar um palhaço, ou a de apenas conhecer as técnicas utilizadas pelos palhaços para enriquecer o seu repertório de ator cômico. O que a prática tem nos mostrado é que um palhaço se constrói ao longo da vida, e que exige uma dedicação quase que exclusiva. Ser palhaço acaba se tornando uma opção de vida. Outra possibilidade é aprender observando, convivendo com os mais experientes.

Como diz o comediante e diretor de teatro Sérgio Machado:

Você não precisa seguir metodologias, você pode ter a sua própria metodologia. Agora aprenda com os métodos e depois elimina, você não faz isso na sua vida? Você não corta aquele que não é amigo legal, você não tira da sua frente? É a mesma coisa, é só tirar o excesso, vai tirando os excessos que vai ficar o teu ouro que tem a ver com a sua personalidade (Anexo, p. 146).

Independente do caminho a ser seguido, o ator cômico deve buscar o seu eixo, sua personalidade, para, a partir da sua prática, construir sua identidade como artista, definindo a sua forma de fazer. Como se viu nesta pesquisa, o “como se faz” provém da identidade, dos valores escolhidos pelo artista, valores que lhe servirá de guia diante das diversas circunstâncias, oposições e obstáculos que a vida lhe propõe, e que no caso do ator esses valores se manifestarão no seu fazer artístico (BARBA, 1991).

⁵¹ Stanislavski, Meyerhold, Michael Chekhov, Jacques Coupeau, Etienne Decroux, Lecoq, Philippe Gaulier, Antunes Filho, Eugênio Barba, Luiz Otávio Burnier.

O estudo da obra a ser encenada possibilitará que o ator possa escolher as ações físicas mais eficientes e reveladoras. Essas ações devem refletir não só os aspectos físicos, mas também os aspectos emocionais e psicológicos da personagem e do meio sócio econômico que a cerca. De forma equivalente, o universo da obra teatral reflete os contextos sócios econômicos em que se encontravam seus criadores. É importante que o ator cômico conheça e compreenda os valores que cercam as personagens da obra e a própria obra, pois o prazer cômico pode surgir da confirmação ou da desestruturação desses valores. Essa desestruturação de valores pode existir simultaneamente em dois níveis a partir dos padrões de comportamento das personagens e do meio em que elas vivem ou no nível da encenação da obra, ou seja, a desestruturação dos padrões de convenções da encenação, ou seja, os padrões do fazer teatral. Sem esquecer que a encenação é uma forma de atualização da obra, portanto ela é uma nova obra que por sua vez refletirá os contextos em que seus criadores se encontram, revelando um conjunto de valores que podem ser apropriados e desestruturados.

O ator cômico não deve negligenciar a sua intuição. Em cena suas atitudes podem ser redefinidas com decisões tomadas em milésimos de segundos, podendo uma atitude em cena conduzir ao sucesso ou ao fracasso da sua *gag*. Portanto o ator, que se propõe a trabalhar com este estilo de linguagem, não deve ver a cena como algo rígido, fechada nela mesma, ele deve jogar com as possibilidades que a cena propicia mantendo o contato direto com a plateia. Se a situação que ele se encontra provocar nele tranqüilidade, assim ele deve agir, se provocar timidez ou angústia ele deve respeitar esses sentimentos e agir a partir deles aceitando-os, rejeitando-os, criticando ou transformando, mas jamais ignorando seus sentimentos e emoções despertadas durante a cena, levando a situação sempre ao extremo.

Para que a ação obtenha um resultado cômico, o ator deve atuar transparecendo certa liberdade, se mostrando sem nenhum tipo de censura ou desprendido daquilo que ele está fazendo, provocando uma sensação de estar desencaixado do que ele faz. a imagem que se tem desse processo é como se ator não coubesse no papel que desempenha, por excesso de crítica ou por total desconhecimento dos seus limites em função do que tem que ser representado. Isso feito de tal forma que quem assiste compara o que vê com a sua própria experiência, ocorrendo simultâneo a sua apreciação uma crítica à sua própria ação de apreciar, de criar expectativas, de surpreender-se com o que assiste, ou seja, a participação do público na comédia é determinante para o bom desenvolvimento do espetáculo. A atuação do ator na

comédia é pautada pela relação com a platéia, como observa Ricardo Puccetti ⁵² - “Acho que toda atuação cômica tem isso, a relação é direta com o público. Eu acho que isso é uma coisa que caracteriza uma atuação cômica, ou seja, o ator, o palhaço, o comediante está fazendo para os indivíduos, ele tá vendo olho no olho.” (Anexo, p. 143).

Percebemos que a participação da platéia na comédia é dinâmica, crítica e ruidosa, todo o tempo da encenação ela se mostra presente e participativa pronta para intervir. É através dos ruídos e risadas da platéia que se cria um vínculo de cumplicidade com os atores. Um pacto que poderia assim ser resumido da parte de quem encena: vocês ouvem o que eu tenho para dizer e vocês me dizem se estão entendendo o que estou dizendo; e da parte da platéia: surpreenda-me, me divirta que eu te digo se estou gostando. Dessa forma o pacto de cumplicidade vai estabelecendo o andamento e o ritmo do acontecimento teatral.

Para a Companhia teatral Yllana, a platéia tem participação decisiva em suas criações, o que podemos perceber nessa fala do ator Francisco Ramos ⁵³:

Nós somos capazes de renunciar partes de nossa comédia em função de como funciona para o público, e acreditamos totalmente que o público é quem te dá o espírito, a vontade, o estilo de alguma maneira, de comunicar essa comédia, porque te força a um caminho que realmente tu te sentis a vontade para servi-lo (Anexo, p. 120).

Vendo sobre essa perspectiva não seria leviano afirmar que em muitos casos a platéia atua como co-autora da obra cômica e como mestre na formação do artista cômico, para isso o ator teria que desenvolver a sua capacidade de escuta, para estabelecer conexões reais consigo, com quem contracena e com a platéia que lhe assiste.

A Obra Cômica

Em várias cenas cômicas podemos perceber nas suas estruturas elementos de composição como repetição, superposição, estabelecimento de padrões e uma interpretação que além de convincente traz ações extras cotidianas, que beira a uma exacerbação do comportamento humano. Sendo que todos esses elementos são construídos a partir de referências claras ao cotidiano da época a que a obra se refere, até mesmo nos elementos mais esdrúxulos analisados se percebe a coerência com a linguagem o que favorece o objetivo de

⁵² Ator e Palhaço, coordenador de Retiros de Iniciação na Arte do Clown e de Oficinas de Treinamento e Aperfeiçoamento na Arte do Clown, integrante do Lume (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais) ligado a Unicamp, Campinas, SP.

⁵³ Francisco Ramos, Ator cômico e diretor teatral, integrante da companhia espanhola de comédia física Yllana – Entrevista em anexo.

provocar o riso. Como se percebe em uma análise de esquetes presentes no documentário *Os Reis da Comédia*.⁵⁴

Outra característica do cômico é o “tema” da dificuldade do ser humano de realizar uma ação comum, simples, cotidiana. Essa inabilidade do ser humano tem se mostrado como elemento recorrente nos trabalhos analisados e em alguns textos consagrados como *O Santo e a Porca* de Ariano Suassuna, *O Pedido de Casamento* de Anton P. Tchekhov, *Sonhos de Uma Noite de Verão* de Shakespeare, nos filmes de Charles Chaplin, Harold Loyd, Buster Keaton, Stalin Laurel e Oliver Hardy, Mazaropi, entre vários outros que poderíamos citar.

Necessariamente não seria esse o tema, mas uma ótica pela qual o tema abordado é desenvolvido pelo autor. Muito menos pode ser visto como um componente restritivo ao enfoque da realidade abordada em uma obra cômica, uma vez que os universos das obras analisadas são os mais diversos e distintos possíveis, indo do mundo das fadas, realidade fantástica na obra *Sonhos de Uma Noite de Verão* de Shakespeare ao universo do caipira brasileiro tema recorrente nos filmes de Mazaropi ou o universo da cultura popular da obra de Ariano Suassuna. O universo do cômico seria então a realidade referencial da obra, ou seja, a realidade externa, o tema abordado teria como referência à realidade de uma época ou um “contexto” escolhido pelo autor. É a partir da abordagem da realidade contextual que o autor define a lógica do seu jogo cômico escolhendo a partir do “real” o seu material de trabalho.

Quando o “tema” da obra não é comum, o material escolhido “foge da realidade determinada”, faz-se necessário transformar esse material em um material comum em um conjunto de padrões, o que ocorre através da repetição, esse recurso é usado em ações específicas como também em situações mais amplas no que diz respeito a afirmar um tipo de caráter ou uma ocorrência pouco comum em uma situação normal. A repetição tem como função inserir na realidade referencial, conceitos e padrões novos para uma vez estabelecidos negá-los ou afirmá-los, ampliando os limites da realidade com a função de tornar a assistência apta ao jogo cômico proposto. O que não era comum vira comum.

A comédia explicita os padrões de como nosso mundo é organizado, regendo os comportamentos em busca de uma padronização de respostas comum, como fica evidenciado neste texto do Marcus Mota:

⁵⁴ Documentário que traz vários filmes curtos do cinema mudo de criadores consagrados como Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Loyd, entre outros. Direção de Robert Youngson, ano 1960. *Quando a comédia reinava – comichidades em filmes mudos e Comichidade e Padrões*. Artigos publicados em: <<http://www.marcusmota.com.br>>, onde o Prof. Doutor Marcus Mota faz uma análise sobre a obra de Robert Youngson, traçando alguns comentários que elucidam o entendimento da estrutura da obra cômica. Referência Bibliográfica.

Dessa maneira, tornando palatável, perceptível o modo de produção de organização de uma realidade a comicidade funciona como explicitadora da construtividade de vínculos e referentes. Em nosso mundo habitual também nos organizamos por padrões, repetições e generalizações desses padrões. A comicidade vale-se dos mesmos procedimentos de elaboração de coesão e coerência e coesão de nossa realidade. Entretanto, a diferença está entre manifestar e tornar observável a co-existência entre a ação e sua configuração. E a comédia faz isso a partir de eventos banais apropriados nas fronteiras, nas margens da sua legitimidade ou sensatez, para que, a partir da elevação do comum ao raro, e do raro ao comum, nossas capacidades de compreensão e elaboração de estratégias interpretativas sejam desafiadas em seus limites e limiões (MOTA, in Idéias).

Ao expor esses padrões cria-se expectativas em torno de suas respostas e dos comportamentos dos envolvidos na situação. Essas expectativas em geral não são cumpridas pela própria inabilidade dos seus agentes. Sendo assim a lógica do cômico se dá pela inversão da realidade referencial da obra, o que em geral ocorre a partir de erros e equívocos cometidos pelas personagens, pela incapacidade de se relacionarem com as exigências do mundo a sua volta ou com os próprios limites por desconhecimento ou negligência. O que poderíamos chamar de *equívocos cômico*.

Visto sob o título de equívocos podemos situar os procedimentos cômicos definidos a partir das espécies do cômico listados por Freud, como o *raciocínio falho, justaposição simultânea, disfarce, travestimento e a ironia*, seriam equívocos cometidos por quem executa a ação, os equívocos cometidos por quem a ação cênica se refere seria o *desmascaramento* e a *paródia*. Equívocos cometidos por quem executa a ação seriam o *cômico da situação* e a *personificação*, e equívocos constatados pela platéia, que necessariamente não indicam que a personagem tenha consciência deles, seria o *ingênuo, nonsense, absurdo, empréstimo cômico, personificação, formas corporais, traços faciais, sexualidade, obscenidade* e a *mímica*. Equívocos que os espectadores são levados a cometer, estimulados pelo espetáculo, seriam da *expectativa, abstração* e do *contraste qualitativo*, provocados principalmente por projetarem uma idéia em relação ao que se espera.

Um bom material para ser trabalhado na comédia poderia ser definido pelas possibilidades que ele tem em propiciar situações que gerem um conjunto de expectativas, o que deixaria a platéia atenta às possibilidades que as situações podem revelar. Desenvolvido esse material e transformado em seqüências de ações que se sucedem no desenvolvimento da história. As expectativas iniciais contidas nessa obra são transformadas em um novo conjunto de expectativas, não se confirmando a situação inicial. Um novo conjunto de possibilidades se abre diante da platéia, levando-a a rever seus conceitos sobre a situação apresentada, rompendo

assim com o senso comum, superando e lançando a platéia a possíveis novas resoluções para um problema apresentado, possibilitando dessa forma, lançar um novo olhar sobre a realidade.

A ampliação do conceito de “real” nos deixa atentos aos riscos de nos reduzirmos à própria realidade que nos torna aptos a sermos quem somos. Sendo esse talvez o caráter didático contido dentro do exercício da apreciação do jogo cômico. Uma vez que para o entendimento da lógica da obra apreciada se faz necessário o confronto das experiências pessoais com a obra, esse é um exercício que se dá no campo mental, no campo das idéias, “para produzir efeito pleno, a comicidade exige sim algo comum a anestesia momentânea do coração. Ela se dirige à inteligência pura”. (BERGSON 2001, p. 4).

Nessa pesquisa vimos que a ação cômica é precedida de uma introdução, o público necessita ser situado na história e na estrutura da narrativa.

Na comédia os primeiros momentos são de estabelecimento de contato e devem ser reveladores da situação a ser trabalhada para, a partir desse contato estabelecido, desenvolver a seqüência de ações que irão determinar uma nova lógica, transformando o que não era comum em comum, estabelecendo a lógica da cena, ampliando os limites da lógica referencial.

Após o estabelecimento do contato temos a ampliação da situação proposta, feita a partir de seqüências de ações que se desenvolvem para o estabelecimento de uma nova lógica subvertendo a lógica da realidade externa – realidade referencial, estabelecendo a própria lógica da comédia.

Quando estamos agindo não percebemos as “molduras” de organização da nossa realidade, habitualmente não questionamos a realidade assim como ela nos apresenta. A comédia ao evidenciar em primeiro plano essas molduras, nos habilita a rever seus princípios e idéias que envolvem a sua construção. O prazer cômico pode surgir da desestruturação das verdades como explicita Daniela Carmona⁵⁵ - “Basicamente o cômico desestrutura as grandes verdades. Seja de uma forma grotesca, seja de uma forma lírica como tu podes encontrar no universo mais da bufonaria ou da *clownnaria*... Acho que o cômico tem muito isso, ele tira a força das verdades absolutas” (Anexo, p. 111). Vendo assim a arte de fazer Rir, pode ajudar o indivíduo a se perceber e compreender-se dentro do contexto que o cerca.

⁵⁵ Atriz, Diretora e Professora, Bacharel em Artes Cênicas pelo DAD/UFRGS, com formação na École Philippe Gaulier (Londres) e formação em Mimo Corporal, método Etienne Decroux com Thomas Leabart (Paris), Clown com o Grupo Colombaioni (Madri). É fundadora e professora do TEPA – Teatro Escola de Porto Alegre.

O Talento para o cômico é nato?

É evidente que um bom texto, bem estruturado a partir de regras da dramaturgia, escrito com base em um tema que o autor tenha conhecimento de causa, tudo isso pode facilitar em muito o trabalho do ator cômico a construir uma obra, mas não é garantia de eficiência em provocar o Riso. Considerando que são várias as formas do Riso se manifestar, variando de um leve sorriso de canto de boca até estrondosas gargalhadas.

O comediante Sérgio Machado estabelece como parâmetro de definição de uma obra cômica dois aspectos:

Do ponto de vista da platéia é rir, não riu já fica definido que não é cômico. Se não é para rir não é cômico. Agora do ponto de vista do ator, eu acho que é só uma questão de direcionamento eu não vejo muito mistério assim não. Porque você vai seguir alguns procedimentos para chegar a uma atuação cômica. Então é só uma questão de procedimentos. (Anexo, p.146)

Sendo assim podemos concluir que o conhecimento de procedimentos que geram o Riso pode levar o trabalho do ator cômico do nível de talento espontâneo ao nível de conhecimento adquirido, o que permite ao ator uma construção estratégica para obtenção do sucesso em provocar o Riso. O uso de procedimentos seria uma possibilidade de estruturação técnica. Considerando que a técnica aplicada na construção artística pode ter suas origens nos estudos formais ou no aprendizado informal, observo que o que garante a sua existência é a possibilidade de seu uso em diferentes circunstâncias. O domínio técnico de um ator permite que ele repita a utilização de um procedimento quantas vezes for necessário de forma a despertar na platéia o prazer cômico, ou seja, o Riso.

BIBLIOGRAFIA

- ADLER, Stella. **Técnica de Representação Teatral**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- ALBERTINI, Verena. **O Riso e o Risível, na História do Pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora e Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- ARÊAS, Vilma. **Iniciação à Comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1990.
- ARISTÓTELES. **A Poética Clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Edunb e Hucitec, 1996.
- BARBA, Eugênio.; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. São Paulo: Hucitec e UNICAMP, 1995.
- _____, _____. **Além das Ilhas Flutuantes**. São Paulo: Hucitec e UNICAMP, 1991.
- BENDER, Ivo C. **Comédia e Riso Uma Poética do Teatro Cômico**. Rio Grande do Sul: Universidade/UFRGS, 1996.
- BERGSON, Henri. **O Riso - Ensaio sobre a significação do Cômico**, São Paulo: Martins Fonseca, 2001.
- BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor**. São Paulo: Perspectiva S.A., 2003.
- BREMMER, Jan.; ROODENBURG, Herman. **Uma História Cultural do Riso**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BURNIER, Luis Otávio. **A Arte de Ator: Da Técnica à Representação**. São Paulo: UNICAMP, 2001.
- CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem - Palhaços do Brasil e do Mundo**. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**. São Paulo: UNESP, 1997.
- CHEKHOV, Michael. **Para o Ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- CONRADO, Aldomar. **O Teatro de Meyerhold**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A., 1969.

DIMITRI. **O mais nu dos artistas: Clowns & Farceurs**. Tradução de Roberto Mallet. Paris: Bordas, 1982, p. 36-37. Disponível em: <http://grupotempo.wwwbr.com.br/tex_nu.html>. Acessado em: 08 de janeiro de 2008.

FERRACINI, Renato. **A Arte de Não Interpretar Como Poesia Corpórea do Ator**. São Paulo: UNICAMP, 2003.

FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: SENAC, 1999.

FREUD, Sigmund. **O Chiste e Sua Relação Com o Inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método I**. São Paulo: Vozes, 2003.

ICLE, Gilberto. **O Ator Como Xamã**. São Paulo: Perspectiva S.A., 2006.

JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura Como Provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Ática, 1994.

KUPERMANN, Daniel. **Ousar Rir - Humor, Criação e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

KUSNET, Eugênio. **Ator e Método**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1987.

LECOQ, Jacques. (Org.). **Le Théâtre du geste**. Tradução de Roberto Mallet. Paris: Bordas, 1987. Disponível em: <http://grupotempo.wwwbr.com.br/tex_busca.html>. Acessado em: 08 de janeiro de 2008.

McCLOUD, Scott. **Desvendando os Quadrinhos**. São Paulo: M. Books, 1993.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: Ática, 1992.

MOTA, Marcus. **Comichidade um Desafio Para Pesquisa**. Disponível em: <<http://www.marcusmota.com.br>>. Acessado em: 06 de novembro de 2007.

_____, _____. **Quando a comédia reinava - Comichidades em filmes mudos**. Artigos publicados em: <<http://www.marcusmota.com.br>>. Acessado em: 09 de março de 2008.

_____, _____. **Comichidade e Padrões**, Disponível em: <<http://www.marcusmota.com.br>>. Acessado em: 09 de março de 2008.

PAVIS, Patrice. **A Análise do Espetáculo**. São Paulo: Perspectiva S. A., 1999.

PIRANDELLO, Luigi. **O Humorismo**. São Paulo: Editora Experimento, 1996.

PROPP, Vladimir. **Comichidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.

ROMANO, Lúcia. **O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro físico**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do Riso**. São Paulo: Schwarcz Ltda, 2002.

SCRUTONS, Roger. **Espinosa**. São Paulo: UNESP, 2000.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

_____, _____. **A Construção da Personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____, _____. **A Criação de Um Papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

STEADMAN, Ralph. **Sigmund Freud**. Tradução de Paulo e Daniel Schiller. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

TAVIANI, Ferdinando. **Sulla sopravvalutazione della maschera**. Artigo publicado no livro: **Arte della Maschera Nella commedia dell'Arte**. Itália, Firenze: La casa Usher, 1985.

YOUNGSON, Robert. **Os Reis da Comédia**. Direção de Robert Youngson. Elenco: Charles Chaplin, Buster Keaton, Laurel E Hardy. Estados Unidos, 1960. 1 Videocassete (78 min.): VHS, Ntsc. Preto e Branco. Legendado. Port.

ANEXOS

1.1 - ENTREVISTAS

Entrevista com Alexandre Luis Casali, Palhaço e Ator.
SESC Fest Clown – Brasília, março de 2007.

Zé Regino: Alexandre para você qual a diferença básica entre a atuação cômica e não cômica?

Alexandre: A minha base do cômico na verdade vem do palhaço, que vem do expor meu próprio ridículo. Então eu acho que o cômico vai estar em cima disso, em cima de algum defeito, de alguma falha trágica, eu acho que vai nascer disso. E vai ser engraçado ou não dependendo da pessoa que sofreu a falha ou o erro, isso conforme eu sinto, né? Do meu caminho. Vai depender dessa pessoa, dela rir de si, de se expor e expor e oferecer esse erro e essa falha para o público. Ou vai levar a sério aquilo e vai tentar justificar de uma forma intelectual. Então eu acho que essa segunda forma vai vir justificada de uma forma dramaturgica, às vezes numa peça de teatro e isso talvez não leve o público a rir. Eu sinto que a partir do que eu tenho de experiência como palhaço o cômico vem disso, dessa exposição do seu próprio ridículo.

ZR: Dentro do espetáculo de vocês tem momentos de comicidade e momentos não cômicos. Como é que o ator, o Alexandre trabalha? O que você procura em expor em um que no outro você não pode usar e vice-versa?

A: No caso da nossa peça eu sou uma criança, um adolescente aprendendo. Eu tive uma conversa com o Márcio então essa linha de raciocínio que eu vou trazer agora é mais uma reflexão que eu tive com ele, e a partir de coisas que ele trouxe pra mim. Ele diz que o que a gente ri na verdade, a gente ri da vida, a gente ri do orgânico. Quando o palhaço faz as coisas de verdade, quanto mais orgânico, mais verdadeiro, quanto mais próximo da vida, mais próximo do que é real mesmo do que as pessoas vivem vai ser mais engraçado. Então no caso de uma criança que está aprendendo e da repetição do erro e da sua própria reação em relação ao erro ou às vezes a própria comemoração de uma pequena vitória, isso se torna cômico porque há uma identidade com o público. O público se identifica com aquilo. Todo mundo já começou algo, quem foi acrobata começou um dia a fazer acrobacia, quem foi malabarista teve o primeiro dia. Todo mundo que teve um caminho teve o primeiro passo. E a gente busca na peça da gente exatamente essa linha, que vem do palhaço também, que é o seu orgânico. Então eu acho que vem por essa empatia, por essa identidade. Quando não é cômico é porque também realmente tocou as pessoas de uma outra forma. Algo pode não ser risível porque falhou o cômico ou algo pode não ser risível porque tocou também de uma outra forma, porque tocou um outro tipo de emoção como se fosse uma outra nota. Não sei se isso te responde.

ZR: Claro.

A: Mais é a minha visão. Então ele fala do Nani, que na verdade a escola do Nani e a escola do Lume também para gente é que a gente faça às coisas, que a gente seja a gente. Na verdade

a gente começa fazendo um palhaço, por exemplo, muito a idéia do que a gente acha do palhaço, principalmente eu ator comecei muito fazendo a minha idéia. E quanto mais o palhaço foi se aproximando de mim, quanto mais ele vai se aproximando de mim, quanto mais eu vou colocando meu ser, não vou dizer o meu eu, a minha personalidade porque tem diversas facetas. Mais quando eu coloco o meu ser, a minha presença mesmo ali, a minha cara a tapa isso tem um calor com o público, tem uma identidade, tem uma fusão. E como essa exposição do que eu estou colocando de repente é do que eu geralmente na minha personalidade eu estaria escondendo, que é o meu ridículo, que é o meu fracasso, ou que é uma lógica que não seria a lógica da gente que quer ser intelectual, que quer ser racional, então isso também bate no público. Quando eu tenho que interpretar, quando eu tento interpretar *gags*, quando eu tento fazer o tempo, quando eu tento fazer só a técnica, não vivo esse momento, e aí ele sai. Ou então eu estou preocupado com a visibilidade disso ou não estou ouvindo o ritmo, porque às vezes eu dependo do meu parceiro para me fundir no tempo perfeito, que seria o tempo da vida. O tempo perfeito é o tempo que seria o tempo real. Então a *gag*, neste caso, não se torna risível, ela é uma intenção cômica mais ela não é risível porque é como se eu sáísse do tempo da música, como se eu sáísse da harmonia das notas, é como se eu desafinasse. Acho que esse desafinar está no que a gente chama de *fake*, que às vezes no mundo dos palhaços a gente chama de teatral, que está teatralizando.

ZR: E no mundo não palhaço, como é esse teatral?

A: Eu busco a partir do palhaço, no teatro a mesma organicidade a mesma coisa orgânica. Para que eu sinta de verdade aquilo, mesmo que eu esteja numa lógica diferente, mesmo que eu esteja no teatro com um personagem não é o meu. Então antes eu vou tentar ver como é a lógica, o espaço daquele personagem para que aquela voz e aquele andar saia de uma forma orgânica também a partir de uma tensão, de uma couraça que existe ali. Para chegar nisso também pode ser tentando criar essa história de uma forma de Stanislavski. Ou simplesmente pelo próprio contexto da história que você está trabalhando aquilo também vai te dá uma linha para trás e para frente e da tensão daquele personagem. A partir disso eu tento sentir, eu tento ser vivo. Que respiração? Principalmente que respiração é a respiração daquilo ali, acho que o grande mecanismo para acionar aquela emoção, aquela linha de consciência é a respiração. Porque cada estado de consciência da gente, e olha que eu estou falando e estou tentando pensar, então minha respiração está rasa e quase estrangulo minha voz aqui para ver se eu respiro, vou ter outro tempo para poder refletir, talvez tenha outras palavras para poder dizer a mesma coisa que eu to falando aqui. Essa peça foi uma das peças que me chamou mais atenção, por exemplo, quando eu levo um tapa do tio então não vai ser a mesma respiração que eu estava quando eu estava rindo dele. Eu estava rindo dele era uma respiração, eu levo um tapa é um susto, é o medo de algo que já foi, já aconteceu, já é uma repetição não é a primeira vez que eu apanho. Então ali já tem outra respiração. E a partir da minha respiração eu vou estabelecer o clima, principalmente se as pessoas que estão me vendo respirar vão ver o suspense que está acontecendo dentro de mim. É como se eu estivesse tocando uma música de suspense. Para mim é nesse caminho. Meu estudo é bem prático, na verdade eu troco com atores, leio. Fiz faculdade mais eu abandonei para vir praticar na vida.

ZR: Faculdade de artes?

A: Fiz escola de teatro três anos, mais como eu estava muito envolvido com o palhaço, queria potencializar o palhaço e suas habilidades então eu saí da faculdade, não estava sendo um bom aluno. Aí fui estudar circo, música, dança. Continuei estudando teatro só que na prática trabalhando com peças. Para encher o palhaço de bagagem visível, porque eu chamo isso de

bagagem visível. Tudo isso vai ser ferramenta para que você tenha verdade. Até porque em cada arte dessas, você vai lidar também com pessoas que estão começando. Na minha pesquisa eu gosto de ir para uma aula, principalmente porque eu vou estar vendo quem está começando. Ou eu vou começar, me observar nisso, tento gravar isso no meu corpo para que eu tenha esse registro orgânico em mim. É uma busca, acho que eu não alcancei o que eu visio.

ZR: Na verdade é uma formação constante, né?

A: É.

ZR: Você falou da composição, da respiração, desse tempo. Quando você lê um texto que você fala: opa isso aqui vai ser engraçado. O que é que você percebe que aquilo pode ser engraçado?

A: Vai depender de diversos fatores, vai depender da energia daquele personagem. Dependendo daquele personagem se ele é estúpido, se ele é um bobo ali dentro, depois eu vou falar do bobo. Ou vai depender também se ele é um cara muito sério e em que situação ele tá se colocando naquilo ali, o quê que aquilo leva em termos de lógica pra ele. Às vezes, por exemplo, tem personagem que é sério e aquela fala ali vai ser uma fala que vai desmoralizar, por exemplo, o poder dele. Eu sinto que os personagens, as pessoas, as relações estão em tipo de três poderes, um poder acima, um poder abaixo e o poder com. A relação do Branco e Augusto é uma relação bem nítida de poder acima e poder abaixo, então o cômico ele também na dramaturgia também está em poder acima e poder abaixo, todas as histórias existem pessoas mais poderosas que as outras e outras que são iguais, que estão no mesmo patamar. E aí os conflitos às vezes existem também porque são duas pessoas disputando um poder acima ou quando são dois bobos que não sabem o que fazer porque não tem ninguém para mandar neles e o poder contaria influenciando. A comédia também é algo cômico, está no texto quando tem isso, quando alguém é de um poder acima e vai ser subjugado ou realmente vai estar trazendo a falha daquele poder. São contrastes, acho que o cômico acontece a partir de contrastes. Com isso mesmo, um super-herói que é desastrado, alguém que se acha esperto e leva um tropeção ou que é ludibriado por alguém mais bobo. Todas as situações vão estar meio nesse sentido.

ZR: Você falou que ia falar do bobo.

A: Era isso o bobo é o poder abaixo. E o palhaço é o poder abaixo que não vai reivindicar o poder acima. Vai ser aquela relação pré-estabelecida que vai ser aceita, então não vai ter um conflito de poderes ali. Aí já não tem mais aquela coisa que se prega muito na sociedade, não reivindique o poder, não fique nessa situação. O palhaço, o bobo ele é o poder abaixo ali, é o subserviente que aceita aquela condição. E que ele vai acender, ele vai transcender a condição às vezes de opressão dele pela pureza dele. E isso é engraçado, a concepção até de riso também do que é engraçado e do que é cômico acho que vem muito. (FIT) Tem diversos graus porque também o engraçado às vezes é algo que nos incomoda muito e é algo que é tão nervoso na gente que a gente poderia até chorar, mais a gente ri. Principalmente aqui no Brasil, acho que é uma coisa que tem muito na nossa cultura. Às vezes tem coisas tão miseráveis que a gente faz piadas e a gente termina rindo. E é uma forma até da gente poder superar isso.

Entrevista com Ana Luiza, Palhaça Margarita, Professora e Diretora de Teatro.
Anjos do Picadeiro - Rio de Janeiro, 2006.

(FIT)

AL: ...esse palhaço, você tem o palhaço que ele vai repetir em outras comédias. O que, que vai acontecer ele vai colocar todos os bordões, as gags, a história, dentro de uma comédia, então essa comédia vai se transformando. Agora quando eu faço o espetáculo, você quer saber isso?

ZR: É, quando você faz?

AL: Quando eu fazia com as Marias ok, tinha outras pessoas no palco. Agora eu quando eu fui começar a fazer sozinha, o espetáculo ta imundo, ta sujo, ta cheio de erro. Tem coisa que eu não sei fazer ainda direito, mais o que é mais importante é a palhaça. O importante é o palhaço, é o divertimento, não tem a coisa como uma comédia. Um ponto direitinho, entra, sai, entrada, saída. Acho que é por ai.

ZR: Para fazer esse jogo, como você está propondo, qual seria a característica que você acha que é fundamental que o ator tenha? Se você fosse eleger de todas as características, assim da Ana Luiza. A Ana Luiz fala olha eu uso isso, que eu sempre tenho.

AL: Quando eu to em cena sem estar de nariz, não tem a Margarita. Eu jogo, claro que eu aproveito isso, mais é outra história. Quando eu coloco o nariz, quando eu faço história da Margarita, ela já tem uma comunicação ai. São 18 anos desse trabalho, então ela já tem essa comunicação que vai indo, claro que eu ainda vou levar latada. Eu trabalhei muito nesses 18 anos e ainda estou trabalhando, então primeiro eu acho que tem que ter inteligência para ser palhaço. O palhaço nasce pronto? Não, mais a inteligência, o humor, eu acho que todos nós que trabalhamos com o humor somos inteligentes. Porque o humor é uma característica da inteligência. Você tem que ter a facilidade, tem que ter a brincadeira, tem que ter humor. Pode ter o bom humor e mau humor até, mais se tem humor. Então eu acho que isso é uma diferença, assim para o ator cômico ou para o palhaço, tem essa sacação do humor, essa abertura para o humor. Assim olha riem de mim porque eu to aqui pra ser ridículo por vocês, isso é uma abertura, isso eu acho uma inteligência.

ZR: Vamos continuar aqui falando dessa inteligência. Você acha que ela é treinável, você adquire, você amplia?

AL: Acho que da para ampliar. Porque a gente lida, o palhaço lida com o erro. E a gente aprende aqui a não errar, a gente não pode errar, a gente tem que ser perfeito, a gente não pode mostrar as nossas fraquezas. E o palhaço mostra fraqueza o tempo inteiro, mesmo com a vaidade, mesmo com tudo ele mostra fraqueza o tempo inteiro. Ele não sabe fazer nada. Então quando você faz o exercício do palhaço daquela maneira, o quê que acontece você lida com essas questões. O exercício é você lidar com essas questões, se você quiser se expor e entrar nessa aventura, nessa loucura, se a então eu tenho esse problema, eu gaguejo então eu vou falar gaguejando e vou assumir esse gaguejo porque as pessoas se divertem comigo assim. Ou quando eu fico nervosa, eu tenho muito mal humor as vezes, eu tenho muito bom humor e muito mal humor. Quando eu fico nervosa as pessoas riem porque é ridículo quando eu fico nervosa. Então se você trabalha isso, se você está aberto. Porque ai eu acho que você tem que

ser muito inteligente para você reconhecer seus erros e torná-los qualidades. Porque são monstros mesmo é difícil, mais ai depois que você tem isso ai você pode controlar, você pode ficar mais aberto.

ZR: Tornar qualidade seria tornar visíveis esses erros?

AL: É qualidade porque você transforma para o palhaço se transformar. Quando você põe um erro e o público ri disso, é qualidade não é? Então eu sinto isso.

ZR: Para um treinamento de um ator que se proponha a ser palhaço, por onde ele começaria, por onde ele deve começar? Uma vez que ele fala: eu sei, eu tenho isso dentro de mim, eu vou assumir isso. Você trabalha com treinamento também, você dá treinamento?

AL: Eu já trabalhei um pouco com treinamento, mais agora já com palhaço não. Eu gostaria de fazer uma oficina aqui no Rio uma vez por semana que ai eu trabalho com um jogo que eu aprendi com Mário Gonzáles. Mais isso vem lá do Teatro Solei, lá da Ariane Mnouchkine do Lecoq que trabalha com a neutralidade, enfim que é o Jogo do “Frador”. Mais isso é para qualquer área, pode ser para palhaço, para tragédia, eu to falando de trabalho de ator. Agora eu fui para vários caminhos, eu fiz vários cursos, fiz muita observação, trabalhei muito. Eu não sei nem se eu sou boa palhaça, talvez eu tenha uma boa comunicação. Ainda não sou boa palhaça eu sinto assim, eu acho que tem que melhorar mais, sabe? Mais eu vou melhorar, eu sei que vou melhorar. Aí você tem que escolher os seus mestres, você tem que colar nele, por exemplo, o Biriba eu to colando agora. Mais ai já é a questão do drama, já vou pra outra questão, que ele é um bom palhaço também e claro que eu aproveito isso dele também. E rua, esse da Margarita eu fiz sozinha, então o que eu fazia eu pensava numa cena ai eu ia ali para o Largo do São Francisco sozinha e fazia. Às vezes ninguém parava, ninguém olha pra mim e eu com a cara pintada e nariz e ninguém olhava, ninguém parava. Ai no segundo dia eu falei cacete eu tenho que mudar essa entrada e nesse dia parou uma mulher porque ela se identificou com uma história de limpeza lá. E essa *gag* está até hoje e que está funcionando, que é uma coisa simples não é *gag* é um inicio da apresentação da Margarita.

ZR: É o seu brinquedo, seu jogo. Eu gosto da expressão: do meu brinquedo, eu gosto disso.

AL: Eu acho assim que rua é muito bom, e você observar as pessoas. Se você que não ta bem cara então vai embora, tenta de novo. Tem muita gente que põe o nariz e fica forçando uma onda e as pessoas vão saindo, vão indo embora.

ZR: Você então afirmaria que, a gente pode afirmar pensando assim que a arte do palhaço, apesar de ter todo um treinamento, mais ela acontece porque ela é uma arte do momento?

AL: Ah é o aqui e agora, acho que é o aqui e agora. O jogo que eu trabalho é aqui e agora, o palhaço não tem passado. É como eu te falei ontem o palhaço não tem futuro e nem passado, é igual à criança é aqui e agora, é o funciona ou não funciona. Não é o funciona porque ah isso vamos emendar, não é emenda, não é como um instrumento que você abre funcionou assim vamos fazer assim amanhã a gente concerta. Não, o funcionar é fez a pessoa ta ligado funcionou, entendeu? O funcionar que eu acho na história é tudo de bom, é o importante.

ZR: Para você o que seria o estado do palhaço?

AL: Olha eu às vezes fico meio crítica com isso, porque a gente fala às vezes em terceira pessoa a Margarita. Às vezes eu falo assim ai eu vou comprar para Margarita, eu ando pela rua ai e falo ah isso é ótimo para a Margarita. É meio esquizofrênico, né? Eu acho totalmente esquizofrênico, ah a Margarita vai adorar isso, olha eu pensando se a Margarita vai adorar. Às vezes minha mãe fala vem cá a Margarita não vai precisar disso aqui? Tem essa história também. Então isso eu acho meio esquizofrênico mesmo. Esse negócio de estado eu já pensei muito, quando eu botava o nariz eu me concentrava e tal. Mais eu acho que quando você vai botando a roupa, o pintar a cara, eu já pensei em tirar o nariz, continuo usando o nariz. Tenho o maior medo de tirar esse nariz e não acha mais, perdi meu nariz. Esse estado eu acho que é de alerta, é de estar atento, é de estar vendo as pessoas e pedindo para elas assim: pô eu to aqui por você, cara que legal, gosta de mim, me ama, assim me ama porque cara se não eu to ferrada. Se o público não gosta de mim o que vai ser da minha vida, ninguém precisa gostar mais se o público não gostar de mim o que vai ser da minha vida. E isso, você pedir para alguém te amar é foda.

ZR: Um conselho que você daria?

AL: Eu tenho um conselho ótimo que estava no meu curso. A Margarita ta falando não seja palhaço por acaso, conscientize-se. Não é bacana isso? Acho que dá para todo mundo, né?

Entrevista com Benno Plasmam, Ator, Diretor e Produtor.

Encontro de Línea Transversales - Nova Lima MG, 03 de novembro de 2006.

Benno Plasmam: Se eu penso o ator cômico? Não tenho muita experiência como ator cômico, mas como diretor, como o olho de fora. O ator cômico tem que ter uma grande sensibilidade e percepção de sua comicidade e do seu efeito cômico sobre o seu público, mas sem pensar nisso. Ter uma grande percepção, para estabelecer uma relação direta com o público, utilizando esses instrumentos. O palhaço, por exemplo, pode olhar e dizer ao público o que ele sabe de ser cômico. O ator cômico não, ele faz as suas ações com convicção de fazer a coisa certa. É uma questão de auto percepção distinta. O ator trágico faz sua ação trágica e é bom, o ator cômico faz ações que são cômicas, mas na convicção de fazer coisas que não são cômicas, importantes e verdadeiras. O efeito cômico não é explicitamente reconhecido entre ator e público, o palhaço pode reconhecer abertamente com o público o efeito cômico, o ator cômico, penso que não.

Zé Regino - Dentro disso quais as características, você observando de fora, você definiria como sendo características que um ator? O que o diferencia de um ator dramático?

BP: o ator cômico tem que ter uma auto percepção, dele na cena, maior. Porque ele tem que estar completamente na cena, mas também perceber o público. Evidentemente o ator trágico também tem que perceber o público, mas o ator cômico tem que saber manter uma percepção maior, mais imediata do seu efeito sobre seu público, para valorizar a sua comicidade. Sem a comicidade maior, a direção da comicidade pode romper-se. Se acontece a comicidade, a direção do cômico é péssima. A tragédia é como uma voz que existe sobre a cena, o efeito do trágico sobre o público, não é tão importante para o ator trágico, ao ponto de ter uma resposta imediata, o ator cômico sim, necessita de uma resposta imediata.

ZR: Você diria que o ator cômico tem que ter uma escuta maior.

BP: Sim, maior e mais rápida.

ZR: Nesse caso ele construiria o tempo no momento da execução?

BP: Sim, exatamente. A percepção mais rápida, mais rápida para aumentar, ou fazer acontecer o seu efeito sobre o público. Porque se o público decide essa noite não, o ator tem que reverter, tudo isso de maneira indireta. Porque o ator cômico faz sua ação verdadeira sobre a cena. Não na relação direta com o público, mas na sua cena, então o efeito indireto sobre o público, que ele tem que perceber muito rapidamente. É um processo de *feedback*, que acontece de forma muito, muito rápida, exigindo uma percepção aberta e muito rápida.

ZR: No Brasil as pessoas falam muito assim: Ah, você perdeu o tempo da comédia, você perdeu o tempo dessa *gag*. Você tem alguma definição para esse tempo? Como você compreende esse tempo.

BP: A *gag* é outra coisa. Eu penso que a *gag*... (pausa) o ator cômico não faz *gag*, o ator cômico vive em uma situação cênica em que seu desenvolvimento dramático, na história, é cômico, é curioso, a *gag*, não, não sei... A *gag* existe também claramente, muitas vezes a *gag* se faz com o olho direto no público, é uma relação direta. O ator cômico está sobre a cena, não estabelece uma relação direta com o público ele exprime para o público, que o público sabe que ele sabe que é cômico, e não essa forma de olhar direta nos olhos, o ator cômico não faz. Uma atriz inglesa de teatro de variedades pode fazer uma dupla *gag*, pode olhar para o público diretamente e rir dela mesma. O ator cômico não, ele está com o personagem, ele constrói um personagem.

ZR: Estávamos falando do tempo.

BP: O tempo. O tempo disso? Eu penso que é a coisa mais importante é saber lidar com o tempo normal. Basta construir o tempo, o tempo normal e depois com uma ação muito lenta ou muito rápida, nega ou rompe com o desenvolvimento normal do tempo. Eu penso que a troca rápida, fazendo muito, muito devagar ou muito rápido, como um salto. Não tem uma coisa que seja sempre a mesma, muito veloz ou muito lento, não é a troca entre esses andamentos.

ZR: Quando você está dirigindo uma comédia, como você sabe que aquilo vai funcionar? Quando você está trabalhando com essa construção, o quê que te move?

BP: Eu desenvolvo de formas diversas. Eu salto. Se eu tenho uma coisa, muito, muito lenta, eu salto para um andamento rápido. Tem que ter saltos e ritmos diversos de desenvolvimento. As vezes um andamento sem salto, mas muito rápido, outro vez um andamento lento, com um salto muda tudo. Pra mim é o salto.

ZR: Quando você lê um texto, o que tem o texto que o leva a dizer: Eu vou montar esse texto?

BP: Em verdade, eu normalmente não faço a decisão por causa da leitura de um texto, vejo uma pessoa ou ator, vejo uma situação, aí então eu: ah, é com ela que eu quero trabalhar. Com essa situação quero fazer uma coisa. Depois, parto para escolher um texto que pode funcionar. Eu não leio o livro escolho um texto para montar, eu parto das situações ou das pessoas. As pessoas ou as situações são sempre as primeiras coisas que me interessam. E depois, decide se este texto é útil ou não. Às vezes tenho um texto de poesia que me interessa como um texto, com essa poesia quero fazer um projeto, um espetáculo, com a poesia é uma coisa distinta. Os

textos teatrais para mim são coisas úteis, a poesia é distinta. Eu gosto dessa poesia, ela me faz enamorar, então tem que se trabalhar pra encontrar uma situação que serve a essa poesia. Os textos teatrais são inversos.

ZR: Você acha que existem temas adequados ou propícios para trabalhar com o cômico. Ou todos os temas são passíveis de serem usados pelo cômico?

BP: Na verdade todos. A falência do humano, o fracasso, as falhas humanas. As falhas humanas, então é tudo. As falhas humanas porque quando o público vê uma outra pessoa que tem coragem de se colocar diante dele assumindo suas falhas e fracassos, então já temos um momento de curiosidade e comicidade, porque temo um momento de reconhecimento, aí temos uma risada, uma reação de respeito. Aqui uma pessoa que não caba, que pode ser muito, muito triste, mas se essa pessoa faz com convicção, faz o que é justo, então é cômico.

Zé - O cômico, ele é moral ou amoral?

BP: Amoral. Todo teatro é amoral. Teatro não é anti-moral é amoral, não tem a moral aplicada, não tem.

ZR: Então o que definiria, tentando resumir: a possibilidade de um tema ser cômico ou ao cômico é a ótica lançada sobre ele? Como ele é abordado?

BP: Sim. É a convicção. A falência humana pode ser trágica, quando a pessoa sobre a cena se da conta de sua falência é uma tragédia. Mas, quando a pessoa não se da conta e continua a fazer a coisa, então é cômico, para o público.

BP: Sou Benno Plasma, alemão, moro em Berlim na Alemanha, antes morei na Escócia, Itália e Malta. Meu trabalho de teatro tem como princípio olhar a situação, não se baseia sobre o princípio de expressão, mas de reação a um situação. Então qual é o público, qual é a situação, quais são as possibilidades que percebo na situação. Outro podem não perceber o que eu percebo. Então o trabalho que faço é no teatro, com profissionais e também com pessoas da comunidade. Meu trabalho é sobre a valorização de contextos. A construção de um lugar público, que pode ser no teatro, mas também fora. Sou ator, diretor e faço produção. Quando se trabalha dessa forma, tem que definir os personagens teatrais que a situação te oferece.

Entrevista com Carlos Carvalho, Ator e Diretor de Teatro.

Cena Contemporânea - Brasília setembro de 2007.

Zé Regino: Carlos, para você qual é a diferença básica da atuação cômica para atuação não cômica? Que elemento você percebe, olha isso aqui tem que ter no cômico, isso não pode ter no cômico.

Carlos Carvalho: Para que o ator exerça essa comicidade que leva o riso, primeiro eu acho que ele tem que quebrar o cotidiano. Ele é uma falha do cotidiano, é uma falha moral que é levada, enfim, e aí você traz o riso. No nosso caso lá em Fernando e Isaura, eu busquei o cômico porque o Ariano diz que todo rei é um tirano e ele só não se tornará de fato um grande tirano se ele tiver um palhaço dentro dele. Então o palhaço é exatamente a possibilidade de não ter a tirania. O quebrar esse cotidiano é você quebrar a tirania da realidade ou você quebrar a tirania do dia-a-dia, do fazer sempre. Então o cara escorrega e todo mundo ri dele

no meio da rua. Porque que ri? Porque ele quebrou a dinâmica do dia-a-dia, do andar sempre certinho. Escorrega numa casca de banana e cai, você sabe que o cara quebrou-se mais você ri dele. No espetáculo a gente busca encontrar, por exemplo, no Fernando e Isaura tem o Vicentão que tem medo de sangue, você ri porque na verdade ele tem uma falha e essa falha a gente potencializa para o riso. E no espetáculo *Fernando e Isaura* têm uma outra coisa que é fundamental é que o espetáculo o tempo inteiro está no fio da navalha. Então esse limite entre o riso e o choro ele é muito tênue e como as coisas no drama quando você o potencializa ele pode provocar o riso. O espetáculo conta a história de um homem traído e que recebe a mulher de volta, ora se fosse um palhaço que fizesse isso todo mundo iria rir logo desde o começo. Mais aí o povo vai se segurando até o limite do cara receber a mulher de volta e o povo rir, se o ator não estiver preparado pra isso ele até pode achar que o povo ta mangando. Mais não é uma mangação, o povo ta reagindo porque é tão absurdo que passa do drama para o risível. E tem uma outra coisa que eu acho que é fundamental no trabalho do ator para o cômico é o prazer. O prazer de fazer aquilo que ele sabe que vai provocar o riso, mais ele não busca o riso, ele busca o humano e no humano ele encontra o riso. Toda pessoa que busca o riso, tem até técnicas de você buscar o riso, a repetição e etc. Mais quando se busca o riso, acho que quase sempre falha.

ZR: Na primeira parte se ri muito, na segunda parte não se ri há uma mudança. Quais são os elementos que você como diretor manipulou? O que, que você exclui da primeira parte para que tenha esse tom? O que, que você não deixa que o ator utilize? Enfim, como é isso? Como é que você dirige isso?

CC: Na primeira parte a gente tem algumas *gags*, que são utilizadas. Tem alguns personagens que se utilizam do arquétipo do cômico, de situações inusitadas, personagens até caricatos que têm uma origem no cotidiano e que aí potencializa aquela falha, aquele defeito, e a gente brinca com isso. E no segundo ato ou na segunda parte do espetáculo naturalmente a história se constrói levando as pessoas a ter um raciocínio que vai se afastando do cômico, porque a própria história vai se distanciando desses arquétipos que estão mais ligados à comicidade. E aí ele transporta, passa desse limite e vai para o drama. Mais hoje os atores estranharam na platéia daqui, que na cena, por exemplo, já no drama quando a mulher diz que a bandeira não é branca é preta e a bandeira é branca, o povo ri. Por quê? Riu porque ela quer matar. Na verdade ela não achava que iria matá-lo mais queria vingar-se dele e aí mata ele. E aí se transporta novamente, é tão absurdo que as pessoas riem de uma coisa que é uma falha trágica.

ZR: A atriz antes ela é usada, ela trabalha muito bem, ela cria uma referencia dela com o humor. E naquele momento você não acha que se daria uma associação ainda da primeira parte? Não teria um pouco disso?

CC: Não, eu não consigo enxerga isso não.

ZR: Eu acho que ela faz muito bem.

CC: Ela faz bem, é.

ZR: Acho que de repente é uma associação da platéia.

CC: Eu não, acho que é exatamente porque é tão absurdo o que ela diz que as pessoas riem. É tão absurdo quanto você rir quando uma pessoa escorrega no meio da rua porque você sabe

que ela se machucou mais você ri dela. Eu acho que é por aí. A platéia reage com o riso, mais não é um riso, é um riso que dói. Eu agora estou fazendo um espetáculo chamado *O Palhaço Jurema e os Peixinhos Dourados* que conta a história de um palhaço que estupra uma garota e que depois se suicida, e o espetáculo trata isso com muito humor o tempo inteiro. Ele tem humor, até na hora mais terrível dele, mais cruel perpassa um humor que dói, é um humor que incomoda. No final antes dele estuprar quando todo mundo acha que ele vai ser um miserável, um bandido, um crápula, o ator para e chama a platéia e diz assim: Chegou à hora crucial desse espetáculo e antes de continuar minha cruel, dolorosa e saborosa profissão eu queria que vocês ouvissem um poema de Rainer Maria Rilke que diz “Que farás tu, Deus se eu perecer? Se eu cair? Porque tu és a minha imagem.”. E aí volta para a cena e estupra a menina. Eu acho que esse limite entre o riso e a dor é facilmente ultrapassado.

ZR: Você acha que existe algum tema que não seja passível de fazer dele humor?

CC: Não, eu acho que todo tema você pode fazer rir. Eu montei o Assalto de José Vicente há 20 anos atrás e tinha uma cena que todo mundo ria. E quando eu ia para as cidades capitais a platéia não ria e quando eu ia para o interior a platéia ria, em determinadas cenas e isso me chamava à atenção. Porque ela lia aquela cena com outros olhos, mais qualquer cena você pode fazer rir.

ZR: E você acha que existe uma ética do humor? Existe uma ética? Se tudo é passível de rir, mais tal coisa ou rir-se disso num momento “x” é conveniente.

CC: Acho que isso é uma reação, as pessoas riem ou não riem. E tocam ela de alguma forma que provoca o riso ou o choro. Tem vários teóricos aí, tem um monte de gente que fala sobre o riso aí, mais eu acho que no final. Existe talvez a ética do riso, a ética do drama, mais a reação da platéia não obedece a teorias não, eu acho que é de cada um, é a sua reação para com o espetáculo.

ZR: Para concluir, no drama a gente percebe que existe uma interação digamos mais fluida entre ações e reações. Na comédia a reação do ator muitas vezes dá o sentido do cômico para aquilo. Como você vê isso? A questão da ação e da reação. Você tem alguma reflexão sobre isso?

CC: Deixa eu pensar.

ZR: Para você existe uma diferença entre o agir e o reagir?

CC: Sim, não tenha dúvida. Eu tenho algumas questões básicas no meu trabalho. Quem trabalha comigo tem que aprender comigo no cotidiano do fazer que tem que ter rigor e tem que ter o prazer do rigor. Segunda coisa todo ator que trabalha comigo tem que aprender três coisas: escutar, ouvir, entender para responder. Quem não escuta não faz diálogo. E aí isso manipula o tempo, o ator que sabe escutar ele sabe manipular o tempo. Porque ele dá a dimensão exata da cena, do entender o outro, de encontrar o que o outro tá dizendo.

ZR: E você acha que isso influencia na construção do cômico?

CC: Claro.

(FIT)

ZR: Que característica teria esse tempo do cômico?

CC: Vou te dar um exemplo se você entra no cinema, ta no escurinho do cinema e você dá um assovio e conta 1, 2, 3 e outro assovio e conta 1, 2, 3 e outro assovio, no quarto alguém vai assovia e outro também, não é? Então você provocou um tempo, que esse tempo fica sendo esperado depois. Se você quebra esse tempo às pessoas vão rir ou esperasse que elas rissem. Então é essa a construção do tempo na comédia. A gente teve uma lição muito grande ontem dos espanhóis. Eles tratam algumas vezes de temas bastante fortes, difíceis, mais ele trata com uma inteligência para comédia que faz as pessoas rirem.

Entrevista com Cira Ramos, Palhaça e Atriz do Grupo SaGRAMA de Recife Pe.
Cena contemporânea - Brasília 8 de setembro de 2007.

Zé Regino: Para você qual é a diferença básica da atuação cômica para atuação não cômica?

Cira: Os dois estilos exigem uma concentração muito grande do ator, mais no cômico você tem que trabalhar aquele ritmo da fala específico e tem sempre que trabalhar muito o tempo dessa fala para o rebaixo da outra, esse jogo tem que ser muito preciso. Porque você tem que dar tempo também para platéia assimilar o que foi dito e ela responder. Porque é muito complicado você jogar um texto ou situação e não esperar que a platéia reaja. Com o drama a história é outra, você não espera essa reação da platéia, você já tem que entrar. É uma concentração totalmente diferente, você tem que estar centrado no personagem de forma mais interna.

ZR: Dentro dessa diferença de concentração, o que, que você diria assim isso eu posso usar na atuação cômica e isso eu não posso usar na minha atuação não cômica?

Cira: Ai é que está o perigo. Porque você assistiu no caso Fernando Isaura que é um espetáculo que tem toda aquela coisa do Ariano Suassuna, que tem aquele exagero na comédia, que os tipos são mais caricatos. Então você está utilizando uma comédia que ela é arraigada da coisa do sertão nordestino, então é uma comédia mais rasgada, de caricatura, do exagero. E quando vai para o drama também é o drama do exagero, é o folhetim, então são esses exageros. Porque na verdade se pode fazer comédia com muito pouco, sem tantos exageros. Pode se fazer uma coisa mais sutil inclusive. Diferente do palhaço, que na verdade não tem nada, ele tem que ta no vazio, ele cai no vazio o tempo todo para poder ser engraçado. No caso da comédia específica, neste estilo de comédia nordestina é muito tudo. É muito olho, muita boca, muito gesto, muita mão. Tudo é exagerado e até a fala se torna exagerada.

ZR: Na segunda parte quando você faz a Isaura, há um momento que a platéia esboça momentos de riso e você está numa situação trágica. Como é que você atriz lida com isso?

C: Muito bem pelo seguinte, eu acho que tudo que é trágico é cômico. É muito junto, a tragédia é muito engraçada, o drama é muito engraçado. Dependendo de como ele é colocado é muito engraçado. Eu acho que o limite é muito tênue.

ZR: E eu acho que as pessoas não riem pelo seu trabalho. O quê que você faz para elas não riem?

C: É uma pergunta engraçada, porque assim eu sempre fiz muita comédia e até pelo meu tipo físico, enfim. Em 94 nós fizemos Senhora dos Afogados de Nelson Rodrigues eu fazia Moema. É muito engraçado porque é muito trágico o texto é absurdo. Chega a ser tão absurdo, uma tragédia tão absurda que é risível. O trágico é cômico, o trágico é muito engraçado. Quando você vai até as últimas consequências é risível, eu como atriz tenho vontade de rir também. E eu acho interessante isso você ver a platéia rir desse absurdo que é essa tragédia que é cômica.

ZR: E o quê que você contem? Eu vi você fazendo um trabalho bem diferente, assim quando terminou eu falei bom essa figura me interessa. Você vivencia esses dois extremos. Fala-me um pouco da construção da Isaura.

C: A gente chama de Isaura 2, porque é a Isaura do segundo momento.

ZR: Me fala como é que você construiu?

C: É aquela coisa de buscar muito Stanislavski, uma atuação mais dentro desse contexto nordestino do exagero, Ariano Suassuna, que é essa roupagem mesmo que a gente já está habituada a ver do Alto da Compadecida e etc. Que todos os personagens são sempre histriônicos, até dentro da sua naturalidade são histriônicos. Tentei buscar uma verdade dessa garota tímida do interior que sofre de amor, ama verdadeiramente, tentei buscar isso. Tentando levar para um lado mais natural, porque no segundo ato a gente sempre tenta conter, porque o primeiro ato é muito do exagero, da comédia, tudo é muito engraçado. Não sei se você percebeu que o espetáculo ele sempre desloca um pouco Fernando e Isaura desse contexto engraçado. Eles estão sempre personagens muito ensimesmados, muito tristes, muito tensos e pesados. E a Isaura 2 eu não queria ela com esse peso, porque eu acho que ela vem com uma juventude, uma pureza, mais também não queria levar para coisa cômica que já vinha. Até para diferenciar das personagens do primeiro ato, que são todas muito histriônicas, são todas muito exageradas.

ZR: Todos os seus personagens têm muita verdade. Inclusive na parte do cômico, a gente acredita neles. Seu tombo, seu escorregão lá, você usa a técnica com uma propriedade muito grande. Como você usa também o temático, que a gente percebe claramente como você conduz isso para que isso não vá para outro lado. E como é agora você num espetáculo sabendo que você criou uma referência para o seu público, que a gente já fica tão aberto que você faz o que quiser que a gente vai rir, tem um momento que tem isso. Você tem o público na mão muito fácil. Como é para você isso? Eu vou entrar agora e eu preciso que agora eles não riam, e a gente fica querendo rir de você.

C: É complicado. Eu acho que a função do ator é essa. É ser verdadeiro. Você não pode estar no palco e imaginar que a platéia não acredita em você. Porque tem aquela coisa às vezes o espetáculo não é aquele o ideal que você sabe que o espetáculo é. Às vezes o espetáculo você já conhece, você tem na mão não é 100% do que você conhece e sabe do espetáculo, ele é menos mais você tem que entrar verdadeiro. Porque no dia que o ator estiver no desequilíbrio, eu acho que eu deixaria de ser atriz. Porque eu acho que mesmo no histrionismo, mesmo no patético, mesmo no absurdo, mesmo no dramalhão o ator tem que ser verdadeiro e ele tem que olhar para platéia e segurar essa platéia na mão.

ZR: E em algum momento as pessoas riram da Isaura já?

C: Pouco. Hoje eu acho até engraçado porque riram em momentos em que eu não estava acostumada. Quando ela fala que a bandeira não é branca, aquilo é muito sofrido.

ZR: Por que você acha que a platéia riu naquele momento?

C: Porque é absurdo. Porque a situação é absurda. Eu não acho que tenha sido por uma identificação, por uma referência com as personagens cômicas não. Eu acho que é absurdo, e tudo que é absurdo incomoda e faz a gente se mexer, alguns riam outros nem tanto. E tem uma coisa engraçada que eu já percebi fazendo muita comédia, é que as pessoas às vezes elas querem rir e se seguram, mais se alguém começa a rir elas se soltam. Tem isso, é uma situação engraçada. Eu digo isso não com esse espetáculo, porque esse espetáculo é muito específico dessa mudança do cômico para o trágico. Mais já houve espetáculos trágicos, dramáticos do começo ao fim que a platéia se incomoda a ponto de rir, muitos de nervosismo às vezes. A platéia às vezes ela ri nervosa, e é muito interessante isso.

ZR: Você acha que existe algum tema que não seja passível de fazer rir?

C: Nenhum. Todos os temas são possíveis de se fazer rir. Porque eu acho que a vida é muito, a gente vive uma comédia constante. Nosso cotidiano é uma comédia. Eu acho que não existe tragédia nenhuma que não seja risível.

ZR: E você acha que existe uma ética do riso? Assim no sentido de olha e tal coisa nesse momento, ou o riso deve caminhar por aqui ou por ali.

C: Eu acho que não é nem uma ética, é um bom senso. Aquele momento ali será que é conveniente o riso, por mais que seja um riso ou nervoso ou um riso porque eu entendi que é engraçado ou um riso porque é tão absurdo que é engraçado ou qualquer tipo de riso que não seja apropriado para aquele momento. Enfim é questão de bom senso, de ética. Eu percebi hoje em alguns momentinhos ali do final do espetáculo que algumas pessoas riram e outras fizeram um “xiiiiii” incomodadas com o riso do outro. Mais eu acho que também a gente vive num momento no Brasil de uma forma geral; percebi isso aqui em Brasília, como eu sinto em Recife, já senti em São Paulo e em outras regiões do país; é que a gente vive um momento tão caótico de tudo no Brasil que as pessoas saem de casa querendo rir. Um festival como esse em Brasília, eu acho que a maioria das pessoas que saem de casa para ir assistir o festival, para ir assistir um espetáculo vão com uma vontade tão grande de rir, de se divertir. Porque a situação ta séria que ri mesmo, é uma forma até de catarse. E num espetáculo que tem muita graça se ri e acha que é comédia até o fim. E não é, mudou. Algumas pessoas perceberam que ali houve uma mudança, mudou radicalmente. Mais alguns não, não vou mergulhar nessa tragédia não, eu vou é continuar na minha comédia. Mais é normal, é natural, isso acontece.

ZR: Para você, o riso ou o drama?

C: Os dois, com a mesma propriedade. Eu sou palhaça também. Eu acho que os dois, ou os três, ou os quatro. Porque assim eu acho que é muito bom você transitar assim por todos os estilos. Eu acho que eu sempre tive muita vontade de não me estagnar ou não ficar numa área só. A minha vida é isso. Se eu posso mergulhar no mundo do palhaço eu mergulho. Porque eu acho que esse vazio do palhaço, esse vazio que a gente precisa ter sempre para começar do zero, para está sempre recomeçando, eu acho que para mim é fundamental para qualquer ator. Como você está na comédia buscando, descobrindo qual é o *time*, descobrindo o que, que

atinge o outro, o que a platéia acha interessante, o que não é interessante. Porque também a comédia é muito perigosa, porque se você não jogar a bola no tempo exato a platéia não vai rir, aí é uma merda. Uma comédia que as pessoas não riem é muito ruim.

ZR: Esse tempo exato, quer dizer, ele é um tempo que você mensura?

C: É, ele é calculado.

ZR: Você o traduziria de que forma?

C: A técnica é abstrata, eu acho que é você estar entregue aquele trabalho. É você confiar na platéia, é você confiar no colega, é você saber a respiração certa. Vou jogar ali porque aqui volta, entendeu? Então é você descobrir, acho que a experiência é que faz isso. De você começar a descobrir qual é o seu *time*, o seu tempo.

ZR: Você tem uma referência assim, foi a partir disso que eu aprendi ou a minha leitura que me ajudou a aprender a fazer o cômico, como é que é isso ou isso é da sua natureza. Ou você aprendeu isso com alguém?

C: Eu acho que a gente está aprendendo todo dia com alguém, assim não tem como, mais não sei. Acho que eu não posso lhe dizer, porque eu nunca fiz escola mais to estudando sempre. É aquela coisa, acho que se vai colhendo uma informação aqui, vai entendendo outra ali, vai lendo, vai se exercitando, vai assistindo, você vai colhendo. Ai então são muitas fontes e são muitas inspirações.

ZR: Algum mestre como referência? Alguém que você sinta como referência?

C: É que são tantos assim,... , Elrod Lloyd, Charles Chaplin, ai vem pra cá Mazzaropi, ai Oscarito, ai você vai mulheres né, a gente tem tão poucas mulheres palhaças, né? Lucily Bol, aquela coisa que joga e espera, enfim. E tantos outros, é a vida né? Tanta vivência, estou a 28 anos fazendo teatro, comecei aqui em Brasília com 12 anos.

ZR: Com quem aqui em Brasília?

C: Tinha um pessoal da UNB, que eu não sei se esse grupo vingou por muito tempo. Era um pessoal, do grupo Exercício que fazia teatro na UNB, eram todos universitários. Minha irmã era universitária e como eu era muito espoleta e tal, e queria e adorava teatro, e não tinha escola de teatro em Brasília, na época teve essa história que eu fui fazer um teste com eles e acabei fazendo uma peça com eles.

ZR: Você lembra de alguns atores, ou de quem dirigia?

C: Odilon Camargo, teve uma época que ele dirigiu aqui. Depois ele foi para Goiânia e eu fui também, anos depois já mocinha, ai fiz umas coisas lá. Mais eu me lembro de mais assim, tem um menino que hoje mora no Rio que ele era muito bom ator.

ZR: Se hoje uma atriz amiga começasse a querer fazer, olha eu to afim de trabalhar com o cômico, o que você diria?

C: Para trabalhar com o cômico você primeiro tem que ter a disponibilidade total. Acho que o corpo tem que estar muito disponível, o corpo tem que estar disponível o tempo todo para o

cômico. Ai eu acho que você tem que buscar a escola mesmo, tem que buscar informações, enfim. Hoje em dia felizmente a gente tem uma imensidão de caminhos, escolas, oficinas e palhaços, e tanta gente interessante trabalhando. Mais eu acho que uma coisa que eu diria para qualquer pessoa que queira trabalhar com o cômico, uma jovem atriz ou um jovem ator. É sempre buscar um vazio, é estar receptível. Acho que por mais que seja diferente, mais eu acho que tem que buscar sempre o palhaço, buscar sempre uma disponibilidade do palhaço de esperar o quê que vem e como é que eu vou reagir ao que vem.

ZR: Você usa a palavra reação, você acha que na comédia a gente reage mais do que no drama? Assim a reação no sentido de ser o que antecede a nossa própria ação.

C: Acho que na comédia a gente trabalha o tempo todo com reação. A gente tá sempre reagindo a algo que está acontecendo. No drama eu acho que a palavra é ação. No drama você tem que trabalhar com a ação, você impulsiona então a ação é sempre muito sua. Na comédia por mais que a ação seja sua, mais é uma ação de reação, você reage a alguma coisa. Acho que o processo é mais ou menos assim.

Entrevista com Daniela Carmona, Bufona, Atriz, Diretora e Professora de Teatro.
Anjos do Picadeiro - Rio de Janeiro 2006.

Zé Regino: Para você qual é a diferença básica entre uma interpretação cômica e uma interpretação não cômica?

Daniela Carmona: Basicamente o cômico desestrutura as grandes verdades. Seja de uma forma grotesca, seja de uma forma lírica como tu podes encontrar no universo mais da bufonaria ou da “clonwnaria”. Seja num formato intermediário, enfim, mais ele está sempre desconstruindo verdades. Tu colocar qualquer situação pessoa numa perspectiva de ridículo desconstrói qualquer ato de seriedade que tu tenhas com aquela situação. No momento que tu faz isso tu eliminas com a perspectiva de que aquilo seja uma verdade absoluta. Por exemplo, tu parodiar um padre ou tu parodiar um político, ou tu fazer alguma cena que não seja paródica mais que exponha figuras do poder, ou figuras assim que o *Status Quo* defende. Numa situação de ridículo é uma forma de tu questionar essa posição e tu tirar um pouco da força. Acho que o cômico tem muito isso, ele tira a força das verdades absolutas.

ZR: E para fazer isso qual a característica que você acha fundamental que o ator desenvolva? Ou quais as características?

DC: Eu não sei se é exatamente uma coisa que o ator tenha que desenvolver. Acho que isso está muito mais na natureza da pessoa que é o ator, ou seja, acho que se têm pessoas que não tem vontade de fazer isso é muito difícil que elas sejam comediantes. Não acho que a comedia ela possa vim só de uma absorção de técnica, nem de um processo imitativo de tipos. Acho que a comédia, o ato do fazer as pessoas rir, ou de fazer o cômico, ele vem de uma característica pessoal daquela pessoa que não se adequou muito aos padrões ou assim tem um jeito um pouco diferenciado, ou no fundo crítico. Pode ser de uma forma mais evidentemente crítica ou menos, uma crítica mais indireta. Mais são sempre pessoas que não aceitam as grandes verdades, ou o padrão, ou o pensamento padrão, a forma de viver padrão, não aceitam isso de uma forma tão redondinha, não desce tão redondinho. Então assim acho muito difícil que numa pessoa que não tenha isso tu consigues botar o elemento do comigo dentro dela,

porque ela não tem do que fazer graça. Ela acha que ta tudo ok, que o sistema é ok, é assim mesmo novela das oito, os bons casam com os bons, os ruins são castigados. Essa pessoa que tem esse pensamento mais assim padrão acho difícil ela fazer comédia.

ZR: Quando é que você sabe que uma idéia é boa? O quê que te diz assim: essa idéia é boa?

DC: Olha, eu não sei se eu sei, mais eu sei ver no outro. Não sei se comigo eu sei, eu vou experimentando e vou acertando. Acho que idéia boa é quando ela é genuína, quando ela tem algo que vem do criador, seja ele o ator ou o diretor, que seja muito verdadeiro aquilo, que seja uma coisa que a pessoa esteja realmente querendo falar. Aí acho que ela pode se tornar boa. Claro que não é só tu ser genuíno, ser verdadeiro que tu vai ser bom. Acho que tem umas regras assim, por exemplo, você tem que saber em que territórios tu ta pisando, se tu ta pisando num território, no caso que a gente ta falando em comédia, mais “clownesca”, no sentido que é um território menos agressivo. Não que não tenham *clowns* agressivos, mais eles não chegam a ter um tipo de violência que um bufão tem. Acho que nesse sentido é bom também quando a tua idéia se “afiniza” com a forma que tu ta sugerindo. Por exemplo, se tu ta trabalhando o cômico dentro de uma farsa a tua idéia tem que ta num tom farsesco. Se tu ta trabalhando num território de comédia de costumes o teu cômico tem que ta dentro daquele tom. Se tu ta trabalhando com bufonaria tu tens que ta pisando no território dos bufões.

ZR: Você tem uma escola de teatro?

DC: Sim, isso.

ZR: Se ensina interpretação de forma geral ou você trabalha também essas linguagens?

DC: Se trabalha essas linguagens. O currículo básico da escola ele é dividido em três anos, tem o básico, intermediário e o avançado. O básico é curso de iniciação, se quer ou não fazer teatro, ta só experimentado como um aspecto lúdico da sua vida. Eu dou aula lá no intermediário e no avançado. No intermediário a gente começa com um processo de qualificação profissional, quando a pessoa já decidiu, ah sim eu to querendo investir na carreira de ator. Nesse primeiro ano a gente lida bem com uma coisa de instrumentalização técnica, desde a parte de expressão corporal e análise do movimento. A gente pega muito jogo teatral primeiro, a vontade de brincar, de ta em cena. Trabalhamos com alguns elementos da antropologia teatral para a expressividade. Trabalhamos também com as energias corporais do Artur Glesac, que é um método de tu achares uma “fiscalidade” para algumas energias que trazem estados emocionais. Máscara neutra, tonos corporal aplicado para o teatro, hipotonia, hipertonia, “eutonia”, como que tu podes aplicar isso no espaço da construção da personagem a partir do corpo ou de tipos. Trabalhamos alguma coisa em cima do Laban, das ações físicas do Laban, é muito assim em cima de análise do movimento. E se conclui com uma montagem final onde o pressuposto básico é um exercício, aonde os alunos possam de alguma forma aplicar as técnicas que eles passaram. E ai tem o nível avançado que é o aluno que passou por essa instrumentalização técnica, ah sim nesse primeiro ano também tem muito contato deles com o personagem realista e com a linguagem realista. No segundo ano o currículo pega máscara neutra, depois tragédia grega, bufão, máscaras larvárias, Shakespeare, melodrama, Beckett, Tchekhov e *clown*.

ZR: Você acha que o estudo de ação física do Stanislavski, ação física especificamente, ainda é o grande?

DC: Olha eu não trabalho com as ações físicas do Stanislavski apesar de achar que é um grande instrumental para preparação do ator. Mais não acho que seja a grande referência, eu acho que é uma das referências. Acho que foi um trabalho muito bem estrutura, muito bem embasado, principalmente esse em relação às ações físicas. Mais acho que não, que tem outras formas de abordagem e esse aí é muito direcionado para a construção da cena realista. Mais eu acho que tem toda a contribuição dos exercícios que o Grotovski deixou como legado, todo esse trabalho da antropologia teatral, essas pessoas que trabalham mais a análise de movimento como foi Aldenraais (FIT), Laban, Gerber Alexander numa outra linha mais voltada para a questão da saúde mais com muita condição de que o professor teatro para o seu uso dramático teatral. Não acho que seja a única referência não.

ZR: Comédia se ensaia?

DC: Para mim sim.

ZR: Até que ponto você pode ensaiar a comédia?

DC: Até o ponto de tu ter mais ou menos uma estrutura narrativa que venha da improvisação, para mim, não to dizendo que isso é uma regra. Tudo o que eu crio como comico é o resultado da improvisação. Tem uma idéia inicial, aí tem a improvisação, aí depois tem o registro dessa improvisação. Acho que assim ensaia até o ponto de tu ter um fio, miolo narrativo que tenha uma estrutura que te conduza dentro do espetáculo início, meio e fim. Seja ela fragmentária ou não. Mais acho que sempre com os espaços vazados e abertos para o improviso. Porque assim aí quando é cristalizado não tem graça nenhuma, ao mesmo tempo aquela comédia que é toda no improviso, o risco é você pegar uma platéia completamente seca e aí tu fica na mão. Porque aí tu não tem estrutura narrativa que te sustente minimamente.

ZR: É o caminho do meio mesmo?

DC: É o caminho do meio. Acho interessante a pessoa saber mais ou menos como é que vai iniciar, como vai desenvolver e como vai terminar.

ZR: Qual o conselho que você daria para um ator seu que falasse: Daniela eu quero desenvolver o meu talento comico.

DC: Eu acho tão estranho esse eu quero desenvolver. Porque assim eu quero desenvolver, desde que esse queira já venha de um desejo profundo e de algo que tenha sido despertado dentro desse ator. Isso aí eu falo muito para os meus alunos. Primeiro porque eu acho que o professor, ele é um repassador de experiências, ele só pode repassar experiências que ele tenha vivido, pode até tentar passar outras mais nunca vai ter a força do que uma coisa que tu conheça profundamente. Eu falo para alguns alunos meus que tem um negócio de moda, tipo assim daqui a pouco clown é moda, aí umas pessoas assim que são completamente bem estruturadas socialmente, que não tem crítica nenhuma, que acha que tá tudo bem. Aí querem fazer clown, querem fazer o fracassado, sem tocar nisso na sua vida. Aí assim formalmente acho difícil tu desenvolveres, acho que só se realmente a cena tá te mostrando que tu tens um potencial comico. O que eu quero dizer é que não pode vim de uma decisão formal, quero ser um comediante. Aí acho que tu tens que procurar parcerias, ou colegas de trabalho, ou cursos que possam te dar mais ou menos um instrumental para ver como é que tu lidas com a tua comicidade inerente.

Entrevista com Eugênio Barba, Diretor e Pesquisador, fundou o grupo de Teatro Odin Teatret.

Encontro de Teatro Eurasiano - Lamesia - Itália- Junho de 2007.

Zé Regino: Qual a diferença básica entre uma atuação cômica e uma atuação não cômica?

Eugênio Barba: Da atuação cômica você tem que ter um resultado imediato, as pessoas têm que rir. Se você não consegue isso, não é eficaz. Com o ator não cômico, é uma direção seria. O que ele tem aparentemente é que deixar o espectador em dúvida, perplexo. Às vezes esquece o limite do aborrecido. O espectador se dá conta que algo passa, como se o espetáculo tivesse deixado uma semente, algo que eu não entendo por que. O espetáculo cômico tem de fazer rir. Se ontem o Puchinela não me fizesse rir, o que hoje eu lembro é que: aquele Puchinela me fez rir, é a disciplina (gargalhadas).

Zé: Você acha que existem temas para se fazer rir e temas que não sejam passíveis de provocar o riso?

EB: Minha experiência é que, o fato de rir, quase sempre é cultural. Eu vivi situações em que o espectador desse lugar riam muito e para mim não me parecia nada cômico. E ao contrário, situações onde a atuação cômica parece quase uma ameaça para os espectadores. Uma experiência que tive na Amazonas, juntamente com os Ianomamis da parte da Venezuela. Alguns antropólogos nos convidaram para ir a Amazonas fazer uma troca com os Ianomamis. Nós íamos apresentar os espetáculos, os Ianomamis iam apresentar uma dança e depois o Xamã ia contar alguns mitos. Quando chegamos na aldeia dos Ianomamis, começamos a fazer um espetáculo de danças. Você sabe que os Ianomamis às vezes são muito agressivos? Eles observam não dizem nada. O segundo espetáculo era um espetáculo de clown. Este espetáculo consistia em preparar um talharim, e depois com ele, fazia de tudo, uma peruca, a colocá-lo no sapato, fazia de tudo que era possível fazer com ele. Tinha uma equipe de televisão que estava filmando e tinha também os antropólogos, eles riam todo o tempo. Os Ianomamis não entendiam nada (risadas). Eles não riam porque os elementos eram completamente sem sentido e, no entanto todo mundo ria (ele imita as pessoas rindo. Todos riam). Os Ianomamis estavam ficando nervosos, quando os antropólogos se deram conta disso e começaram a acalmá-los. Para você é claro, como uma situação pode provocar coisas completamente contrárias.

Zé: Quais as características que o ator deve desenvolver para desempenhar bem um papel cômico?

EB: Têm cômicos que são completamente sérios, lembram o Buster Keaton, o Charles Chaplin, tem atores cômicos que são o contrário tem atores cômicos que o contrário, trabalho em duplas e um faz você rir e quando você rir ajuda a dupla. Gric Groc, como se fala em italiano. O gordo e o magro, assim não creio que existe uma característica, mas uma estratégia que o ator cômico se propõe. Fazer rir o espectador sem parecer que o que ele que fazer é rir. Me parece assim uma maneira mais sutil e, mais elegante, claro que você pode fazer assim e ser um palhaço. Mas é claro, é mais difícil fazer rir quando você é completamente sério. É uma maneira interessante ver como nós reagimos, eu vou contar uma história, da ação e da reação. Eu tinha um amigo na Polônia que era um crítico teatral, ele era casado e tinha um filho de dez anos, era menino muito inteligente e sempre o pai muito orgulhoso levava ele para o teatro. Um dia esse menino atravessa a rua e um carro o atropela e ele perde uma perna,

deixando o menino inválido. Isso marca uma tragédia. Era o período do socialismo, era difícil para um polaco sair de seu país. Ele faz de tudo para conseguir autorização para sair com seu filho da Polônia para ir a um especialista na França em Paris, para fazer uma prótese. Quando embaixo do avião e ele cai e rompe a segunda perna – (ele faz uma pausa, o ambiente muda, perplexo, aos poucos as pessoas que estavam em volta ouvindo a entrevista, começam a rir - todo mundo ri). Toda vez que eu conto essa história todo mundo ri. Isso é o humor, o humor pode ser muito diferente, por exemplo, o humor negro. Por exemplo: Você conhece a história do senhor que entra; um cego que entra na loja com um cão? Você conhece isso? Ele quer comprar uma cola, pega a lata mostra para o cão que começa a cheirar fazendo assim o (ele imita o cão cheirando a lata). O vendedor da loja pergunta: por que você está fazendo assim? Ele responde: estou olhando. (todos riram) se você conta de maneira séria, o público ri. É outro tipo de humor "Mal - cativo" (cruel?). Como ontem fez a Julia quando contou a história do menino que arranca as asas da borboleta e quando a mãe lhe pergunta - O que você está fazendo? Ele responde - A borboleta gosta quando eu faço isso. Esse tipo de humor é muito diferente depende muito de como a pessoa quer trabalhar. Eu gosto muito do humor negro. Todo espetáculo do Oldin está cheio desse humor, só que o espectador não se dá conta porque sempre o ator está sério. Eles não se dão conta se é sério ou ao contrário.

Zé: Você tem alguma preferência entre o fazer rir ou fazer chorar, o drama ou a comédia?

EB: Eu pessoalmente considero que o mais difícil é fazer rir do que chorar. Eu não sou capaz de fazer rir. (Todos à volta começam a rir) - pausa- É estranho talvez na vida sim, mas nos espetáculos não necessariamente. O humor negro muito, muito, porém o espectador não rir disso, ao contrário. Se eu te conto a história da mãe que tinha um filho cego. O filho todo o tempo se queixava à mãe - Eu quero ver-te, por que o senhor me fez cego? Es tão bela, tão bonita. A mãe consolava - Oh filho meu, um dia vai ver me. O filho continuava a queixar-se. Um dia a mãe disse - Escuta, esta noite vai acontecer um milagre. Você pensa, pensa muito na mamãe, a noite quando tocar os sinos, ao último golpe você vai me ver. O menino na cama espera, espera, espera, vem o sono e ele desperta, não posso, tenho que pensar na mamãe. À meia-noite o sino toca dom, dom, dom... ao último toque, ele ainda cego pula - Mamãe, mamãe!!! Sou ainda cego. A mãe diz - Tem uma coisa séria que eu tenho para lhe dizer, é 1 de abril.

Entrevista com Fernando Linhares – Ator, Diretor e Professor de Teatro.

Encontro Línea Transversale - Nova Lima MG, 03 de novembro de 2006.

Fernando Linhares: Sou formado em teatro, cursei artes plásticas, formei em desenho. Atualmente faço mestrado em artes cênicas com o tema da máscara. Objeto que venho pesquisando nessas últimas duas décadas. Tem 30 anos que comecei a fazer teatro e o trabalho com a máscara que venho desenvolvendo é na procura de um ator, na verdade o que seria um comediante, pra mim a idéia de um ator seria mais a de um comediante, não no sentido apenas de ser aquele que só faz comédia, mas um ator mais preparado pro jogo da cena, que um ator convencional que vai pelo texto, mas sim pelo jogo. O trabalho da máscara tem sido para mim, durante um bom longo tempo, mais uma procura pro ator, uma descoberta de sua representação mais intensa, esse trabalho do comediante, do que uma linguagem estética ou expressiva apenas. A utilização da máscara como um veículo para a formação do ator. Tenho me debruçado mais justamente nisso como que o ator pode ser formar a partir do trabalho com a máscara. Você tem todos os elementos necessários para ele fazer um aprendizado com uma consciência do seu corpo, da sua energia, principalmente com trabalho

de energia, porque a máscara, assim como o palhaço, para sustentar o nariz, precisa de uma energia muito forte. A máscara pra mim tem sido nesse sentido. Eu tenho um tipo de trabalho que eu faço com muitas máscaras, umas que são apenas pedagógicas, como a máscara neutra, você trabalha a partir da folha em branco, do ator tomar consciência dos seus gestos recorrentes para limpar isso. Depois trabalho com a máscara larvária que é o início, são aquelas máscaras grandonas, brancas que sugerem apenas formas corporais, elas não falam, nem olhos têm, são máscaras que começam a criar um corpo diferente do seu corpo em função do formato da máscara, você vai alterar o seu corpo, aí a gente começa a procurar eixos, a partir desses eixos, você sustenta seu corpo em situações diversas. A partir de jogos de improvisações, de jogos entre as máscaras e jogos individuais se treina para sustentar um corpo. A máscara larvária é justamente a larva de um novo corpo pro ator que quando vai para a máscara expressiva, máscaras que falam ele já tem o trabalho de corpo desenvolvido.

Zé Regino: De onde vem essa técnica?

FL: Quem desenvolve, por exemplo, a máscara neutra e larvária, basicamente é o Lecoq. Embora seja principalmente a neutra uma máscara que se encontra no teatro oriental, mas a larvária o próprio Lecoq ele fala que ele se baseou num carnaval em uma cidade que não lembro agora de onde é, que deu o toque dessas máscaras, se ele trabalhasse um pouco na direção dessas máscaras que ele viu, pedagogicamente poderia dar um resultado. Então ele desenvolveu a máscara larvária. São máscaras assim redondas com uma bolinha formando um volume como se fosse um nariz, são máscaras básicas que não representam rostos, são apenas formas, você vira de um lado te sugere um corpo, você vira de outro lado sugere outro corpo, até mesmo um outro peso. São trabalhos que o ator vai chegando próximo de uma máscara expressiva. A partir das máscaras Balinesas, eu passei a desenvolver máscaras que representam velhos, anciões, elas levam o aluno a perceber que para sustentá-las é necessário manter um estado. Para ser crível no trabalho com a máscara, você tem que sustentar um estado. Por enquanto eu trabalho mais com a velhice, estado da velhice. Essas máscaras têm os olhos pintados, trazem uma ranhura embaixo dos olhos, por onde se enxerga muito pouco. Nessa primeira fase você não tem a comunicação do olhar com o público. A máscara neutra tem, mas ela tem outra finalidade. Depois eu já vou entrando com a meia máscara expressiva, a meia máscara já implica na fala. As meias máscaras eu divido entre o grupo da *Commedia Dell'arte*, máscaras inspiradas em máscaras Balinesas ou criadas por mim, eu trabalho com máscaras que eu faço. Trabalho com essas máscaras, então inicio um trabalho corporal, com base em trabalhar uma energia de dilatação do corpo, com muito enraizamento e um domínio, uma percepção de que você tem que criar uma energia para a cena. Inicialmente a máscara sempre foi isso, para preparar um corpo para a cena, um corpo diferente do corpo cotidiano.

ZR: Como você define o trabalho do cômico e o trabalho do não cômico?

FL: para falar a verdade, não tenho trabalhado a máscara de uma forma só dramática, ou seja, de uma forma que não seja cômica. O universo da máscara, ele remete ao cômico, pra mim, as máscaras que eu trabalho as expressões que elas conduzem. Faço todo um trabalho baseado na Ariane Mnouchkine, uma base que eu tive foi com o pessoal que trabalhava máscaras balinesas, fiz muito trabalho com eles, que vem da Ariane Mnouchkine. O que eu chamo de desenvolver a musculatura da imaginação. Que é um trabalho separado da máscara, que é trabalhar a improvisação, onde entra a escuta, receber e atacar com uma idéia, sempre em grupo. Nesse sentido da escuta, eu trabalho com o contador de histórias, mas a história nunca é contada por uma única pessoa, é sempre um grupo de no mínimo três pessoas e eu quem determino quem que fala a cada momento, isso na primeira fase, depois que a pessoa

desenvolveu a escuta um já consegue entrar na idéia do outro e dar continuidade. É um trabalho que desenvolve muito a idéia da imaginação. Eu trabalho tudo que não deve ser utilizado, trabalho pela via negativa, o que não é próprio da linguagem da máscara.

ZR: Dentro desse universo das máscaras, quais seriam as características que você procura desenvolver, que você ache essencial para que o ator chegue ao cômico, provoque o riso?

FL: As máscaras, na linha que eu trabalho, elas vão quase sempre pelo cômico. Eu não trabalho uma técnica do cômico. Se você se colocar a serviço dessas máscaras você chega à comicidade.

ZR: Nesse tempo de trabalho você tem observado algumas características que você tem observado algumas características que você poderia colocar como características comuns; geralmente quando o ator alcança este estado da máscara ele já adquiriu isso... Você consegue perceber algumas dessas características?

FL: Primeiro você trabalhar o corpo e a mente como uma coisa só, uma coisa única, agir e pensar num mesmo tempo. O que eu mais trabalho é, não dar o tempo do pensamento. Se você pensa antes, um milímetro ou um segundo antes de falar, ou se você age antes de falar, você tem que agir e pensar juntos. Minha preocupação não é trabalhar o cômico. É colocar o ator num estado de alerta e num estado de prontidão, acho que objetivo principal é esse, que ele se surpreenda com o que ele faz, com o que ele diz. Trabalho muito com o... Mario Quintana fala assim: *A imaginação é a memória que enlouqueceu*. Está tudo dentro da pessoa é só ela não querer produzir o riso, que o riso vai aparecer. Quando a pessoa pensa: Vou fazer uma coisa engraçada. Aí é que a coisa não dá certo. O meu trabalho é justamente não deixar pensar. Aqui entra uma questão, o que é a máscara nesse sentido? Para mim, o que eu faço, a máscara, ela tem alguma coisa que eu não sei, que vai além da compreensão. As máscaras que eu tenho, em vários cursos que eu dou, as pessoas colocam uma determinada máscara, e eles vão na mesma voz, mesmas reações corporais e o tipo de raciocínio que é o mesmo. Por quê? Porque elas são baseadas, por exemplo, tem máscaras balinesas que são arquetípicas também, tem a idéia do criado, do ancião da sabedoria...

ZR: São tipos?

FL: Sim. No início do meu trabalho, antes de trabalhar com neutra, a lavraria, trabalha com máscaras da *Commedia Dell'Arte*, e elas nos levam diretamente ao universo da comédia, do grotesco e eu entrei com as outras máscaras depois, eu acabei direcionando para essa questão da comédia. Meu trabalho não é com o cômico, mas com a representação do ator no nível do comediante. Quando eu entro na máscara, nas primeiras máscaras que são máscaras livres que não te remetem a nenhum estilo como as balinesas ou as criadas por mim, depois vou para as máscaras da *Commedia Dell'Arte* onde você tem os tipos definidos e tem que agir de determinada maneira. Quando você pega um Doutor, você tem uma maneira de raciocinar, aí sim você trabalha a técnica do Doutor, que é o pensamento circular, começa falando de uma coisa que leva a uma outra, pra voltar na primeira depois de meia hora, as vezes só para te dar uma resposta, ou apenas pra te pedir desculpas, ele fala meia hora. Nisso você já vai mais ou menos trabalhando conceitos do cômico, não de uma maneira acadêmica. O mesmo acontece com as outras máscaras como a do Pantaleão que é avarento, lascivo, essas características já vai trabalhando o grotesco do ser humano, a parte cômica é mais nesse sentido, e as outras máscaras, elas em si já remetem a arquétipos, no jogo elas acabam se revelando de maneira mais grotescamente. Nesse sentido o cômico que eu trabalho seria mais o grotesco mesmo.

Que são as situações extremas, o pensamento não linear, o pensamento do instinto a reposta instintiva, isso leva um pouco a essa coisa, ou a pessoa se animaliza e aí vem o cômico, você vê o ser humano agindo animallescamente, ou mesmo essa coisa da mecanização da pessoa. Não se trabalha com a lógica, não é psicológico, isso tudo já vai normalmente te levando a questão do cômico. Realmente eu deveria me aprofundar mais, nesse sentido. Porque justamente a minha pesquisa não é em cima do cômico.

ZR: Na verdade o que estou investigando é isso: o que envolve o trabalho do ator cômico. Reflete-se muito pouco sobre isso. Acontece de se estar trabalhando um ator durante certo tempo com determinada máscara, quando ele tira essa máscara você percebe que essas características ele absorveu e consegui manipula-las, independente da máscara, ele consegue transferir isso para o seu trabalho de ator?

FL: Eu acho que sim. As técnicas que a gente trabalha como, por exemplo, você receber no tempo presente e reagir em cena, isso é tranquilamente absorvido, você tira a máscara e pode continuar com essas características. É uma técnica, e você pode levar para outros trabalhos depois. É isso que dá o crescimento para o ator. A máscara como veículo ela não serve só para usar como máscara, ele serve como descoberta de um caminho do ator. Aí vem a compreensão do tempo cênico, do jogo, todo o trabalho de triangulação que naturalmente a gente tem que trabalhar com máscara, serve para comprometer o público, criar cumplicidade com ele.

ZR: Fala da função da triangulação na técnica da máscara.

FL: A primeira coisa que eu vejo que a máscara coloca, é que para existir tem que ter um cúmplice, e esse cúmplice é o público e aquele com quem ele está contracenando, mas mesmo se ele está sozinho, o cúmplice é o público e a situação que ele está jogando. Não existe a quarta parede, essa idéia da triangulação é o ator estar recebendo do público e ao mesmo tempo estar trabalhando para alguém que está sempre em cumplicidade com ele.

ZR: Você acha que a triangulação traz o público para dentro da história?

FL: É torna ele cúmplice e aí o público começa um pouco a se sentir que está influenciando o ator, e acho que isso dá uma liberdade, eu sinto que com a máscara a coisas que facilitam. Para um ator, por exemplo, querer que o público fale alguma coisa, é mais difícil você chegar e esperar, o público se sente como que ele, tem que existir alguma coisa interessante, e com a máscara o público se sente mais a vontade porque sabe que é uma situação artificial, não está se relacionando com o intelecto do ator, mas com um tipo que ele já sacou qual é e se senti a vontade para se relacionar. Então a troca é mais fácil, o comentário alto é mais fácil a participação. Mesmo quando a máscara ela invade o público o jogo da convenção ela se dá imediatamente, por exemplo, se é um velho a pessoa já começa a tratá-lo como velho, entre no universo mais facilmente.

ZR: Fala do jogo. Como é jogo dentro disso? Você acha que existe uma dramaturgia do jogo, ou o jogo é uma forma de construir dramaturgias?

FL: No meu caso o ator para trabalhar com a máscara, ele passa a ser o dramaturgo também, só que coletivo. Por isso que as pessoas conhecendo os pilares do trabalho, que se dá justamente nesse trabalho técnico, que é o desenvolvimento da imaginação, mas conduzido pela via negativa ou para que eles não façam determinadas coisas que não vão dar em nada.

Acho que a liberdade tá aí, ele sabe tudo que ele não deve fazer, pelo menos uma boa parte das coisas que ele não deve fazer com a máscara, para depois poder fazer tudo que ele quiser. Então isso evita que ele tenha que fazer rascunhos, rabiscos, ele já vai direto ao que é dramático, no que é dramático na linguagem da máscara ou na linguagem da cena, digamos assim. Você começa um trabalho com iniciante, ele vai cair nos mesmos pontos cegos, nos buracos negros que não vão dar em nada, aparentemente está querendo fazer uma grande idéia, mas na realidade ele está inflando um coisa que não passa de uma idéia. Quando ele deveria era ir pela simplicidade, para isso ele tem que acreditar primeiro no que ele está fazendo. A questão da escuta, que eu acho que é o grande segredo que te coloca no presente, você não age com uma idéia anterior, você não pode preparar um segundo antes da idéia, tem que ser no mesmo tempo que o outro. Todo trabalho de corporificar o que o outro está falando, para reagir, para receber a idéia do outro, o pensamento do outro. Tudo isso deixa o ator vivo em cena, para ele estar assim, ele tem que estar à flor da pele no aqui e agora.

ZR: Você fala desse tempo do imediato evitando o psicológico. No caso o psicológico seria um ambiente não favorável para que a máscara aconteça como cômico?

FL: Essa idéia de não ter uma história, não ter o anterior. Dentro do tipo, ela vai criar naquela hora a sua própria história, vai ser coerente e tudo, mas não é uma máscara eu vem de um passado, ela não tem traumas, por não ter passado não tem marcas, a não ser aquelas que na própria hora ele pode criar, ele pode de repente te contar um grande drama dele. Tem uma máscara que não tem o nariz, ela perdeu o nariz num acidente, então ela vai te contar sempre o drama da vida dele é o acidente, mas daqui a dois minutos ele tá te contando e outro e outro, não é psicológico nesse sentido, ele não vai se emocionar em nenhum momento, a gente não trabalha com a emoção.

ZR: Esse seria um outro elemento, não trabalhar a emoção seria outro elemento que levaria a esse cômico?

FL: É a idéia é de representar a emoção em nenhum momento se emocionar, mesmo com o público, você não que emocionar o público com as suas histórias.

A idéia da urgência do ator, são essas coisas, criando um estado e uma urgência em cena, mesmo você não sabendo o que você vai fazer quando entrar em cena, você tem que se colocar, você veio fazer um determinada coisa e aquilo é de vida ou morte. Mesmo que se substitua uma urgência por outra. Você tem uma urgência inicial e você troca com o público, ele te leva para uma outra coisa, ou te faça adiar essa urgência, isto te cria um conflito e um desespero, mas é um conceito que eu venho tentando trabalhar muito, mas ele é, eu sinto até hoje, agente percebe isso em cena, mas descrever a urgência é uma coisa muito difícil, explicar o quê que é uma urgência. Na realidade a urgência ajuda ao estado, por que você entra com um possível objetivo inadiável em cena e até você não realizar isso, você não vai sossegar e como você vai ter uma urgência atrás da outra, você não está sossegado em cena. Isso seria um pouco de como eu trabalho. São coisas que vão ocupando o comediante, nesse sentido em que ele está o tempo todo como que refém dessas coisas todas, de todos esses elementos, então se ele se coloca nisso ele atinge um estado, digamos assim, de não cotidianidade. A gente percebe muito isso, por exemplo, nas experiências de rua, as vezes chega aquele cara que vem atrapalhar, mas ele vira o foco imediatamente, ou seja ele tem um estado, mesmo que seja o cara bêbado, ele gostou de você ou te odeia, aí todo mundo olha para aquele cara, por que ele está te olhando de um jeito que parece que ele veio aqui para fazer uma coisa, mas ele não faz porque tem o público que deixa ele meio inibido, mas isso cria imediatamente um jogo.

ZR: Você já saiu da máscara para o nariz, já teve essa experiência?

FL: Não. Tenho feito alguns cursos de clown, mas eu pego algumas coisas que são do clown, essa coisa do raciocínio não linear, digamos assim, pegar uma situação e levar ao extremo, partir de uma situação simples e ir levando até as últimas conseqüências, coisas que eu trabalho antes, como meu objetivo é a máscara ele seria a pré-máscara, a menor máscara. Seria um pouco assim: A pessoa ainda está com o rosto e ela tem que se soltar mais, mas com um sentido dela se expor mais, então fazer um esforço maior.

ZR: Você considera o nariz uma máscara?

FL: Considero sem dúvida. E as vezes já tenho trabalhado, como por exemplo, com máscara com os atores, os enamorados da Commedia Dell'arte, eu sempre parto deles com uma máscara e depois eu tiro a máscara e eles tem que se sentir que estão com a máscara. As vezes ela é coloca em lugar diversos no rosto, mas ele vai entrar sentindo uma máscara invisível no rosto.

Entrevista com Francisco Ramos, Comediante, Ator e Diretor de Teatro, um dos componentes e fundador da Companhia Yllana, especialista em Comédia Física.

Cena Contemporânea. - Brasília, setembro de 2007

Zé Regino - Para você qual a diferença básica entre uma atuação cômica para uma não cômica?

Francisco Ramos - Em princípio não há nenhuma diferença. Em princípio um trabalho de ator como tal serviria para a comédia, para o drama, para a tragicomédia. O que ocorre, é uma coisa que não ocorre no drama. A gente que trabalha com a comédia, necessita de uma resposta da parte do público, que em um drama para uma comédia é totalmente diferente. Em um drama você vai até o final do espetáculo e não sabe se funcionou o espetáculo. Na comédia é imediatamente, em 2 segundos que você está em cena, que já está fazendo rir, está funcionando a sua comédia. Isso é o que faz a diferença no trabalho do ator em função ao trabalho que está sendo levado a cena. Quando um ator trabalha no drama, ele não faz pensamos se está funcionando para o público no mesmo instante em que ele atua, e sim na resolução do espetáculo em si mesmo. Na comédia diretamente, o ator, está vivendo essa conseqüência, o ator se desdobra de uma maneira e tem que interpretar. Ele tem que interpretar com um ponto da comédia, com todo o potencial de ator ativado consciente, mantendo o ponto da comédia, tudo no mesmo instante. Nós da companhia Yllana não nos preocupamos muito com essas coisas, primeiro porque não somos atores de escola. Nós nos juntamos como artistas. Começamos como atores na universidade. O nosso processo é muito diferente. Nós entramos nisso porque tivemos que fazer um trabalho para a ONU, como era um tema internacional começamos a trabalhar com o humor sem palavras, e a partir daí, nos seguimos muito bem. Deixamos os nossos trabalhos e nos dedicamos apenas a isso. Acontece que, com o tempo, o Yllana marcou um estilo próprio. Porque nos deixamos influenciar por um montão de gente como Lecoq, Decroux, Marcel Marceau, a Complicite, um montão de companhias que vem revolucionando a partir de Marcel Marceau. No que diz respeito ao trabalho de corpo Decroux incorporou ao trabalho de corpo do mímico, Lecoq introduz o som na nova pantomímica, e a escola do Complicite unificou um pouco tudo isso e colocaram num contexto, para tirar do ator o maior proveito de todos esses princípios. Nos, além disso,

tentamos introduzir nos espetáculos, de alguma maneira o desdobramento do humor, surpreendendo as pessoas sobre esse outro ponto de vista. Pode-se perceber no *666* e em qualquer outro espetáculo do nosso repertório, nos partimos de um ponto inverso e tentamos chegar a um resultado e surpreender, essa surpresa é provocada com o rompimento da lógica, o que deveria ter como resultado uma coisa pode chegar é um resultado oposto, completamente inverso, daí surpresa. Em *666* nos queríamos saber até que ponto pode chegar os limites do humor, nos não temos mais que investigar próprio personagem em si mesmo, temos que seguir fazendo, temos absorvido influencias de um monte de cômicos e palhaços famosos. São artistas muito conhecidos na Europa e nos Estados Unidos, são artistas com trabalhos muito físicos e que transmitem um ponto de vista muito mais agressivo e que nos gostamos muito. Resolvemos fazer então um espetáculo onde linha do humor era o mau gosto para ver até que ponto o ser humano é capaz de rir de certas coisas que sejam uma tragédia pura, como violação, matar crianças, como fazer uma série de coisas ruins e levar as pessoas a rirem dessas séries de coisas. O processo que nos fazemos do humor, é um processo de buscar a comédia em coisas que ela por si mesmo tem um risco, eu creio que isso é que seja bonito no Yllana.

ZR: Você acha que existe algum tema que não seja passível de ser risível de ser cômico?
Francisco – Sim. O cômico acontece quando da cena você faz rir o público. Eu me sinto muito a vontade fazendo rir as pessoas, não me sinto tão a vontade fazendo as pessoas chorarem. Prefiro fazer rir. O riso é fundamental para o ser humano, desde pequenino vejo minha família rir de sua própria desgraça, a partir daí nasceu um espírito, uma forma de entender a vida. Não é uma questão propriamente minha, eu podia ser ator ou podia ser outra coisa, o que me aconteceu é que a comédia está existindo em minha vida da mesma maneira que uma obra existe no palco.

ZR: Para você o trabalho do ator cômico e do ator não cômico é o mesmo. Qual a característica que um ator deve desenvolver para trabalhar com o cômico?

FR: Muitas coisas influenciam, por exemplo, uma coisa muito importante de primeira é o físico, um corpo de comédia ajuda muitíssimo. Cômico como o Chaplin se vestia de cômico, enquanto ele teria uma enorme cara de tragédia. O aspecto que se tem de Chaplin é de comédia pura. A gente que se esforça para ter esse tipo de comédia, sem associar ao físico, a partir do físico é que surge o movimento. O movimento da comédia é completamente diferente do movimento no drama. Tem que ter uma intenção, que de alguma maneira se adianta a situação que se está vivendo. Não estou sabendo como me expressar, mas, se tu queres andar, pode andar normal, mas se tu queres fazer de a comedia, tens que dar algo, um sentido a essa forma de andar para que surja a comédia. Outra coisa que é diferente, a comédia não se faz só com aquilo que está escrito, ou com o que se descreve como comédia, como o ator se apoiando em características como a máscara, o corpo como pode ser o movimento, como pode ser uma série de características apoiando essa comédia. É ai nessa diferença entre os atores normais quando maior a potencia em que cada um exerce essas características, seja melhor o cômico.

ZR: Hillari Chapilin disse em uma oficina que o que é cômico é o comportamento humano, fora o comportamento humano não há comicidade.

FR: Eu acredito que há muitas grandes frases sobre o que pode ser o cômico e o não cômico. Eu tenho um ponto de vista mais humilde. Não quero intelectualizar muito esse tema. Eu quero ser sincero, vou falar sobre o que acontece comigo, não quero ser geral, por que a

comédia tem que ser sentida, não apenas uma forma de entender a vida, é uma forma de viver, uma forma de se relacionar com os outros. Que sorte tem o comediante que pode ser cômico, por que na vida há muitos cômicos que não pode ser cômicos. Aí tem muita verdade, tem gente predisposta, nasce para ser cômico.

ZR: É um talento ou é passível de treinamento?

FR: Eu acredito que é uma questão de talento total.

ZR: Vocês deram um curso pra gente, nesse curso vocês trouxeram umas técnicas que se a gente usar consegue o efeito. Como é que é isso?

FR: Isso é resultado de uma experiência nossa em fazer comédia com pessoas que não são cômicas, pura técnica. Então quem sabe já começa enxergar onde existem comportamentos, já sabe como potencializar esse momento de comédia. Acabo de dirigir um espetáculo que se chama Paganini, feito por um quarteto de cordas, e nos rimos da música clássica com um dos melhores quartetos de cordas que já existe na Espanha, e te asseguro que aqueles rapazes nunca tinham pisado em um palco, não sabiam o que era uma comédia. Só se deram conta da força que tem a comédia quando executaram o espetáculo. Um detalhe importante, nós colocamos a comédia sobre a força musical que tem o trabalho deles.

ZR: Algumas pessoas me perguntaram se, pelo fato de vocês trabalharem com temas polêmicos e aparentemente não cômicos, se isso não leva a um resultado vulgar? Eu acho que não, pelo contrário vocês atualizam os temas. Existem alguns comediantes que acabam vulgarizando sim. Você acha que isso acontece com o trabalho de vocês?

FR: Lecoq lutou todo a sua vida por um tema na comédia. Na Itália muita gente boa querendo manter a comédia. Na França “A Cantora Careca” de Ionesco, ele produziu um tipo de comédia que na sua época foi muito criticado e desvalorizado como comédia. Eu vivo a comédia dia-a-dia, creio que essa minha comédia, que existe em mim, tem que ter êxito. Uma coisa que aconteceu na aula que eu acho muito importante: estamos no palco para nos comunicar e comunicar coisas, e nos além do mais, estamos na cena pra fazer rir as pessoas, o que é muitíssimo mais difícil que o drama. Nesse sentido, eu conheço comunicados maravilhosos feitos através da comédia. Como eu dizia, eu não sou capaz de renunciar ao público jamais. Creio que para o público o ator tem sempre razão. Nós somos capazes de renunciar partes de nossa comédia em função de como funciona para o público, e acreditamos totalmente que o público em quem te dá o espírito, a vontade, o estilo de, alguma maneira, de comunicar essa comédia, porque te força a um caminho que realmente tudo te sentis a vontade para servi-lo.

ZR: Vocês viajam muito, em algum momento, algum espetáculo, em algum país, por alguma situação não funciona ou funciona de forma diferente, como é isso?

FR: O teatro que nos fazemos, é um teatro visual de corpo, um teatro onde o gesto é muito diferenciado de um país para outro, de um continente a outro, muito diferenciado, Japão não tem nada a ver com a África, como a Europa não tem nada a ver com Estados Unidos. Porém há uma coisa que já nasce acima de qualquer outra companhia de teatro que, por exemplo, há na Espanha, na Europa que é a internacionalização do gesto, nos temos conseguido que todos os nossos espetáculos funcionem praticamente iguais em quase todos os lugares. Isso é muito difícil. Falávamos um dia com Leo Bassi, temos falado com muita gente que trabalha com o

cômico, tem locais onde o espetáculo tem muitíssimos fracassos e em outros funciona muitíssimo bem. 666 que eu me lembre, não tem até agora nenhum país do mundo que não tenha gostado. Glub-Glub, um dos nossos espetáculos que mais temos vendido, faz 15 anos que vem funcionando. 666 têm dez anos. Somos muito neutros na hora de transmitir a comédia. A comédia que transmitimos é universal por excelência, as situações humanas que trabalhamos, pode ocorrer em qualquer lugar do mundo. Jamais partimos de alguma situação local, nos somos universais nesse sentido mais restrito na comédia. Quando criamos um personagem trabalhamos sobre o que ele tem de mais conhecido, por exemplo, um marinheiro ou um preso. Um preso pode ter várias associações de imagem, mas o preso americano é conhecido em todo o mundo, em todo o mundo imediatamente quando entramos sabem perfeitamente que tipo de preso é esse que está no corredor da morte, que está em uma situação limite. Sempre estamos universalizando tudo o que tocamos, desde como se inicia uma cena, ao som que estamos escutando, há um montão de coisas e conceitos que as pessoas não valorizam, mas que tem muito valor na hora de se levar o espetáculo para outros lugares diferentes. Teve muitas pessoas que trabalhou com a gente e que já fazia comédia e nunca tinham pensado na possibilidade de levar o seu trabalho para o resto do mundo e com Yllana conseguiram. Yllana já dirigiu espetáculos em outros países como na Coréia, acabamos de dirigi-los em comédia, um espetáculo para o qual fomos convidados a dirigir a parte cômica, nos somos capazes de introduzir comédia em espetáculos que de primeira leitura, não são cômicos. Coisas curiosas que nos acontecem. Mas, nos tão pouco somos intelectualizados, como pessoas que escrevem comédias sobre outros pontos de vista. Talvez Yllana viva um pouco dessa dinâmica constante que tem. Eu creio que vamos escrever mais, saber um pouco mais do que os críticos, que hoje sabem mais dos nossos espetáculos do que nos mesmos sabemos.

ZR: Você acha que existe uma ética dentro do humor?

FR: De primeiro, eu não acredito na ética. É muito complicado pensar na ética do humor, não creio, as barreiras coloca-nos, como disse antes colocamos nos e o público. O é quem te qual a distância do bom gosto e do mau gosto. Não cabe a discussão se isso ou aquilo deve ser levado ao público, é o público quem vai definir o que fica. Quando se ouve o público justifica essa mau intenção que se tem dessa idéia. Isso o Yllana vive constantemente, apresenta-se coisas de palco em palco que por se mesmas seriam tão fortes que jamais se ocorreria não fazê-lo. Nesse sentido o Yllana é muito forte, tentar transmitir idéias que é muito difícil em comédia gestual comunicar uma idéia tão comprometida como a pena de morte, creio que 666 têm esse contexto e tem esse conteúdo. É importante saber o que estas comunicando, e fazê-lo com o maior respeito possível, isso funciona muito bem. Mudamos muito o nosso espetáculo a partir da relação com o público, consideramos a resposta do público. Custa muito ter um bom espetáculo, desde que nasce até ficar pode dizer assim está bom, leva em média um ano, passam, não sei, 200 a 300 apresentações em média, até, realmente o espetáculo ficar bom. Uma vez que analisamos o espetáculo o suficiente para considerá-lo pronto, a partir desse momento o espetáculo é uma bomba funciona em qualquer lugar do mundo, funciona de forma perfeita. Com o 666 vamos estar na África, acabamos de vir do Japão. Os japoneses que são muito puritanos, se manifestação diante de qualquer situação gratuita de violência e com 666 se levantaram para aplaudir.

Zé - Na oficina vocês falaram de uma sigla SAS (Situação/Ação/ Surpresa), essa seria a base do trabalho de vocês?

FR: Sim, essa é a base das *gags* do Yllana. Para o Yllana é essencial saber quem somos e a onde estamos, esse é o ponto principal para se criar a ação, porque com a ação evitamos o diálogo com palavras. É muito importante para nos, nunca no Yllana haverá uma situação onde dois personagens se encontram assim como estamos nós agora, sentados dessa forma, porque isso nos obrigaria a falar. Para dissimular essa forma de falar nos usaríamos a mímica, mas se notaria que estaríamos utilizando a mímica para ter um diálogo entre nós, enquanto seria muito mais fácil falarmos. Nunca nos metemos nessa situação no Yllana, sempre entramos em ação, aí a palavra não faz falta, porque quando se tem uma luta com alguém, se você observar uma luta na rua, as pessoas não falam, com um gesto e com um som a situação se faz sem ser preciso falar. Antes que a platéia se questiona - o que disse? O que se passa? – antes de esse passo acontecer, nos o removemos e já nos encontramos metidos na ação. Isto faz sempre o Yllana. Ontem, em um momento em que estava a cadeira elétrica e entra o réu e o policial, e entram cantando lala la la la (com a melodia do parabéns pra você), já se sabe que há alguma relação entre o réu e o policial, já se sabe onde está a situação na cama, é incrível. E sabes que sobre isso já tem o conflito, em um segundo já está esboçada todas as relações, a partir daí o público deixa-se levar, não precisa ficar pensando - Quem são? Onde estão? De que maneiras estão? – já está tudo estabelecido. Isso é muito importante para o Yllana.

ZR: Quando você fala em ação você não está falando de movimento. Stanislavski define isso muito bem, ele fala que todo o movimento que tem uma intenção, ele é uma ação, no teatro não cabe o movimento. Nesse sentido vocês seriam...

FR: O que se passa é que todos nos baseamos todas nossas ações. É diferente, por que ele disse é que nessa ação quando vai provocar essa ação não a faz diretamente, a sempre uma situação previa que antecede a situação da ação. Nos sempre trabalhamos com ações, nosso diálogos é sempre ações, não há uma possibilidade de diálogo tranquilo para gerar essa ação, se já determinado essa ação já estamos diretamente dentro do conflito, e a partir daí se estabelece a surpresa, na cena da cadeira elétrica se espera que o réu seja executado, mas no final ele vive. A partir da situação estabelecida é que se cria a surpresa e a situação muda completamente. Na nossa encenação, logo em um primeiro momento já se explica que a polícia e o réu são amigos, ele está preso aí condenado há 200 anos por ter cometido vários crimes, é uma situação de processo, essa seria uma leitura normal para se chegar a uma ação a ser executada e fazer sentido a que os personagens dizem. Stanislavski se defini quando há um texto, um subtexto e uma parte atrás que tem que ser levada a memória para se levar o personagem a sua história, e nos não utilizamos nada disso.

ZR: Mas quando você entra em cena cantando com o policial, nos já entendemos que existe uma história antes...

FR: Claro!

ZR: É nesse aspecto que eu falo. Quando você fala de uma situação...

FR: O difícil é você encontrar ações que lhe permite explicar tudo isso. Esse é o difícil. Eleger ações para que não tenha que estar com um processo de explicar exatamente isso, que habitualmente sempre funciona...

ZR: Mas você concorda comigo que nesse contexto o caminho que ele aponta não é diferente do caminho que vocês seguem?

FR: A melhor ação é aquela que ao ser executada já se está explicando um montão de coisas. O que se passa está nas pequenas relações, muito mais suave e as surpresas muito mais leves. Duas ações que são marcadas dentro de uma situação muito complexa e de repente ocorre uma volta e surpreende, aí não tem isto, aí estava explicando um personagem totalmente, isso é o que nos procuramos uma síntese que chega a esse ponto.

FR: Na comédia o tempo é natural, mas se pode forçar o tempo. Um público que está um pouco mais baixo força-se o tempo fazendo a ação um pouco mais curta e indo diretamente as situações. Toda comédia tem picos, momentos cômicos muito claros, que sabemos que sempre funciona e outros que sempre lhe provoca a dúvida. O que se faz com os que provocam a dúvida? O que tem que ser feito é abaixar esse ponto e potencializar os outros, a comédia ira ficar muito mais alta. Nos, analisamos muito a comédia que fazemos. Consideramos na análise o que temos de intenção no nosso trabalho, o ponto de vista do público, procuramos ver claramente, e a partir daí vemos, o que temos de potencializar na história. Então vamos abaixar tudo que estava alto, vamos subir todos os demais, depois levantar os que tínhamos abaixado até ficar no mesmo ponto, aí se percebe que todos os momentos subiram muitíssimo. Para isso tem que analisar tudo muito bem, porque esses tempos que estamos falando da comédia quem marca é o público é o ator, quem marca é o tempo que está sendo manejando com respeito ao público, porque em espaços maiores o riso ocupa muito mais espaços e é mais difícil entrar na comédia. Uma frase mal dita em um momento de riso, quando ela não é ouvida, perde-se a continuidade, incluído nisso está o risco. Depende muito da história, depende de muitos parâmetros. É bom poder analisá-los separadamente e independentemente e a partir daí trabalhar. Nesse aspecto temos modernizado muito o humor com o qual trabalhamos. Atualizando muitos pontos de interesse por parte do público, este é bom, este dá prazer, este também, analisamos até mesmo coisas que dão prazer demais, uma caca, um peido, coisas que às vezes são feias, mas retiramos de lá porque nos interessa potencializar outros momentos mais inteligentes do humor. Para fazer isso temos que analisar graficamente, nos trabalhos muito utilizando gráficos.

ZR: O humor está ligado à inteligência?

FR: Total, totalmente... (risos). Um ator talvez não seja, um cômico seguramente que é. (gargalhadas...)

Entrevista com Geraldo Biriba, Palhaço, Ator e Diretor de Teatro.

Rio de Janeiro – Anjos do Picadeiro – Dezembro de 2006

Zé – Qual a diferente básica entre o trabalho do ator cômico e do ator não cômico?

Geraldo Biriba – O ator cômico usa da sua expressão corporal, facial para transmitir o riso, trabalha com o seu biótipo. Você não colocar um modelo, daqueles que vendem sabonete ou xampu para fazer comicidade porque ele não vai saber. Tem que associar tudo tipo, biótipo, inflexão, dicção, expressão facial do ator cômico. O ator não cômico é uma coisa que é diferente, paralelo, andam juntos, eu acredito nisso plenamente. Se você tiver que fazer um texto que você vai ter que fazer que trabalhar com ele tranquilamente que você vai ter que da. Existe uma coisa tão simples que eu digo na comicidade - lógico que não vai aparecer agora, mas você vai entender o que eu vou querer dizer - você está participando de uma cena e tem aquele que está se arrebatando de fazer a graça, de repente você está num papel coadjuvante, então de repente uma cena de pavor, não em uma comédia, em vez de você fazer aquele

negocio exagerado, você faz só (faz um pequeno gesto com as mãos e com o rosto) vai dar mais impacto do que um (faz o mesmo gesto exagerado). Eu acredito que o ator cômico e o ator não cômico eles andam juntos. Eu também faço à mesma coisa, faço trabalho de Palhaço e também faço trabalho de ator. É complicado.

ZR - Quando você está trabalhando num drama, num espetáculo não cômico, o que você destaca como algo que você não utiliza? Existe algum elemento, alguma característica ou técnica?

GB – Totalmente, eu não faço trejeito, não faço olhares, não faço nada. Aí vou seguir o texto, vou ser bem fiel ao texto. Já na comédia, aí me abre um horizonte. Porque, eu sempre digo que o produto final é o riso. Eu não levo texto. Os meus textos, por exemplo, eu não levo para ser analisados. Textos, não. É o teatro louco, pode ser iluminado assim, eu não quero que a pessoa sente-se na poltrona e analise: Ah, o texto quis dizer isso... O texto quis dizer aquilo... Não. Meu texto não quer dizer nada. Você riu, saiu dali aliviado, porque deu aquela gargalhada ou sorriso, tá pronto, estou satisfeito. Esse é o meu objetivo. A minha proposta de trabalho sempre foi esta, manter a comicidade, não analisar textos. Se você for analisar meus textos você só vai num primeiro espetáculo e nunca mais volta. Agora se você vai com aquele espírito de dar risada aí sim, eu vou conseguir te pegar te prender. Ah, gostei de ver aquele cômico, aquele Palhaço. Meu palhaço, eu sempre digo que é um cômico de cara pintada.

ZR – Qual a característica primordial que um ator tem que ter para ser escolhido para atuar em uma montagem sua. Qual a característica fundamental que um ator cômico tem que ter?

GB – Versatilidade, com certeza. A capacidade de mudar rapidamente de um personagem para outro, ter esse domínio, rápido. Você está conversando comigo, depois você começa a chorar e no mesmo momento que você começa a chorar, você já parte para outra esfera. Essa é a versatilidade do ator que não precisa ficar meia hora se concentrando para começar a chorar e nem meia hora para começar a fazer as pessoas darem risadas. Tem que sair de um personagem e entrar no outro muito rápido. Um exemplo que eu acredito muito, são nos artistas que fazem teatro de rua. Você encontra uma versatilidade neles que é fantástica. A comédia é isso, ela é tempo e improvisado, ela tem que seguir um dorso na comédia, lógico, mas tem que ter aquele espontaneidade, porque nem tudo que você escreve e nem tudo que você decora é o que vai dar impacto na comédia. É justamente o que eu digo, é a minha tese, minha opinião a partir do que eu já passei. De repente você escreve uma piada ou decora aquela piada, tu fala: essa piada vai arrasar, chega na hora, ela não causa impacto. Você se frustra na hora. Porque você também está esperando o retorno do público, que ele dê risadas. É a tua paga, a tua recompensa no momento da piada é dita, é o riso, o retorno imediato. Você não vai entrar no teatro e vai assistir uma comédia e vai chorar. Aí não é mais comédia, aí é drama. A comédia é para dar risadas. É isso a comédia ela deve ter o seu ensaio, não àquela marcação rígida. Hoje em dia, muitos textos, muitos espetáculos acontecem com muita luz, muito som em cima, aquela marcação de luz, direita baixa, esquerda alta. O que acontece é que às vezes prejudica o espetáculo. Às vezes é mais fácil você levar uma comédia chapada, com aquela luz chapada, onde a platéia está ali focando o quadrado do palco seja ele italiano, arena, não interessa o tipo de palco. Se começa encher de muita coisa, deixa de ser comédia, compromete o tempo da comédia. Eu vejo dessa forma, em alguns dos meus textos tem alguns efeitos, mas é muito pouco, geralmente é a luz chapada, não precisa ficar assim fechando o olho. Outra coisa que é muito importante na comédia, ela tem que existir num crescente, tu não pode da todo o gás no começo se não antes de chegar ao final o pessoal tá cansado. A comédia tem que começar num ponto mais baixo e ir subindo, para quando chegar

ao final está no ápice total, é o riso final. Ela tem que ir num crescendo, não pode subir e depois baixar, porque se ela baixar você não retoma mais ela, você não consegue mais retomar, quando você vai querer retomar, já acabou o espetáculo. São os cuidados que você tem que ter na comédia, o resto você vai fugir do texto, jogar o caco. Eu sempre digo, quando termino o espetáculo em que passar um caminhão porque é muito caco. Eu trabalho muito com caco, é uma coisa automática, só que você tem que estar em sintonia muito boa com os teus colegas para que você possa fugir e depois retomar aquela posição e também não se estender muito, não pode se estender. É fácil, muito fácil, eu sempre digo, não tem aquela coisa oh! (faz gesto como se tivesse vindo alguma coisa grandiosa do alto) É fácil.

Entrevista Hugo Possolo, Ator, Comediante, diretor e um dos fundadores do Grupo de Teatro Parlapatões.

Anjos do Picadeiro – Rio de Janeiro 2006.

Zé Regino: Hugo para você qual a diferença básica entre uma atuação cômica e uma atuação não cômica? A partir das suas experiências.

Hugo Possolo: A abordagem pode existir tanto na atuação quanto na dramaturgia, na escrita enfim. Mais eu acho que é uma diferença de interpretação se for da relação do ator com aquilo que faz. Primeiro lugar que é uma diferença que o paradoxo do comediante do Diderot ajuda a explicar, não explica completamente. A uma diferença entre uma pessoa que é interprete e a pessoa que está se apropriando daquilo que está fazendo. O comediante está apropriado de uma relação que envolve a própria dramaturgia, a relação com o público, a própria condução da cena. Um comediante não se dirige, no máximo você orienta a ele o caminho, porque ele vai estar acima do próprio contexto da cena ou da ação para que ele possa desvirtua aquele contexto. Um ator ele vai estar interpretando, até um personagem cômico está submetido a um contexto. Uma personagem se submete às situações para que seja engraçado. Um comediante gera situações para que elas sejam engraçadas, não interessam situações. Então a atuação do comediante é grotesca, é rude, porque ela é arquetípica, ela está acima desta relação que uma ação dramática impõe. Ele subverte a ação dramática, usa o fio condutor que ele tiver como pretexto para que ele possa fazer rir, mesmo que ele esteja interpretando uma coisa que não seja cômica. Se ele estiver no curso do dramático, do trágico, ele também pode fazer assim. Então eu conheço grandes comediantes que fazem tragédia, são pessoas que possuem um domínio muito grande dessa relação. Mal comparando e utilizando o próprio paradoxo do comediante do Diderot, eu acho que o intérprete de Mozart ao piano que tem sensibilidade e técnica, e se comunica com a platéia e consegue transmitir a grandiosidade da obra de Mozart tanto quanto a sua visão e a sua interpretação sobre aquela obra, ele não é em nada menor do que um músico de jazz que toca um tema e abre compassos para improvisar e cria diante do público, e cria uma interação com o público, e pede que o público pela musicalidade o acompanhe sem impor a participação do público, quer dizer tem o mesmo grau de valor e importância, só que são relações de comunicação diferente. E mal comparando para mim o ator é o intérprete e o comediante é o músico de jazz.

ZR: E para você qual seria então a característica básica? Assim hoje para você, que você frisaria: um ator que queira fazer comédia tem que ter uma característica “x”, ou desenvolver isso ou aquilo.

HP: A primeira coisa que a pessoa que vai fazer comédia tem que ter particularmente e pessoalmente, ela não pode estar presa a nada, ela precisa estar completamente despojada.

Despojada de quesitos psicológicos, ela sabe que ela vai se expor ao máximo em todos os aspectos do seu ridículo, ela precisa estar despojada de uma amarra crítica que possa torná-la pouco crítica, ou seja, ela não pode estar submetida a determinados dogmas, regras, que imponham para ela um tipo de idéia, de mensagem. Ou seja, ela não pode ser politicamente correta, porque se não ela vai ter um grande problema para ser um comediante. Comediante é politicamente incorreto, porque o riso e o humor ele tem um potencial de uma metralhadora, ele atira e ele atinge com seu tiro. E se ele atinge esse tiro você não vai conseguir ser comportado com esse tiro, você não estar a favor nem disso e nem daquilo. Eu faço uma definição de que o humor não é nem moral e nem imoral, ou seja, ele nem é a favor da moral vigente e ele nem é contra a moral vigente, ele é amoral. Ele tem uma visão isenta de moral na qual ele deixa o problema para a sociedade, ele dá o tiro, ele estoura a bomba, ele destrói. O humor tem que destruir, para depois a sociedade resolver o problema de como reconstruir. O humor enxerga a sociedade de uma maneira que não aceita aqueles edifícios sociais, não aceita aquelas estruturas e ele vai lá e puxa. Às vezes puxa pela base que desmorona mais forte, às vezes ele dá o tiro mais no alto e destrói só na cabeça, no ombro, mais ele vai quebrando essa estrutura. A sociedade é que vai saber se aquela cabeça vai ser repostada, se aquela estrutura inteira vai ser reconstruída, se o castelo vai ser reerguido da mesma forma ou com outra idéia de ocupação, eu acho que é essa a função do humor.

ZR: Até que ponto se ensaia uma comédia? Até quando dá para ensaiar uma comédia?

HP: Eu digo que não pode ensaiar demais se não estraga. Você cria e estabelece a comédia a partir do momento que você entende ela estruturalmente mais ela só existe diante do público. Você pode ter uma noção, numa encenação trágica, muito próxima do que você vai ter quando tiver o público, mais no cômico o termômetro é muito explícito do público, é o riso, é a gargalhada. E em momentos que você acredita que vai ter gargalhada ela não vai existir, você vai adequar o tempo disso em função do público e em momentos que você não acredita vai existir o riso. E é uma adequação, por incrível que pareça matemática. Ela poderia ser feita racionalmente estudada previamente, porque ela é como música. A música é matemática também, mais a matemática não está à frente da música ela está a serviço da música. No humor você pode ter esse cálculo matemático mais isso não garante que o espetáculo vai ser engaçado. Então depois que você se relaciona com o público você entende o tempo de pulsação daquele espetáculo em relação ao público é que você vai dimensionar o tempo de cada piada e a maneira como ela vai funcionar para cada público. E cada público é diferente um do outro, cada dia é diferente um do outro felizmente, por isso que a gente trabalha com artes cênicas que são efêmeras que só acontecem ali naquela hora como a própria vida. Ela só acontece naquela hora e depois passou. E se você souber dá valor aquele instante ele vai ser precioso, se você não der valor ele vai passar. A arte cênica é exatamente a tentativa de síntese desse momento transcendente, elevação do estado de alma, não pelo sagrado mais pelo profano, pela realidade mais baixa do dia-a-dia. Esse que é o grande barato do humor um gerador de prazer naquele instante e um poder de síntese da sua própria violência contida.

ZR: E quando você está elaborando, como que você escolhe a idéia. Como saber se ela vai funcionar. Para você é sempre um risco é um grau meio a meio, como é que é isso?

HP: Eu acho que é o químico, né? É como uma receita, você pode ter uma receita de bolo que eu faço de um jeito e você faz à mesma receita de outra maneira. Não dá para dizer em que momento uma cozinheira, se aquele instante exato que se adiciona um determinado tempero ou o sal, se é naquele instante que torna aquilo especial ou se é o carinho com o qual ela faz aquilo. A gente nunca sabe se funciona ou não, é o público que diz se funciona ou não, é do

retorno dele. Eu acho que o espetáculo de verdade ele só passa a existir na sua forma mais próxima do que você imagina como acabado depois da décima, décima quinta apresentação é que o artista começa a entender o seu próprio espetáculo. Porque a partir daí que ele entendeu várias platéias, ele pode comparar, ele pode estabelecer um padrão mais ou menos rigoroso. Mais ou menos eu digo assim porque sempre vai mudar mais ele começa a entender um pouco mais o que ele tem que mudar, como ele muda e o que ele está fazendo.

Entrevista com Julia Varley, Atriz e Diretora, membro do Grupo de Teatro Odin Teatret Encontro de Teatro Euraseano - Lamesia - Itália- Junho de 2007.

Zé Regino: Qual a diferença de uma atuação cômica para uma atuação não cômica?

Júlia Varley: É difícil pensarem cômico separado do não cômico. Porque muitas vezes o cômico depende do contexto no qual você põe uma atuação. Uma coisa pode ser divertida onde o ator trabalha de uma maneira absolutamente dramática. Eu acho que interessante é colocar junto uma situação dramática e cômica aí temos uma situação grotesca. O grotesco é interessante porque contém as duas possibilidades, as duas realidades. Muitas vezes quando a pessoa trabalha só com cômico tem a tendência a ficar com o primeiro resultado, ela não ver a profundidade que a situação cômica o pode ter. Se você pensa no clown é um a mais interessante, os palhaços como Chaplin, por exemplo, que ao mesmo o horror é tempo que você ri tem sempre um pensamento dentro que é dramático, que é triste, de uma tristeza absoluta. Quando você fala de cômico, depende de que tipo de cômico você está falando. Porque para mim é muito interessante o cômico que deixa você ir que deixa dentro uma sensação de tristeza, de pergunta, de drama. Que não necessariamente está presente. Mas as vezes que vejo palhaço que trabalha e que esquece que esse outro lado do cômico, então me vem uma tristeza, não uma a tristeza profunda, mas de ver a realidade que não funciona, porque está buscando um primeiro resultado. Eu sei que muitas vezes, o cômico aparece no meu trabalho por uma situação de oposição. Eu tenho uma personagem da morte, Mister Pinat, ele é uma personagem muito divertida, tem muita vida, ele se diverte, faz coisas que na rua não pode fazer. Porque ela já tem esta cara muito séria da morte, da caveira, permite ser cômica de outra maneira. Se eu faço com um personagem normal não tem a mesma possibilidade. Uma vez com Mister Pinat eu tinha medo, porque eu ia me apresentar numa casa de velhos, eu pensei, aí não vai funcionar. Como é possível que a caveira que está tão perto da situação desses velhos vá funcionar? Na verdade eles se divertiram muito, riram e dançaram comigo. Aí aprendi que na verdade esta oposição que funciona que é divertido que é cômica. Uma outra coisa que é diferente o cômico que depende da situação do contexto, faz com que, o que é cômica em um país não é cômico em outro. Não sei se o Eugênio falou da experiência de quando o Oldin Theatre esteve com os Ianômamis na Amazonas. Nós apresentamos um espetáculo cômico e eles tiveram muito medo, porque o que para nós é cômico para eles não. Penso que há uma diferença, o cômico no total da situação, você não pode transportá-lo automaticamente para qualquer lugar, exceto se for algo que todos entendam em qualquer cultura. Para um ator penso que tem sempre um perigo de querer o cômico porque tem um resultado imediato, ao mesmo tempo que é muito difícil fazê-lo, de forma que funcione de verdade. Você viu nos primeiros dias a oficina aqui, as pessoas queriam fazer todo o tempo algo que era divertido, cômico, porque pensam que é mais fácil, uma coisa que você pode ter um resultado imediato. Na verdade para fazer algo cômico de verdade, você precisa de um trabalho muito longo, passar por um processo difícil, para obter esse resultado. Todo o trabalho cômico tem esse perigo, a pessoa pensa, como ator que pode ter um resultado cedo, sem trabalhar e escutar a pessoa e que então está bom acabou. Acho

isso muito perigoso para a pessoa que trabalha como palhaço, por exemplo. Como trabalhar com um palhaço sem pensar na primeira risada? Por que o cômico que chega, que alcança o espectador, esse cômico para mim é até um milagre, o cômico que tem essa dualidade de presenças no que você faz.

ZR: Quando você trabalha com cômico, ou não cômico o que muda em você?

JV: Com o trabalho de palhaço, eu senti em mim que as linhas de comunicação são mais desenhadas, é como você ter uma máscara, você tem que olhar através dela, para olhar para o outro lado você tem que focar. Eu estou olhando aqui e depois eu olho lá - pam aqui, depois pam lá - se eu não trabalho com uma situação dramática é como se todos os matizes das passagens fossem mais importantes. O trabalho todo pode ser mais delicado suave. Então, de novo como palhaço você tem essa capacidade de mudar de focalizar muito forte, e ao mesmo tempo manter a qualidade do trabalho, do detalhe dos matizes, da suavidade de passagens de uma coisa a outra e ter a capacidade da reação, de fazer variações no que existe. Para mim como atriz, quando eu trabalho de maneira cômica tenho essa dança muito definida, de forma muito clara para comunicar isso ao espectador e ao mesmo tempo, como posso trabalhar com algo que é pequeno, um detalhe. Essa atenção entre uma coisa forte definida, coisas de detalhe para mim isso é interessante no trabalho cômico. Muito da minha experiência veio com a Pinat, com essa personagem da morte, onde eu posso desenvolver todas as atitudes e comportamentos que não se aceitáveis na rua, no comportamento cotidiano, eu posso ir tocar as mulheres, tomar um chapéu da polícia, posso imitar uma pessoa que dá uma palestra importante, fazer a caricatura, esse personagem me dá permissão de fazer muita coisa, coisas que como uma pessoa normal não posso fazer. E aí é divertido, me dá a possibilidade de encontrar outras situações pessoais, entrar num bairro onde eu como pessoa privada não sou aceita, mas através do personagem sim. Trabalhar com as crianças também, eles gostam muito, porque a morte em uma primeira visão você vê que o espectador tem medo. Através de um comportamento divertido posso me aproximar do espectador e ter contato direto. Uma vez com o grupo Udi Grude, eles estavam em Holstebro apresentava um espetáculo para todas as crianças, e no momento de entrar passavam por um labirinto que construímos no nosso teatro, no Oldin, e todas as crianças saudavam a Mister Pinat. Foi incrível, você vê como tem crianças que se divertem, que se aproximam do, outros que estão com medo, outro que brinca, para mim foi incrível ver como cada criança tinha uma relação diferente com essa personagem, aí é o que eu gosto de poder trabalhar com essa personagem.

ZR: Você viu nosso trabalho? Qual o conselho você daria...

JV: Eu aprendi faz muito tempo, uma mulher de teatro me disse - Para fazer um personagem pobre, você tem que utilizar vestidos muito ricos. - eu tenho a sensação quando eu vi o trabalho, que vocês vão na mesma direção do que querem dizer, e para dizer isso, você tem que ir na direção oposta. Para construir a pobreza tem que ter a riqueza. Para fazer a rua tem que fazer a casa, para fazer a solidão - o momento em que um está sozinho - tem que ter a companhia. Quando eu vi o espetáculo, é como se tudo fosse na direção que queria expressar, para construir tem que ter a oposição.

Entrevista com Leo Bassi, Bufão, Ator e Diretor de Teatro.
Festival Cena Contemporânea – Brasília, 05 de setembro de 2007.

Zé Regino: Para você qual seria a diferença básica de uma atuação cômica para uma atuação não cômica?

Leo Bassi: Mais que tudo a diferença está na vontade de comunicar, a diferença está na comunicação com o público. Penso que para fazer rir é preciso entrar na cabeça do público e fazer um espetáculo sempre perto do público, falando ao público. Um espetáculo sério, dramático é um espetáculo onde o público fica de espectador da tragédia. Primeira diferença seria essa, o cômico obrigatoriamente precisa de contato com o público, no sério o contato chega depois. Também no cômico é preciso amar o público para fazer rir, em uma atuação séria necessito só respeito, não necessariamente amar. São coisas fundamentais e essenciais. Eu quando faço rir, procuro olhar o público nos olhos e tentar ver todas as identidades do público. Quando faço coisa séria não é preciso olhar nos olhos do público e isso o público percebe.

ZR: E o ator Leo Bassi, que mudança acontece com você, quando está fazendo uma atuação em um filme, uma atuação não cômica e quando você está se propondo a fazer esse jogo do riso?

LB:As intenções fundamentais são diferentes. Todas as pessoas têm um controle de forma diferente. Dentro de mim, sou uma pessoa que quero fazer rir, também me agrada uma visão séria do mundo, gosto de pesquisar problemas existenciais e isto não é necessariamente cômico. Por outro lado, necessito comunicar comicidade, porém não é a única coisa da minha existência. Existem pessoas que são Palhaços e busca sempre a comicidade o riso. Talvez aí esteja a diferença entre o Palhaço e o Bufão. O Bufão nem sempre precisa fazer rir, o Bufão tem um leque de possibilidades mais amplo.

ZR: Quando você está trabalhando e você diz: está idéia é boa, está idéia vai funcionar para provocar o riso. O que você usa como referência?

LB:A primeira referência sou eu mesmo, são idéias que me fazem rir ou não. Em toda a minha vida eu pesquiso a contradição, coisas que me fazem rir inspirado pela realidade, inspirado por coisas que eu vejo durante o dia. Porém, o momento importante é quando se dá à confrontação do que me faz rir com o público. Às vezes as coisas são muito engraçadas, mas no palco não funciona, o público não entende e querem a gente fora. Então quando passa isso, às vezes uma coisa engraçada e no palco na mesma noite as pessoas riem, riem, riem é fantástico. Outras vezes eu tenho uma idéia engraçada, eu penso que para mim é engraçada, e para o público não funciona. Aí tem uma coisa, pode ser que a idéia é boa, mas pela minha maneira de dizer, o tempo, o ritmo, não funciona. Esse é um desafio: encontrar uma maneira para abrir o coração do público para chegar a mente do público para fazer rir o público. E às vezes passo dias e dias, tentando cada noite de encontrar outra maneira de fazer a piada. O que acontece, eu posso dedicar três, quatro, cinco dias no máximo tentando encontrar a maneira da dizer e as vezes, depois de quatro vezes mudando não funciona, não passa, então esse momento está fora. Eu não posso passar toda minha vida com uma idéia que não funciona, penso que a idéia é boa, mas eu não encontrei a maneira de fazer. Muitas vezes eu faço à piada a primeira vez e não funciona, na segunda vez melhora e na terceira vez, na terceira noite, funciona fantasticamente. Isso tudo num ritmo, com palavras utilizadas usadas de certa maneira, nesse momento, o meu trabalho é muito interessante, é o momento de encontrar a maneira justa, a maneira boa de falar de coisas, com um ritmo justo. E é sempre um milagre quando finalmente a piada funciona. Não riam porque eu antecipava, não conseguia o tempo certo, finalmente eu consigo. É um pouco como o jogo de xadrez, quando

you think a move anticipating five, six moves, to triumph, to win the game and when it works and finally reaches the checkmate, anticipating five moves before is a sensation, equal when a joke initially doesn't work and then you find the rhythm, that's the work of the comedian, a deep work, a mental work, to think, to think looking for the more efficient way to do it.

ZR: Bergson affirms that humor is linked to intelligence is a comprehension, do you agree with this affirmation?

LB: I say another thing, I say that humor is a mix of pure rationality and "sensoriality". This is the old problem of thinking that rationality is cold and abstract. When you manage to make someone laugh, it means that you communicated a sensation and something sensorial, then this unique moment in the head when a purely cerebral and rational activity unites with a purely sensorial, physical activity. This is the proper celebration of the sacred, the blood of Jesus present in human activity, when intelligence and rationality join with the sensorial, this is the act of creation like in painting or in music. It is a creative act, like mathematics and body together, the act of making someone laugh.

ZR: You think there is some theme that is not suitable for making someone laugh?

LB: No, there is no forbidden theme. All themes are suitable for being used to cause laughter, every theme can be used to make comedy. What exists are moments unfavorable for certain themes. There are moments where it is possible to make someone laugh and in other moments it is not. Example: The ship *Titanic* sank in the water, 1,400 people died in 1912, today it is possible to make someone laugh about the death of the ship by making a gesture with the arm up imitating someone asking for help) to save themselves. In 1912 it was impossible to make jokes about this. In the same way, on September 11, we can make jokes and be very entertained, but in the same week of September 11 it was difficult to make jokes. Right after September 11, in New York, it became impossible to make comedy about terrorism. Black humor is something very interesting, very particular of knowing when to make someone laugh or not to make someone laugh. It is a problem of sensibility of the comedian in front of his public, when it is possible to make someone laugh with this theme or not. I believe that in just conditions with the right time, you can make someone laugh about anything, about the death of your family. These are non-rational problems, these are sensorial problems and sensorial problems do not have a law of precision of how or when it works, these are problems that do not have a unique solution.

ZR: You travel a lot with your shows. How does your work function, that uses the word, in countries with different cultures. What types of adaptations do you have to make?

LB: Before anything I do a journalist's research about the culture of the country, about political themes, I read the newspapers, I need information. Then, when I go to a country that I don't know, I talk to the taxi drivers, the motorists, I talk to the waiters, I try to touch on the themes that I will work on to see if they understand or not. I never do the same show in one place and then in another and the problem of languages is important, the important thing is the mentality. For example, in the same country in Italy, Spain that I know very well, the humor is substantially different, the style of the shows is different, the way I do the things of the show is different. In the same country everything can change. It is very problematic, I go and I need some time to adapt. In the first, in the second day the show is not good, I need to see the reaction of the public. Here in Brazil I was very afraid to talk about

religião, porque, tem coisas no Brasil que eu conheço, mas como as pessoas poderiam reagir ao tema da religião, quando falasse de Jesus? O Primeiro dia foi na semana passada, quinta-feira em São Paulo, quando entro na cena vestido como o papa, sem saber o que podia ocorrer, foi magnífico, imediatamente foi muito bom, o público era especial, muita gente de teatro. Convidaram-me para apresentar em Beirute no Líbano, agora em 15 de outubro, uma semana, em um país em guerra, um país bombardeado desde o ano passado, um país com confrontos entre muçulmanos e cristãos, cristãos uns contra os outros também. Será a primeira vez que eu vou me apresentar em Beirute, muita emoção. Não farei esse espetáculo em Beirute, me pediram um espetáculo anti-americanos. O organizador do festival me disse: “Você tem fama, reputação em todo o mundo de fazer rir com temas anti-americanos, aqui em nossa casa gostamos muito, em Beirute as pessoas querem temas anti-americanos”. Será um desafio incrível. Tenho muito orgulho de poder viajar de um país a outro, não são muitos comédicos que fazem isso, pouco gente consegue. Quero fazer, porque isso também faz parte da minha tradição de circo, de viajar. Faz parte da minha tradição um dia aqui, outro dia em outro local e tenho muito orgulho de poder fazer isso.

ZR: Quando eu vi esse espetáculo (A Revelação) no Rio de Janeiro, você entrava como um pastor e agora você entra com o papa.

LB: No Rio eram os primeiros momentos desse espetáculo, foi como uma improvisação pública, nunca tinha feito nada disso e tinha um pouco da idéia, a técnica, o espetáculo foi improvisado por Anjos do Picadeiro, pelos meus amigos João e Márcio, em condições muito complicadas. A idéia do papa, porque a estética do papa é mais forte.

ZR: Eu acho muito assertivo essa troca.

LB: Sim. Entrar de pastor evangélico no Rio de Janeiro, sem conhecer o bastante sobre os evangélicos, em Brasília eu fui bem. Eu quero fazer um espetáculo só sobre os evangélicos, mas eu necessito muito mais conhecimento sobre a questão. Depois dessa experiência no Rio com esse espetáculo, eu pensei muito. No final desse espetáculo eu falo da imperfeição, eu gosto muito da imperfeição. Nos meus espetáculos não quero chegar a perfeição teatral. Há espetáculos que tem uma estrutura muito boa, luz boa, tudo perfeito, a mim não interessa, me interessa arriscar temas, muitas vezes quando um espetáculo fica perfeito eu deixo o espetáculo, quero fazer outra coisa, quando chega a perfeição é quando se acaba o espetáculo, não quero fazê-lo mais, quero provar outras coisas. Esta noite faço duas coisas diferentes de ontem, uma pequena coisa e outra coisa, oito ou dez minutos diferentes de ontem. Porque assim, cada noite é novo para mim, cada noite entro em cena com muito gosto, com desejos. Um mistério se vai ou não funcionar. Quando tenho segurança que tudo funciona, não me interessa. Não faço isso para comer. Eu tenho dinheiro e como muito bem. Eu faço isso porque amo e me divirto.

ZR: Você acha que existe uma ética do riso?

LB: A única coisa é conseguir o riso. Há uma ética pessoal, eu tenho ética, porém não é só do riso, é uma ética de toda a minha vida, de toda a minha maneira de fazer. É minha identidade e minha personalidade. Porém quando estou no palco, quero fazer rir, porém a coisas que não posso fazer, porque não é minha identidade não faz parte do meu caráter. Tem piadas que não me interessam não me fazem rir e não quero usar para fazer rir aos outros. Então há coisas, a piadas que poderia usar para fazer rir as pessoas, mas eu não utilizo porque a mim não me faz rir. A minha mística é fazer rir as pessoas com as piadas que eu gosto. E não fazer rir as

peças apenas por fazer rir, para fazer dinheiro, esta é minha ética, eu penso, não quero fazer rir as pessoas com coisas que eu não gosto.

ZR: Quando participei da sua oficina, você disse uma coisa que eu acho muito bom e sempre tenho usado. Você disse que: Se você quer fazer um espetáculo, você tem uma idéia, um tema, leia muito sobre ele, se informe ao máximo, busque uma boa forma de entrar, uma boa forma de sair e explore todas as possibilidades de impacto. Essa sua fórmula mudou, foi aperfeiçoada, existem alguns ingredientes que podemos acrescentar a ela, como é que é?

LB: Essa continua a ser minha maneira de pensar. Finalmente quando você faz um espetáculo, é um bem que você faz a si mesmo. É como uma brincadeira, um jogo. Quando eu saio de cena estou sempre muito contente, é um grande prazer. Então é preciso buscar esse prazer, assumir a si mesmo. Quando a pessoa não é alegre e não tem prazer em fazer, o público nota, ele sabe que o ator não vive, se o ator faz o trabalho apenas como trabalho, mesmo ele sendo um bom ator, se não tem prazer fazendo, não comunica nada ao público. O espetáculo necessita ter prazer em si mesmo.

Entrevista com Márcio Libar, Palhaço e Ator, um dos fundadores do Grupo de Teatro de Anônimos.

Anjos do Picadeiro – Rio de Janeiro 2006.

Zé Regino: Márcio para você, qual é a diferença básica entre uma atuação cômica e uma não cômica?

Márcio Libar: É correr um risco. Eu tento fugir de tentar definir qualquer coisa que seja de conceito. Porque eu acho que isso é o teu papel, papel dos acadêmicos, das pessoas que estão manipulando conceitos, que estão tendo que ler para cacete várias referências e vários filósofos. Você vai ter nesse território do cômico, muitas coisas escritas sobre isso, desde Aristóteles até aqui. Se você for ver quem escreve sobre o riso são ou em geral filósofos, ou em geral antropólogos, sociólogos. O fato de eu ser um artista que pensa a sociedade ou que pensa a arte, não faz de mim um cientista ou um intelectual acadêmico. Então todo depoimento que eu der nesse sentido eu piso em ovos. Se eu posso dar alguma contribuição é tentar falar sobre o que eu sei, sobre a minha experiência.

ZR: É a sua experiência, sua visão exatamente.

ML: Então eu preferia nem tentar definir o ator cômico. Acho que talvez eu esteja falando de tradição de atores, escola de atores, caminhos diferentes que o teatro tomou, que escolas ele tomou, você pode falar que basicamente a tradição dos últimos 400 anos ela é uma tradição de um teatro que vem da literatura, da literatura dramática é uma tradição muito forte no teatro de autores. Você encontra o teatro na biblioteca. Autores inclusive que suas obras são defendidas com dente e unha pelos seus tradutores. E se cria um tipo de ator para fazer esse tipo de teatro que é muito legítimo. Você pode falar de uma tradição de encenadores que você vai pegar lá do Stanislavski que começa processar um método, vai passar por Meyerhold e depois toda escola que vem aí com Grotovisk, Eugenio Barba que são diretores que encenam novas possibilidades cênicas. Então tradição de ator. E uma tradição de ator que não se alimenta na literatura ou na encenação, eu prefiro nesse caso então me remeter, a parte que eu vivo é a do território do cômico popular, da comédia popular. Isso sem nenhum juízo de valor a nenhuma das outras tradições teatrais. Então dentro dessa tradição de ator que eu não estou

me referindo ao cômico popular, eu to falando de uma tradição que se remonta da comédia *dell'Arte*, das máscaras romanas, da idade média, de todo universo cômico da idade média, clowns, bufões, carnavais, cortejos, alegorias, do cômico popular, das brincadeiras e jogos populares, das festas populares, dos cortejos dançantes e brincantes, do carnaval em si, do universo da festa aonde esses personagens brincantes emergem no meio da praça pública, no meio do povo. E dentro disso tentar enxergar se existe uma técnica que rege esse fazer, o quê que é fundamental dentro desse universo do cômico popular, que seria, dominar brincadeiras a partir de elementos como instrumentos musicais, equipamentos de circo, bonecos, máscaras, histórias que você possa contar usando a narrativa por seu próprio recurso. O recurso narrativo também, ainda que venha da literatura oral ou escrita não importa, é uma habilidade técnica que esse ator do cômico popular se alimenta. Não é em cima de uma obra, ele não vive somente na dependência, não existe quanto artista, somente na eminência da montagem do próximo espetáculo. Ele exercita a arte de brincar ao longo de toda a sua vida, tanto no seu aspecto técnico de vivência pessoal, ético e estético de acordo com, ou seja, a região que ele vem e o seu contexto social cultural. Mais cômico bom é cômico bom em qualquer linguagem, venha ele do interior de Brasília como o Mestre Zezito, venha ele da Itália como o Nani Colombaioni.

ZR: Dentro dessas tradições que você trabalha qual o caminho que você elegeu? Que o Márcio Libar usa.

ML: Teve uma época que eu dizia eu gosto de palhaço, depois chegou um tempo eu dizia trabalho, eu tenho um espetáculo de palhaço, eu faço um espetáculo de palhaço. Depois eu comecei a dizer eu sou palhaço e depois eu percebi, eu pensava assim é o Cuti Cuti, eu era palhaço quando eu era o Cuti Cuti. Hoje para mim o palhaço sou eu o Márcio Libar, eu sou o palhaço e domino várias brincadeiras. Se você me der um pandeiro na mão eu posso fazer uma roda de cara limpa do jeito que eu estiver. Eu tenho uns 5 ou 6 poemas decorados participativos que eu posso soltar, lançar mão a qualquer momento e fazer uma roda como o poeta Flávio Nascimento fez naquele dia. Eu posso fazer umas *gags*, de cara limpa, como na Companhia do Público, que eu trabalhei durante seis anos. Quando eu boto nariz, sapato, chapéu eu acho que eu to fazendo “Clownaria” clássica mais especificamente sobre a escola do Nani Colombaioni. O me ajuda a ligar tudo isso é a minha postura diante do mundo e a convivência com vários mestres que tive ao longo da minha vida. Então Chacovachi me ensina como começar o espetáculo, como juntar uma roda. Por mais que eu soubesse, mais ele me ensina os fundamentos disso. O Leo Bassi eles ensina a importância do discurso e do impacto. O Lume me ensina a alma, a ter alma. O Nani Colombaioni me ensina o tempo, o cômico. O João Jango (FIT) me fala de amor e transgressão. Flávio Nascimento me ensinou a fala poesia, com ele eu aprendi fala a poesia com o pandeiro imobilizando a platéia. Então eu acho que eu tenho todos esses caminhos que traduz um espetáculo Pregoeiro. Hoje eu posso chegar no microfone com um *stand-up comedy* e ficar uns 15, 20 minutos em cena e ter um material bom só com a minha roupa do corpo e com o microfone fazendo o público rir comigo e vir comigo. Com um *stand-up comedy* norte-americano desses que usa um microfone para falar. Então porque eu sou o palhaço, eu domino a brincadeira. O meu espetáculo pregoeiro, por exemplo, eu começo com um *stand-up comedy*, viro brincante popular com o pandeiro na mão, faço charlatanismo de rua quando danço afro e faço malabares, faço discurso enquanto me maqueio, falo de amor como o Jango me falou, faço “clownaria” clássica quando faço Cuti Cuti e encerro o espetáculo com aquele pacto transgressor do Jango e Leo Bassi reforçado. E todo inicio do espetáculo quem me dá é o Chacovachi. Eu não deixo nenhuma dúvida para o meu espectador de que eu seja um artista quando eu executo minha função. Eu não sou um artista da rua da carioca, ou um palhaço da folia de reis, ou um brincante mamulengueiro. Eu sou um artista urbano do século 21 no Rio de Janeiro, cidade

cosmopolita, tive oportunidade de viajar por esse país e por alguns países do mundo com meu trabalho. Ganhei bolsa e foi uma bolsa Vitae, de cargo. Então eu tenho um espaço de opinião, de pensamento que faz com que meu espectador me olhe e não me veja com ingenuidade nem artística, nem pedagógica, nem política e tal. E isso me dá uma “populância”, e ainda que pisando em ovos, de falar do teatro. Então para pisar em ovos eu não pretendo falar de teatro, eu pretendo falar de ator. Eu só gosto de falar de ator, eu não sou bom encenador não sei montar um espetáculo. Se você me traz uma idéia eu consigo fazer aquilo ali funcionar, porque eu conheço a arte do ator. Eu consigo ter um distanciamento, eu quando eu estou em cena eu me dirijo, eu desenho em cena, tenha consciência da moldura, vou ali e faço um desenho em cena. Antes de abrir a cortina eu testo como é que é a bandeja entrar e pergunto ali: vê se você tá vendo a minha bandeja e o braço e você sabe que sou eu. Não. Ai depois eu te dou essa mão aqui para só depois você vê quem é que tá entrando carregando aquilo ali. Eu gosto dessa técnica de executar aquilo ali de forma milimétrica, digamos assim, isso significa desenhar em cena, se auto dirigir. Então por isso facilita meu olhar quando eu for dirigir um ator.

ZR: Falando do ator, que característica primordial você desenvolveu, para trabalhar com o cômico? Uma característica sua.

ML: Quando eu vou ao teatro eu vou para ver ator, eu não vou para ver peça, não vou para ver encenação porque eu conheço muito pouco de encenação. Em geral eu consigo salvar o diretor quando eu vejo uma encenação, porque eu o invejo. Caralho eu não teria essa idéia de fazer essa encenação tão bem resolvida, tão plasticamente bem resolvida. E se o ator não é bom eu até consigo isentar o diretor, mais eu vou para ver ator. E quando eu vou ver um ator eu quero ver o que? Eu quero ver um ator sem ansiedade, sem a insegurança do erro, sem a vaidade do acerto, com toda generosidade para receber todo e qualquer estímulo externo ou interno e devolver isso para platéia sem passar nada, com toda atenção, sem nenhuma tensão. Mais não é isso que tu quer da vida? Você não ser uma pessoa sem ansiedade, sem a insegurança do erro, sem a vaidade do acerto, com toda generosidade para receber todos os estímulos externo ou interno que você possa devolver sem nada, com toda atenção e sem tensão. Então o que eu to querendo dizer é que o ator que quer trabalhar com comédia tem que ser um ator revelado. O que significa ser um ator revelado em minha opinião, que ele consiga saber quem ele é e deixe de ter problema com o que ele é. Quando ele souber o que ele é e não tiver problema com o que ele é, ele será capaz de rir de si, da sua própria vaidade, da sua própria arrogância, do seu próprio mal-humor, ele vai conseguir. Se ele conseguir rir de si ele na verdade a florou o carisma. Eu digo para um ator o seguinte: o palhaço ... (FIT) nariz. Porque o palhaço, entenda como se teu palhaço fosse teu carisma, carisma não se ensina carisma se revela. Carisma é aquilo quando tu é totalmente aquilo o que tu é, acredita no que tu é e não tem problema com o que tu é e quem te olha fala assim esse cara é isso e te ama. Enquanto o cara não consegue ver isso, ele vai estar vendo imagens que você cria para ele ver, como aquilo não se sustenta em você ele não acredita em você, ele não te ama. Então é um processo quase terapêutico e muito longo, isso demonstra o quanto longo é esse processo para você se tornar um bom comediante, um bom ator. Porque chega uma hora que você até vira bom palhaço, sabe inventar, comunicar, fazer rir, provocar, impactar, até você fica um bom artista. Porque você consegue desenvolver uma boa crítica, a pensar o seu resultado, a refletir, a filosofar, mais em algum momento tu vai conseguir emocionar. E tu só vai emocionar quando tu conseguir realmente ser quem tu é sem ter problema, ai você chegou num grau de mestria, ai é o alto da montanha. E ai não importa qual é a tua técnica, nem qual é tua linha, nem qual é tua escola. Eu não gosto muito quando os palhaços falam mal dos atores, como se ser palhaço fosse uma forma mais verdadeira ou mais fácil, um caminho mais perto de se

tornar um grande ator é falso. O que acontece de fato é que você quando vê grandes atores como Marcos Caruzo, Marco Nanini, Marieta Severo, Andréa Beltrão, Vera Holtz, Fernanda Torres, Fernanda Montenegro, Pedro Cardoso, quando tu vê grandes atores em cena você fica de bobeira e aí tu fala assim eu conheço palhaço que faz isso, que acredita naquilo que está fazendo, que mostra o seu carisma com tanta luz, com tanta clareza. Aí vira para o jovem palhaço aluno e fala no dia que tu for assim, aí tu pode falar mal (sic) de ator, se comparar a um ator, porque eu acredito nele mais não acredito em você. Claro eles são atores muito bons, a Marieta Severo fala: Se a gente não tiver uma personazinha à gente não sabe fazer. E com todo respeito porque eu não sou dessa escola mais aquela ali é uma puta velha da arte de atuar. E porque que o palhaço se exige tanta verdade, porque a aprovação dele é imediata é através do riso, se ele não é amado ninguém ri, o riso é aceitação coletiva. Porque você trabalha do palco para fora, você não trabalho do palco para dentro, para dentro da peça, para dentro da personagem, para dentro de você. Digamos que eu e a Andréa Beltrão tivéssemos sido formados na mesma escola ia chegar uma hora que eu ia ser eu, vou virar um ator de público, você vai vira uma atriz de teatro, tchau, agora eu tenho meu caminho e você tem seu caminho. Lá no caminho dela ela vai usar todas as putarias que eu conheço e eu aqui vou usar todas as putarias que ela conhece. E quando ela for ver meu espetáculo ali na frente ela vai falar assim: Puta que pariu. E a figura usando toda aquela engenhosidade do ofício a serviço daquele lugar que ela resolveu trabalhar. Então no fundo estamos falando da arte do ator independente de ser cômico ou não.

ZR: Quando você está elaborando o seu trabalho, como você faz o critério de escolher? Do que funciona...

ML: O público que escolhe?

ZR: Não quando você escolhe, eu vou fazer isso, o que é que dá para você a certeza de falar assim: eu vou fazer isso porque isso é engraçado?

ML: Primeiro se eu estou me divertindo, primeiro se eu rio. Se eu rio daquilo eu posso falar a coisa mais séria porque tu vai rir. Então esse é o meu principal critério de dentro da sala de trabalho e depois você prova isso com o público. Eu me dou uma chance, tento melhora na segunda, na terceira não funciona aquela piada morre para sempre não fico insistindo, quem me dá o resto é o público. Pela impressão que o público te dá. Um espetáculo só vai nascer depois de 30 apresentações, aí você vai ter o espetáculo na mão. Depois de pronto, se você tiver filmado o primeiro e o último você tá com o espetáculo com quase uma hora a menos, você só fica com o que o público te deu.

Entrevista com Renato Ferracini, Ator, Diretor, Doutor em Arte membro do Grupo de Teatro Lume
Brasília, 19 de dezembro de 2006.

Zé Regino - Para você existe diferença entre uma atuação cômica para uma não cômica?

Renato Ferracini - To pensando aqui, acho que é uma pergunta mais complexa do que sim ou não.

ZR - A questão é que essa é uma pergunta que a gente vai desenrolar durante o papo.

RF - Eu tava pensando aqui em alguns tipos de atuação. Eu acho que existe uma diferença, mas como eu estava falando hoje na banca, é uma diferença de grau. Não é uma diferença de natureza, do tipo: a natureza do jogo, ou a natureza dessa zona de relação ator/público. Essa zona é igual, eu acho. A criação dessa zona, seja uma zona de relação que se entende dramática ou uma relação que se entende cômica, essa criação de jogo, ela é comum. Existem diferenças de grau. Eu acho que basicamente existe da parte do ator cômico uma diferença, ta muito mais baseado em uma questão rítmica. Rítmica que eu digo e em relação a própria relação que se estabelece com o público. To falando dessa relação de jogo que sempre vai se estabelecer. Estou falando da relação de tipo de jogo. Essa diferença de grau está no tipo de jogo que se estabelece, não no jogo em si. Porque o jogo ele vai ter que ter.

ZR - Qual a diferença básica dessas duas atuações?

RF – Eu só posso falar pela minha experiência que tenho como palhaço, como por exemplo, um teatro-dança como X-Zem, ou mesmo com espetáculos de mimeses corpórea como “Café com Queijo”, por exemplo, que alternam momentos muito cômicos e momentos muito sensíveis, delicados e líricos.

ZR – Tenho chamado de momentos não cômicos.

RF – É. Interessante é que em muitos lugares o ator é chamado de comediante. Porque comediante? Justamente porque, é um ser que capacita um jogo. Às vezes a comicidade está muito embasada assim: a comicidade tem um jogo e não comicidade não tem esse jogo porque tem uma quarta parede ou tem uma relação mais subjetiva com ator. Eu acho isso uma grande bobagem na verdade, porque o jogo tem que se estabelecer sempre, seja no gênero cômico ou não cômico. A questão do que eu vejo do meu trabalho de palhaço que não é tão aprofundado, mas do trabalho que eu tenho com mimeses, é muito uma questão do tempo. Tem a questão da relação direta. Porque, eu vejo que quando se cria um jogo cômico, existe naturalmente um tempo que você tem que se estabelecer, existe também – to falando da comicidade – uma relação necessariamente direta, nem que não seja olho no olho, nem que não seja. A comicidade quebra completamente a quarta parede. Eu entendo isso, sabe?! Ela busca essa relação mais direta. Porque na relação lírica ou dramática, ela pode até ter uma... To fazendo pausas, porque estou pensando nas vezes que existe essa relação menos cômica. Por exemplo, numa cena do X-Zem que eu entro com o velhinho e faço uma cena com a Naomi, uma cena lírica, super lírica, que não é cômica mais é lírica. Existe o riso, mas existe o lirismo que também às vezes é inerente à própria comicidade, toda comicidade é lírica também. Mesmo uma comicidade bufonesca, por exemplo, ela é lírica, ela subentende um lirismo. O que acontece, por exemplo, quando eu entro – analisando duas cenas do mesmo espetáculo – uma cômica e uma que não é cômica, das duas eu participo. O que acontece na cena cômica? Primeiro: a cena cômica, ela subentende tempos muito mais precisos, por exemplo, o tempo da olhada, o tempo da reação, o tempo de você sempre ter, não só da reação dessa seta que vai até ao público, mas da que vem do público pra mim. Essa reação, esse tempo, que é o teu tempo de dar à ação e o tempo de receber essa ação de volta, esse jogo que se estabelece, isso tudo é absolutamente preciso na comicidade. O que não acontece em uma relação não cômica, não que não tenha precisão, mas a precisão temporal de uma cena não cômica, ela é diluída na verdade, assim ela se torna muito mais imagética, você trabalha muito mais com a questão das imagens que você joga pro público e recebe do público de volta, do que uma questão mais temporal. Assim, como uma questão básica do meu trabalho, pensando isso, o que acontece? Numa relação cômica a questão da precisão do tempo é determinante, a questão temporal ela é determinante, questão da abertura para o público, é absolutamente

determinante. Uma cena não cômica, essa relação não está embasada na questão temporal, mas ela está embasada numa questão imagética, que dizer, existe um tempo que a imagem demora para se formar dentro do lirismo, dentro do drama, dentro do que está se propondo, que é diferente do tempo da comicidade. Basicamente o que eu vejo do meu trabalho é essa relação temporal. Essa relação temporal onde? Na comicidade você tem o tempo preciso, essa precisão temporal da ação e reação e da resposta do público, e numa cena não cômica, você tem muito mais uma relação imagética e menos temporal. Não to dizendo, em absoluto que, a comicidade não tem imagem e que o drama não tenha tempos precisos. To falando de uma diferença de grau que existe nisso. Quer dizer, se a gente fala que existe uma semelhança de natureza de jogo, o jogo se estabelece tanto na comicidade quando no drama. O grau de diferenciação desses elementos é o que conta.

ZR – Vamos definir um pouco esse jogo? Como seria nesse contexto em que você está se referindo?

RF – O que eu conceituo como jogo? Eu tenho uma palavra para conceituar jogo que se chama “zona de turbulência”, que é (risos...). Porque que eu conceituo jogo como zona de turbulência? Porque sempre você vai ter, no jogo, uma reação ator/espço/platéia/luz/som todos esses elementos, eles sempre vão ser instáveis. Sempre o jogo é instável, mesmo dentro de regra bem precisas, o jogo é absolutamente instável. Por isso chama-lo de zona de turbulência, porque é uma turbulência constante. Porque, um espetáculo por mais preciso que ele seja, por mais codificado que ele seja, o espetáculo dramático ou cômico, seja preciso nos mínimos detalhes existe uma zona indeterminada, uma zona das micro ações, uma zona das micro percepções onde é absolutamente instável. Aí o que acontece especificamente? Isso acontece, essa zona de turbulência, essa zona de jogo, que é a relação que eu estabeleço com o outro, com o espaço, com o outro ator, com a luz, com o cenário, com o figurino, eu estou falando todos os elementos, com texto, com marcação, com todos os elementos de cena, eles são sempre e absolutamente instáveis, seja na macro percepção ou na micro percepção. Isso para comicidade e pro não cômico. Vamos chamar de comicidade e não comicidade, porque, pela negativa a gente abarca todo o resto. O quê que é interessante de observar? Que eu observo, por exemplo, no trabalho do Lume. NO trabalho do Lume, você tem vários tipos de trabalhos que são diferenciados. Vamos pegar dois exemplos que são opostos. Vamos pegar “Kelbilim, o Cão da Divindade”, solo do Lume feito pelo Simione, vamos pegar o “Cravo, Lírio e Rosa” que é um espetáculo de palhaços. O que acontece no Kelbilim, ele é absolutamente codificado nas ações, então ele estabelece um jogo com o público que é absolutamente codificado, só que esse jogo, essa instabilidade ela acontece num plano que não é no macro, na macro percepção, é na micro percepção dessa zona de turbulência que está aqui nessas micro percepções. Então o Simione, quando eu falo zona de turbulência entenda-se não é o Simione afetando o público, é o Simione sendo afetado por todos os elementos de cena e o Simione afetando todos os elementos de cena. A zona de turbulência pode ser imaginada, imageticamente, o que eu chamo também de espaço de Escher, aquele pintor holandês, que fez um quadro de uma mão pintando a outra - Qual mão pinta qual, naquele quadro? Impossível saber. Ali você tem duas, no teatro você tem infinitas mãos que se pintam ao mesmo tempo. Essa zona de turbulência, ela está justamente nesse limiar onde tudo afeta tudo ao mesmo tempo. Você aparentemente tem um controle dessa situação, mas ela é absolutamente aparente, porque a zona de turbulência ela se estabelece nas micros percepções também. A partir do momento que você tem um espetáculo codificado, as macros percepções teoricamente elas estão organizadas no tempo e no espaço, mas fora dessa organização macro tem as micro percepções e micro afetações, e micro tudo, as zonas de turbulências se estabelecem aí. E é aí nesse movimento que se estabelece esse jogo, nessa questão micro. O que acontece no espetáculo de palhaço? Essa seta, por exemplo, enquanto essa seta aqui de

afetação e ser afetado é uma seta curta. Porque uma seta curta? Porque ele esta nas micros percepções. Quando você vai par um espetáculo de palhaço, essa seta, ela se alonga. Alonga-se em que sentido? Existem as micros percepções também, mas a seta e as zonas de turbulências e essa zona de instabilidade ela pode se estabelecer também nas macro ações. Significa que você abre pra que? Abre para improvisação, você abre para mudanças macroscópicas de ação, você abre para mudanças macroscópicas com o outro, na relação que você tem com ele, enquanto no Kelbilim você não abre isso, isso é uma questão também de diferença de grau. Porque? Porque é uma questão de opção espetacular. Então a gente pode dizer que, não da para generalizar porque existem alguns espetáculos cômicos que também, talvez, eu não conheço, talvez tenham essa macro codificação de todos os elementos, mas geralmente nos espetáculos cômicos você tem uma seta longa dessa zona de turbulência onde você, a turbulência não acontece só nas micros percepções, ela também acontece nas macro percepções. E quando alongo essas setas, significa que, como eu falei você pode ser afetado macroscopicamente pelo público ou você pode afetar macroscopicamente o público. O quê que significa isso? Significa que sim, as duas ações dentro do espetáculo podem sofrer um salto de diferenciação, se você está organizado para fazer uma coisa, se você está aberto para essas setas longas, você pode desviar no meio do caminho, ou seja, essas macros ações, as macro relações elas podem se colocar de uma forma mais ampla. Isso num espetáculo de palhaço. Eu não sei, e ai é uma questão que eu nunca pensei sobre isso, eu não sei se alguns espetáculos cômicos ou se as setas longas dentro das zonas de turbulência elas podem caracterizar uma diferenciação também de um espetáculo cômico de espetáculo não cômico. Isso é uma questão para você pensar. Ta acompanhando o raciocínio?

ZR – Eu estou tomando como referencia uma cena que eu vi do Nani, que o Lelis representou aqui, criada em 40 e poucos, Leris retoma essa cena agora junto com seu filho, e incrível como toda essa codificação, inclusive essa seta de afetação, ela não é tão longa, pela estrutura da lógica do jogo, é onde acontece a comicidade. Ele pega um aspecto, e leva até, ai a coisa vai acontecendo, é ante tempo, é ante clima é ante tudo. E no momento X da gag, a platéia desanda a rir.

RF – É a mesma questão, aí que ta, o quê que seria um espetáculo cômico dentro de uma estrutura absolutamente codificada. Seria você pegar os tempos, dentro dessa questão temporal que eu falei, e você codificar esse tempo na ação física, quer dizer, você codificar esse tempo rítmico no espaço. Como eu falei hoje de manha, do ritmo ser espacial e não só temporal. Você codificando esse ritmo no espaço provavelmente todas às vezes, isso é muito legal de você ver nos grandes mestres, todas as vezes que você assistir aquela cena você vai rir. Tem uma cena do Joe Jackson Junior, a cena da bicicleta. Essa cena ela é absolutamente codificada nas micros ações, só que ele codifica as micro ações, ela codifica a reação e ele codifica o tempo espacial da cena. O que acontece, quando eu falo codificar é: ter o domínio de..., você entende? Codificar o tempo de uma ação não significa você fazer sempre ela do mesmo jeito. É você saber o que vai fazer naquele momento, mesmo que essa sobre codificação, ela tenha uma margem onde esse tempo pode se estender ou não dependendo do público, mas você tem esse controle. Por exemplo, num espetáculo de clown mais solto, entre aspas, como são é o “La Escarpeta”, por exemplo, do Rick, você abre um pouco isso mais, você já abre pra recepção e pra percepção. Qual é o problema de você fazer isso? É que, como você não tem isso controlado, a comicidade às vezes se perde. Essa seta longa quanto mais você alonga essa seta, mais risco você corre. Isso é interessante também, porque vocês se colocam em risco. Agora se colocar em risco para o palhaço é maravilhoso, só que às vezes você perde o tempo, você perde a comicidade, você perde a relação. Isso é, quanto mais longa a seta é, mais relação você vai ter com o público, mais possibilidades de ser afetado e afetar,

mais possibilidades de improvisações, mas também maior o risco que você corre de perder esse controle, de perder os tempos, porque justamente as setas estão longas de mais. Se você encurta a seta, da zona de turbulência, cada vez mais a turbulência vai ficando nessa zona microscópica, cada vez mais você tem controle, mas o que você perde, perde a possibilidade do improvisado. Você pode ter seta média, onde você pode jogar com essas duas questões. Por isso que eu falo, a comicidade e a não comicidade, elas tem diferenças de grau e não de natureza, porque a zona de turbulência, ela vai existir sempre.

ZR – Dentro disso você fala de uma estrutura e de uma lógica dessa estrutura, essa forma de organizar. Você acha que a comicidade também pode existir a partir dessa estrutura, de como organiza essa lógica?

RF – O que você chama de lógica? Essa lógica de estruturar uma cena, estruturar um espetáculo?

ZR – Como ela é estruturada, como ela se torna estruturada? Você estava colocando essa questão do conhecimento do jogo, de todo esse conceito. Que mal compõe uma estrutura. A forma de estruturar isso...

RF – Sim, acho que sim. Sabe por quê? Tudo é uma questão da escolha do que você vai fazer com o espetáculo. Se você estrutura o espetáculo, primeiro, pra você estruturar um espetáculo cômico, você tem que ter claro essa relação com o público, relação com o ritmo e o tempo, espacial, não só corporal, mas tempo espacial. A partir desses dois elementos, você necessariamente vai estruturar tudo, dê de o trabalho de atuação até o trabalho de encenação em cima desses elementos. Porque se não você perde justamente a possibilidade de relação e a possibilidade de temporização disso, de rítmica disso. Então necessariamente na estruturação pra fazer um espetáculo cômico você vai ter que estrutura-lo com um espetáculo cômico. Por quê? Porque são, são... A não ser que, mas ai são questões assim – A não ser que alguém faça algo que é pra ser dramático e fica cômico, por quê? Não é por opção, é por uma falta justamente de domínio do que seja uma coisa e outra.

ZR – A lógica dessa estrutura não corresponde aquilo que ele quer.

RF – Exatamente.

ZR – Mas ela é pra quilo.

RF – Exato. Agora pra você estruturar um espetáculo cômico, onde você quer fazer com que o outro ri em determinados momentos, você tem que ter base de sustentação como você vai estruturar isso, ou seja, a partir do ator, trabalho de clown, por exemplo, ou seja, a partir da própria encenação do próprio jogo ou mesmo do texto, porque mesmo num texto cômico, ele tem que seguir certas normas de comicidade, que não são normas fechadas. Não to falando normas que tem que ser desse jeito. Não é receita de bolo. São princípios que eu acho que tem que haver.

ZR - Você fala sobre a reação. Você conceitua o que vem a ser reação, no sentido em que você coloca?

RF – Reação. Se a gente for conceituar reação, é uma ação repetida – ré+age– você age novamente. Uma ação então, de certa forma, ela sempre vai ter uma reação, seja interna, que venha de fora, ou seja, que vai pra fora. Na verdade ação e reação não é seta de mão única, onde eu acho e o outro reage. Na verdade, qualquer ação que você faça, já existe uma reação embutida nela pra você mesmo. Quando falo de zona de turbulência, afetar e ser afetado, falo

espaço de Escher, significa que ação e reação elas são conjuntas, na verdade. Ação e reação não significam - ação do ator – reação do público – ação do ator – reação do público. Na verdade existe uma ação e reação do ator, uma ação e reação do público, que vai reagir e que vai acionar o ator, mas que também vai reagir em cima da reação dele. É um jogo que se estabeleceu entre ação e reação que não é um jogo de causa e efeito só, tipo assim, eu faço isso e acontece isso. É um jogo mais aberto, na verdade, dentro dessa zona de turbulência, diz o que acontece o que. Claro, o quê que você quer? Simplisticamente falando, você age de uma determinada forma X o público reage de uma determinada forma X, mas isso é um pouco simplista, porque se você agir de uma forma X e o público não reage isso tem que reagir em você, pra você fazer com que essa reação cause uma ação no público.

ZR – O que tenho observado é que a reação do ator sobre certas ações tem definido ela como cômica ou não cômica.

RF – Pode ser, tipo assim, o que você tá falando é dele para com ele mesmo.

ZR – Dele para com ele e às vezes dele para com o outro.

RF – Sim, eu concordo contigo, isso pode ser uma coisa interessante. Eu não sou um grande estudioso da comicidade, mas tudo que eu estou falando para você agora são coisas que tem me vindo à cabeça. Mas, eu concordo com você. Acho que também existe uma questão que, ação que você faz e a reação sobre a ação que você faz também é muito importante para a comicidade. Pensar que não é você buscar uma reação simplesmente do público, mas é você buscar uma reação primeiro tempo/espacial em você mesmo. Ai você amplia um pouco esse conceito de ação e reação só daqui pra cá entende?

ZR – A reação é, quando eu estou dando um texto, quando estou fazendo uma ação, estou reagindo a ele...

RF – Com certeza

ZR – Então se eu ajo com certo envolvimento a platéia vai reagir de um jeito, seu eu ajo com certo distanciamento ou até mesmo dando outras possibilidades, ampliando essa afetação, isso eu posso...

RF – Uma coisa interessante de se observar na comicidade é o caráter absolutamente político que ela sempre tem, político no bom sentido, político no sentido quase brechtiano mesmo, político no distanciar e no ironizar. Você sempre tem, entre aspas, um trabalho onde você está ironizando você mesmo. O clown é isso, você brinca com as suas bobagens, com aquilo que você tem mais idiota, isso pode ser levado como uma coisa quase mística ou pode ser levado como uma questão absolutamente política. O Leo Bassi, por exemplo, ele é um palhaço que tem uma ironia que é cômica, ele tem um distanciamento das ações que é absolutamente cômico. Não vai por esse caminho angelical, mas vai por um caminho quase punk, mas o que caracteriza é essa reação dele próprio para com a sociedade, que já é uma reação, na verdade a ação do Leo Bassi ela já vem de uma reação. Nele a ação parte de uma reação, que eu acho que esse é um caráter absolutamente político da comicidade. O riso, ele é político. Talvez isso seja uma característica também da comicidade, essa política da ironia.

ZR – Quais as características, você ressaltaria a partir da sua experiência, são necessárias para que um ator tenha para desenvolver um jogo cômico?

RF – Ironia, distanciamento, mas não um distanciamento de distanciar e ser um crítico do que eu estou fazendo, um distanciamento que está ligado à ironia, de você olhar pro mundo de uma forma irônica. Esse distanciamento de você olhar por mundo de uma forma crítica e usar como arma, vamos dizer assim. Eu acho que todo cômico, é um grande crítico, todo cômico é um grande irônico, todo cômico é um grande político pra abrir os olhos das pessoas. Claro que eu estou falando de uma comicidade engajada, não estou falando de besteiro. Mas, mesmo assim em alguns besteiros você ainda vê uma questão crítica. Você vê uma coisa que não é do riso pelo riso, como também não existe essa coisa da arte pela arte. Isso falando de um estado global dos seres que estão inseridos na sociedade, vamos dizer assim. Agora, características técnicas, que eu acho, que um cômico tem que ter, retomando: um domínio absoluto do que seja ritmo/temporal e ritmo/espacial; ritmo/espacial como eu chamo está incluído o tempo na questão do ritmo/espacial. Essa é uma questão básica para o trabalho, além disso como esse ritmo e esse tempo/rítmico espacial, ele se coloca nessa relação de jogo, de zona de turbulência com o fora. Isso são dois elementos técnicos que ele tem que ter muito claro. Essa duas posturas, vamos dizer, uma postura social e uma postura mais técnica, são as questões mais básicas pra você ter uma ator cômico.

ZR – Eu tenho visto que o cômico se define muito com a relação com o público. Até que ponto se ensaia uma comédia?

RF – É muito louco, porque assim, raramente depois que se ensaia algumas coisas no Lume, principalmente em um espetáculo de clown, depois se algum tempo raramente se ensaia, o espetáculo de clown, justamente porque você já está na experiência com o outro. Apesar que existem trabalhos, não ensaios, mas tem que ter trabalho, claro que o jogo se estabelece com o outro, mas seria interessante o ator achar forma de treinamento ou achar formas de vivência onde ele treinasse justamente essa questão da noção rítmica e dessa noção de abertura pro outro. Esse treinamento pode ser na própria relação de jogo do espetáculo. Você pode ter uma idéia e coloca-la em ação. Lá no Lume o quê que a gente fazia muito para trabalhar o clown. O clown vai pra rua, bota o nariz e vai pra rua, porque é na rua que você vai aprender o jogo, é na rua que você vai aprender a se relacionar.

Entrevista com Ricardo Puccetti, Palhaço, Ator, Diretor e pesquisador do Grupo de Teatro Lume.

Anjos do Picadeiro – Rio de Janeiro 2006

Zé Regino: Qual é a diferença para você entre a atuação cômica e a atuação não cômica?

Ricardo Puccetti: Verdaderamente essa é uma pergunta para mim bem difícil de falar sobre. Acho que toda atuação cômica tem isso, a relação é direta com o público. Eu acho que isso é uma coisa que caracteriza uma atuação cômica, ou seja, o ator, o palhaço, o comediante está fazendo para os indivíduos, ele tá vendo olho no olho. Acho que esse é um princípio. Agora também me pergunto, mais será que isso também não pode ser feito numa atuação não cômica. Então de um modo geral enquanto trabalho para trabalhar palhaço, por exemplo, isso é um princípio que eu pego muito, ou seja, essa capacidade de se relacionar. De fazer o que você está fazendo para alguém e a comicidade vai acontecer nesse diálogo. Agora é muito difícil essa pergunta.

ZR: Mais, por exemplo, quando você fala a relação direta. Ela é uma relação direta porque no cômico você explicita o que você faz? Ou simplesmente porque você precisa estar com a platéia?

RP: As duas coisas. O explicitar, não o explicitar de uma maneira fácil. O cômico, a comicidade ela tem uma lógica interna e o público tem que entrar nessa lógica. Daí é a subversão dessa lógica ou o seguimento rigoroso dessa lógica até o fim é que vai trazer o riso. Então a relação direta é porque o palhaço, o ator cômico e as diversas maneiras dele, ele traz o público para esse mundo, traz o público para essa lógica. Acho que aí o riso vem. Isso faz sentido na tua vivência também?

ZR: Faz total sentido.

RP: Acho que também existem outras maneiras, outras coisas que podem trazer a comicidade. A maneira de utilizar o corpo, que acho que tem muito a ver também com isso de você ter um impulso e expressar de uma maneira às vezes que vai para o lado mais grotesco, para o lado da coisa mais material do corpo mesmo, acho que o cômico tem muito isso.

ZR: Quando a gente está vendo um espetáculo não cômico a gente aprecia um trabalho construído, você vê que foi um trabalho elaborado. Quando a gente está vendo um trabalho não cômico a gente percebe também que há uma elaboração mais há uma intervenção do momento presente.

RP: Exatamente a técnica do palhaço, do cômico vamos dizer assim para generalizar, é o saber estar vivendo o momento. Acho que a técnica de cada cômico, pode ser assim os mais diversos caminhos, busca chegar nisso. Que é ter essa a capacidade de dentro do repertório dele, dentro da estrutura do número ou do espetáculo, ele ter a capacidade de chegar até jogar tudo isso fora se o momento pedir ou de incluir o que acontece no momento e aquelas pessoas que estão ali. Você viu o espetáculo agora?

ZR: Vi.

RP: Então a coisa da chuva. Choveu. Quer dizer a maneira como ela inclui a chuva no espetáculo, é isso, porque assim é impossível ignorar a chuva ta chovendo todo o público ta vendo. Então o cômico ele tira vantagem do momento e do acaso, desses presentes que acontecem assim, que o acaso trás para tirar o riso do público, para surpreender ou para fazer com que o público venha para o mundo dele, esteja com ele. Acho que uma linha cômica de atuação ela busca esse encontro quase que de mão dada com o público, é como se 50% do trabalho é do público e 50% é do cômico, do palhaço. Essa troca é muito viva. E aí o palhaço sendo, como se fosse um fluxo de impulsos assim. Ele pode canalizar esses impulsos tanto dentro da estrutura, como fora, como volta para estrutura, como esquece a estrutura e vai embora. Então esses impulsos que o conduz e aí esses impulsos a gente vê no corpo, na lógica, nas idéias, na imaginação que é característica de cada um.

ZR: Existe uma característica que você acha que seja fundamental, para que o ator cômico desenvolva. Quando você está coordenando uma oficina, você percebe opa aquele ali tem um jeito. Tem uma diferença?

RP: Às vezes é até difícil de explicar, mais existem várias coisas. Existem alguns em que essa lógica ela já está muito presente, essa lógica do avesso, essa lógica de ver o mundo de ponta

cabeça ou de se relacionar com as coisas, com o espaço, com as pessoas de uma maneira que não é necessariamente cotidiana ou que pode ser cotidiana até certo momento de repente ter uma reviravolta, tem gente que tem isso natural às vezes. Não que eu ache que nasce assim, mais tem uns que tem mais e outros que tem menos, vai desenvolver ou não. E junto com essa lógica às vezes já vem uma noção de tempo muito mais clara, uma capacidade de estar percebendo exatamente esse momento. Assim de ter um foco que ao mesmo tempo é completamente fechado no mundo dele e ao mesmo tempo muito aberto para que as coisas entrem e saiam, ele se deixa afetar muito fácil. Acho que o cômico tem essa coisa de se afetar em todas as formas dele.

ZR: No seu trabalho há um momento que tem aquilo que faz que não é para rir. Tem aquele momento, digamos assim um momento poético ou um momento de um outro tipo de denúncia. Num momento desse o que você utiliza, por exemplo, para eliminar o riso?

RP: Eu vejo assim que o riso tem gradações desde o sorriso até chegar numa coisa escrachada. Acho que a qualidade do que, não, eu não sei. Porque você pode ser muito sutil e provocar a gargalhada ou pode provocar o choro. Eu não sei te responder isso, eu sei que eu faço isso. Agora o que eu faço eu não sei dizer, quer dizer eu sei mais não consigo colocar em palavras.

ZR: Você fez um espetáculo agora que não é um espetáculo cômico.

RP: Sim.

ZR: Ta então o que, que você não utilizou nesse trabalho?

RP: Essa coisa da relação direta, por exemplo. Vamos supor a gente acabou de fazer no Lume um espetáculo de Buto. Não é um espetáculo de Buto, ele se utiliza de Buto e mistura umas coisas nossas e tal. Então tem momentos que são coreografias e que tem um olhar que vai à platéia, mais não vê a platéia, então a coisa fica meio séria, meio etérea e tal. Se eu fizesse qualquer comentário que trouxesse as pessoas para aquele momento o riso já vai aparecer.

ZR: Então ta, falando da atuação do Buto?

RP: Eu tenho um solo, não sei se você já viu *Cnossos* (FIT), já foi a Brasília. Ele é muito denso, pesado e ele é sério. Uma vez quando eu estava trabalhando com o Lieugo, um dia ele deu um exercício e falou: vamos fazer o seguinte agora quem vai fazer uma crítica ou vai rir da dança contemporânea. Ai ia um lá e fazia, não chega a ser uma sátira mais é esse olhar que rir da coisa. Daí ele falou agora o teatro contemporâneo, daí eu fui e fiz exatamente a mesma partitura do *Cnossos* só que com alguns comentários que você exagerava ou você quebrava para uma relação direta que mostrava certo olhar do riso sobre o que estava sendo feito e o que é muito sério e que as pessoas choram, todo mundo gargalhava de rir. São essas pequenas nuances, do modo de como você faz.

ZR: A ação, a partitura pode ser a mesma?

RP: Pode ser exatamente a mesma, às vezes muda até uma chave na sua cabeça.

ZR: Você definiria isso como sendo uma reação ao o que você mesmo faz? Esse comentário poderia ser chamado como uma reação?

RP: Uma reação ou um outro modo de olhar para coisa. Eu vejo como se fosse escala musical, você pode tocar a mesma música numa escala, se você botar um menor é a mesma melodia mais ele tem uma tonalidade diferente, uma imagem, né? Agora eu acho também que o que muda é essa vontade fazer rir, né?

ZR: Ela é intencional?

RP: Ela é intencional, ela é uma coisa que você quer. Os palhaços, os cômicos eles buscam aquilo.

Entrevista com Sérgio Machado, Comediante, Ator e Diretor de Teatro.
Anjos do Picadeiro – Rio de Janeiro 2006.

Zé Regino: Para você qual é a diferença entre uma atuação cômica e uma atuação não cômica?

Sérgio Machado: Do ponto de vista da platéia é rir, não riu já fica definido que não é cômico. Se não é para rir não é cômico. Agora do ponto de vista do ator, eu acho que é só uma questão de direcionamento eu não vejo muito mistério assim não. Porque você vai seguir alguns procedimentos para chegar a uma atuação cômica. Então é só uma questão de procedimentos. Numa atuação não cômica, que a gente costuma sempre dizer que é o drama, né? Para o drama talvez fossem outros procedimentos, mais aí também é uma questão de opção. Aquilo que você quer falar, você quer contar o que? Não significa que você contar algo muito sério não possa ser cômico, mais depende muito do que você quer atingir. Aonde você quer atingir o público, eu acho que é um pouco disso. O que você quer dizer para o público. Depende muito do que você quer dizer para você optar por qual caminho você quer seguir ou o cômico ou o não cômico.

ZR: Quando você opta pelo cômico. O que, que você usa assim que você fala: eu vou usar isso porque eu sei que vai funcionar, você Sérgio. Que você não utiliza quando está fazendo ou quando fazia um personagem dramático, que você não tinha espaço para usar, por exemplo?

SM: O que, que eu utilizo assim de procedimento? Você diz na questão de procedimento?

ZR: É, procedimento no seu trabalho de interpretação. O que você fala assim: ah eu nunca faço isso quando eu quero fazer rir ou quando eu quero fazer rir eu faço isso.

SM: É eu nunca pensei dessa forma com essa racionalidade, porque para mim assim é muito objetivo. Eu sempre fui muito palhaço, eu sempre fui o engraçado da turma, sempre gostei de fazer piadinha, imitação. Então o que me faz usar o cômico, a atuação cômica é o fazer rir é o que me dá mais prazer. É fazer a platéia rir, isso me dá mais prazer do que o drama. Então assim é só uma questão, voltando um pouquinho, é uma questão de opção de caminho. Esse é o caminho que eu escolho, eu quero fazer a platéia rir. Me dá prazer ver a pessoa com quem eu estou falando ou contando uma história, não necessariamente precisa ser uma piada, mais a história que eu estiver contando vai se tornando cômica e os elementos que eu aí coloco na verdade nada mais são do que elementos de tempo, de tempo cômico. O Zé Vasconcelos fala isso muito bem no show dele, ele fala: Não existe piada ruim, existe é mal contador de piada. Mais é uma questão de tempo, você tem que entender qual é o tempo da piada e saber contar

uma história. Essa pergunta tua é difícil, porque assim o quê que eu escolho? Eu escolho só o caminho, só aquilo que eu quero dizer e aquilo que eu quero fazer. Conforme eu vou construindo eu vou trabalhando com tempos tradicionais, com referências que eu já tive durante a minha vida do que é cômico. Eu fui aprendendo mais o que é cômico vindo do que lendo, tentando entender teoricamente. Então quer dizer eu fui entendendo esses tempos, o quê que faz rir. Que aí é um assunto mais complexa, o quê que faz rir é mais complexo.

ZR: Dentro desse tempo, como você me definiria assim de uma forma muito simples? Tipo assim olha um tempo, existe um. Uma fórmula desse tempo. É o tempo da surpresa?

SM: É, existem algumas técnicas, por exemplo, tem gente que usa categoricamente o tempo de três. *Gags* de três tempos, você faz um primeiro tempo, o segundo tempo e no terceiro tempo é o tempo cômico. Você vai ver isso na maioria das *gags*. Tem gente que acha que essa é uma teoria única, não precisa mais nenhuma. Mais eu acho que não, eu acho que pode se ter quatro tempos. Mais o que não pode faltar para que esse tempo funcione é a verdade com que você se insere no contexto do que você está contando. Você precisa estar muito bem inserido nesse contexto daquela história que você está contando, sabendo o que você está contando e contar livremente, de peito aberto, desinibidamente. Aí com certeza você vai ter tempos diferentes, isso que eu to falando é tempo de *gags*. Não to falando de tempo de palhaço, porque há palhaços com tempos diferentes.

ZR: Esses três tempos você introduz, desenvolve e conclui com uma surpresa, por exemplo, vamos resumir assim. O que seria esse quarto tempo? Seria a ressonância do terceiro que você usa?

SM: Pode ser. O quarto tempo pode ser uma ressonância do terceiro sim. Porque muitas vezes uma piada acontece em três tempos e as pessoas riem muito e você espera todo mundo acabar de rir e conclui, faz uma segunda conclusão. Essa conclusão só será possível dependendo da resposta do terceiro tempo, a gente tá chegando numa matemática aqui. Então você tem lá a piadinha de três tempos, espera aí todo mundo ri. Cara é porque eu to me lembrando de alguma coisa que aconteceu, tá vindo acho que durante o nosso papo aqui eu acho que vem é porque é um tempo de piada que caberia muito bem nisso. Foi uma piada que um amigo contou, o Luciano do Crato do Ceará, ele tem uma personagem chamada de Luana do Crato. Ele fez uma piada que era uma mulher quenga, não me lembro agora se era ele mesmo porque ele faz a Luana do Crato, né? A quenga entrou no táxi, resumindo o joguinho era assim, ele queria comer a quenga e ela não queria dar então ele falou assim: eu vou te fazer umas perguntas, quando você disser não você dá uma chupadinha, sim aí eu te dou um real. Aí ele ia lá fazia uma pergunta para ela e ela não e ele então de uma chupadinha, não, então de outra chupadinha. O rapaz que estava contando a piada, o Luciano, ele já tinha falado com uma senhora que estava encostada numa pilastra, então nesse momento ele virou para senhora: Lúcia eu to pegando pesado, Lúcia com a piada? Aí ela falou: Não. Então de uma chupadinha. Então todo mundo riu, está aí meio caracterizado os três tempos. Todo mundo riu, aquele clima e ela rindo a bessa também. Quando a bola foi baixando ele virou: Oh, Lúcia desculpa viu? Eu não sou sempre assim não tá, não ficou magoada comigo, não né? E ela: Não. Então de outra chupadinha (risos). É isso. Porque no momento que ele teve o domínio do público ele pode estender essa piada, ele pode estender o tempo. Agora o que importa também é que o primeiro tempo funcionou, aquele primeiro tempo funcionou aí a quarta é só uma consequência mesmo.

ZR: É o tempo da conquista, né?

SM: Não é só uma consequência não, acho que você pode ter uma piada com quatro tempos ou até mais dependendo de como você chega no final. O Chico Anysio é que fala muito legal isso. Quando você chega para ele e fala assim: Pô eu to com um negócio aqui legal, um número legal, uma piada maneira. Ele fala assim: como é que é o final? Você tem que saber o final, o fundamental é saber o final, como é que termina. Porque ai é mole, porque ai você sabe aonde você vai chegar.

ZR: Dentro disso então como é que você faz a escolha do seu repertório? Como é que você está em casa pensando e você fala: eu vou fazer isso que vai ser engraçado.

SM: Cara olha eu sou meio maluco, às vezes eu acho que eu sou assim tipo o Chico Xavier.

ZR: Mediúnico?

SM: É sou mediúnico, vai ser psicografado. É muito doído porque às vezes cara é de uma bobeira. Eu estou no computador escrevendo uma coisa se eu cismeie com uma palavra aquilo já me trouxe uma idéia, me lembrou de alguma coisa. E ai eu corro e anoto se for bom, se eu rir então ai é excelente. Porque você rir sozinho pensando, ai você fala: cara isso é muito bom eu tenho que anotar. Então eu faço muito isso. E não dá, eu não consigo dizer como é, surge. Surge porque eu vivo muito isso, eu gosto muito de ver coisa, de rir, gosto de ver coisas cômicas. Outras coisas que não sejam cômicas também, mais eu gosto muito, eu tenho coisas em casa, acervos de vídeos, imagens, shows cômicos. Eu sou fissurado por essa coisa do riso. Então vem as idéias vão se encaixando e muitas vezes vêm por um ponto crítico. Eu to criticando alguma coisa que eu estou aporrinhado, to criticando o governo, ou o estado que está me cobrando alguma coisa, algum imposto. E daí já vem um texto meio nervoso, agressivo, mais que ao mesmo tempo vai se tornando cômico. Então por isso que às vezes eu também trabalho nesse viés cômico.

ZR: Você dedica um tempo do dia para isso, ou é em função dos seus projetos?

SM: Eu dedico horas. Em função dos projetos não, eu não sou muito elaborador de projeto às vezes eu preciso de um pouco de ajuda. Nesse momento eu estou até precisando muito de ajuda porque eu já não estou mais com o grupo. Mais assim eu dedico praticamente a minha madrugada toda, eu durmo muito tarde normalmente eu durmo três, quatro horas da manhã. E não é fazendo uma coisa só não, eu fico fazendo os trabalhos que eu preciso fazer, coisinhas que eu preciso fechar e fico assim, levanto ai paro uma horinha e vejo um filme ou um documentário ou levanto e já vou para o computador ai dou uma navegada. Porque pensei em alguma coisa maneira, pó, preciso saber mais sobre isso ai dou uma navegada. Aí, levanto e vou lá fumo um pau podre. Volto de novo vejo um pouco mais de TV. A TV fica ligada, o computador ligado, eu tenho que está meio assim, aí, vou na cozinha um pouco e ai ligo o rádio, é uma loucura. Rádio então eu adoro, às vezes eu nem ligo a televisão fico só com o radinho ligado. O rádio tem muita influencia no meu trabalho.

ZR: Qual seria a característica básica que um cara tem que ter para fazer comicidade. Tem alguma característica que você vê que é comum entre as pessoas que trabalham com o riso?

SM: O que eu acho que o cara tem que ter de cara é ver o mundo ao contrário, como diz o Márcio Libar. Onde não tem riso ele ver riso, ele tem que ver a vida de forma engraçada. Ele tem que saber ver a vida de forma engraçada. Ele tem que pegar algo que seja duro e

transformar em algo mole. Duro no sentido de teso, só está piorando, só vai piorando. Mais enfim, pegar algo que de repente é trágico, que é triste, mais que ele consegue dali tirar graça, ele consegue ver um humor ali. Seja por uma via crítica ou seja por algo muito poético que tenha vindo na mente dele. Acho que tem que ter essa capacidade. Pegando um pouco o Zé Vasconcelos, quando eu entrevistei ele, agora, para o Anjos do Picadeiro, eu fiz a pergunta que estava rolando aqui que é: Palhaço bom nasce feito? E ele falou de cara: É claro. Totalmente diferente do que todo mundo na mesa falou. Eu já discordo, eu já acho que palhaço nasce feito porque eu acho que todo mundo tem um potencial para tal. Porque que são vários os tipos de palhaço? Palhaços mais tristes, melancólicos, mais todos com um objetivo fazer rir. Eu acho que o palhaço nasce feito, palhaço bom nasce feito? O certo seria perguntar: O que, que é palhaço bom? Mais assim, por exemplo, palhaço nasce feito, agora bom? Vai depender dele, vai depende do quanto ele vai se informar, do quanto ele vai grudar. Porque você tem meio que grudar nesse ambiente, você tem que abraçar mesmo o humor.

ZR: Você é um palhaço?

SM: Eu sou um palhaço, embora eu seja ator, diretor. Acho que primeiro de tudo eu sou palhaço. Acho que eu nasci mesmo assim. Acho que sou um desses casos, acho que eu não poderia ser outra coisa.

ZR: E quando você está numa atuação não cômica. O que é que você não poderia usar?

SM: Sabe o que eu faço? Tem uma coisa que eu peguei a bastante tempo que foi algo que eu vi escrito ou alguém me falou do Felipe Gulie que ele tinha falado. Você pode fazer Tchekhov (FIT) que você tem que entrar para brincar, é brincadeira, brincadeira de homem sério. Se você é homem sério vai brincar de homem sério. É claro que se você vai fazer um Tchekhov, um dramalhão e tal, mais pode ter certeza que se você brincar você vai dar o tom certo, é claro que você vai ter que ter pesquisado o personagem, vai estudar, no caso ali você vai ter um personagem definida, ela tem textos que vão dizer mais ou menos um pouco do seu caráter, da sua personalidade. Mais até com isso você vai ter que brincar, brincar de ser aquela figura. E eu acho que isso deixa a alma mais leve, deixa você menos tenso e menos representativo. Porque quando vira representação é uma merda, porque você não está ali para representar ninguém. Você está representando alguém? Pô. Ah eu vim aqui para representar uma personagem, eu sou representante dele. Então eu basicamente na verdade me aproximo mais do humor quando eu vou fazer algo sério, porque o humor me ensinou muito a verdade mais do que o teatro. O teatro me botou muita coisa que não precisava na cabeça. Eu tive até alguns momentos assim meio duvidosos. Por isso que eu voltei rapidinho para humor, porque eu fiz várias tragédias.

ZR: Para a gente concluir. Qual conselho que você daria? Assim, olha cara você tá afim de se tornar um ator cômico, faça isso, ou siga tal caminho, ou comece por aqui, isso aqui vai te levar há algum lugar, por exemplo?

SM: Olha o que eu falaria para ele eu até já falei aqui agora. Primeiro ele tem que ser o que ele é, ele tem que buscar nele a personalidade. Ele tem que ter personalidade, aceitar os seus limites e se aceitar como é. E seja lá como ele for feio, grande, baixo, engraçado, anão, pernetta, tirar graça disso, ou seja, ver o mundo com outros olhos. Esse é um conselho que eu daria básico: e ver o mundo com outros olhos. Se ele quer seguir mesmo em frente com essa carreira ele tem que grudar nas pessoas, ele tem que grudar nos caras, conhecer. Eu diria até que mais do que na academia. Buscar no palhaço, buscar nos humoristas, colar com os caras,

ver os caras, ir aos shows, vá falar com eles, ouvir deles, tê-los como mestres. Eu acho que esse é o melhor caminho, muito melhor do que você estudar. Posso dizer isso porque eu fiz escola de teatro e foi muito bom ter feito, quero deixar bem claro que foi muito bom ter feito. E não de sacanagem porque me ensinou muito. Porque assim depende muito de você cara. Cara depende muito de você porque você que tem que aproveitar, se você está numa escola de teatro, num circo, aproveite o que podem te dar. E ai sim pega isso, esse ouro que te derem e guarda com muito carinho e o resto você lima. Você não precisa seguir metodologias, você pode ter a sua própria metodologia. Agora aprenda com os métodos e depois elimina. Você não faz isso na sua vida, você não corta aquele que não é amigo legal, você não tira da sua frente? É a mesma coisa, é só tirar o excesso, vai tirando os excessos que vai ficar o teu ouro que tem a ver com a sua personalidade.

Entrevista com a Silvia Leblon, Palhaça, Atriz, Professora de Teatro.
Anjos do Picadeiro - Rio de Janeiro 2006.

Zé Regino: Silvia, para você, qual é a diferença básica, entre uma atuação cômica e uma atuação não cômica?

Silvia Leblon: É ousado o que eu vou falar, mais eu vou falar a primeira coisa que eu pensei quando você me perguntou. Eu acho a comicidade irresponsável, ela tem uma irresponsabilidade, ela tem uma incoseqüência, ela tem uma liberdade, ela trabalha com o caos, com o desmoroamento. Essa irresponsabilidade, essa incoseqüência, não é que ela leva a uma coisa ruim. Ela desfaz as estagnações, ela não tem um compromisso com a lógica. Eu imagino que a comicidade é isso, ela é mais livre, ela é mais incoseqüente e talvez seja por isso que ela seja mais livre. E isso é bom porque chacoalha um pouco os miolos. Quando a comicidade é muito amarrada, engessada, ela deixa de ser cômica.

ZR: Então dentro disso o que, que você utiliza dentro do seu jogo cômico que você jamais pode utilizar num jogo não cômico?

SL: A quebra de narrativa, basicamente isso. Não tem compromisso com nada. Eu não sou uma intelectual.

ZR: Você é uma fazedora.

SL: Eu sou uma fazedora, então eu falo assim disso. Ela quebra as coisas, a comicidade ela dá mais liberdade, ela trabalha com o caos.

ZR: Dentro disso qual a característica básica que você adquiriu quando você começou a trabalhar? Que você fala assim quando eu comecei a trabalhar essa característica minha eu desenvolvi que eu não tinha antes, eu tinha era pouca. Qual a característica básica você considera que a Silvia Leblon tem e traz para o trabalho dela?

SL: A desconstrução do ego, a baixo ego, o orgulho, perde o medo do ridículo. Claro que a gente precisa do ego na vida para se defender de certa forma, mais na arte esse foi o meu grande ganho com o palhaço é a desconstrução do ego. Hoje eu sinto claramente quando um ator, um artista entra em cena todo cheio de ego, isso é claro para mim, hoje. Ainda mais porque eu trabalho com a formação, com a pedagogia teatral, eu ensino, eu dou aula, então eu apurei meu olhar ai. O principal trabalho do mestre de *clown*, de palhaço é enxergar isso na pessoa, é ajudar ele a descascar esse ego e mostrar uma coisa que está lá embaixo que é a sua

fragilidade, a sua vulnerabilidade, a sua imperfeição. Porque normalmente as pessoas ficam todas segurando a sua onda, elas querem manter a sua dignidade.

ZR: O riso é uma coisa que envaidece a gente. Quando a platéia rir a gente fala uau?

SL: Eu acho que é mais uma satisfação do que uma vaidade, porque a gente sabe que não tem motivos para gente ser vaidoso porque logo em seguida a gente escorrega e cai.

ZR: Quando você está trabalhando com seus alunos e você percebe que aquele tem uma coisa, tem esses, né?

SL: Tem.

ZR: Que características você vê assim? Eu sei que nem sempre a gente consegue ver todas, mais um tem uma, um tem outro. Quais são essas características que você percebe que você fala naquele ali eu vou investir.

SL: Eu não penso em investir, acho que quem tem que decidir isso é o aluno mesmo. Eu tento aponta o caminho, digo para ele o que eu enxergo e ele faz aquilo que ele quer. Ele tem o livre arbítrio dele, ele pode aproveitar aquilo ou não. Acho que eu não tenho nenhum poder de decisão sobre a vida de nenhum aluno, digo o que eu vejo nele e ai ele aceita ou não.

ZR: Dessas características que você vê, quais você acha mais positivas?

SL: Sensibilidade.

ZR: Para?

SL: Sensibilidade para sentir o que é a realidade. Para viver o que é e não ficar cego, surdo.

ZR: Até que ponto a gente pode ensaiar um trabalho como esse que você faz? E até que ponto ele não se ensaia?

SL: Eu só comecei a ensaiar depois que trabalhei muito o palhaço em sim. Acho que primeiro você tem que trabalhar o palhaço para depois por ele numa forma, que ai você não perde mais. Mais o bom mesmo é quando tem espaço para você se relacionar, para improvisar, como hoje, por exemplo, não teve. Hoje a gente trabalhou amarrada porque tinha um tempo justo para fazer. Quando o palhaço está livre, mais relaxado, que ele pode brincar com a platéia é muito melhor.

ZR: Quando você sabe que aquela idéia é uma idéia que você fala essa idéia eu vou investir que ela idéia é boa?

SL: Eu nunca sei.

ZR: Não? Você sempre experimenta?

SL: Eu nunca sei, eu arrisco. Arrisco sempre e morro de medo. Eu tenho muito pânico, eu entro sempre com muito pânico, não é uma coisa fácil para mim.

ZR: Você nunca sabe o que vai dar?

SL: Nunca sei. E mesmo quando é ensaiado eu tenho muito tempo, eu tenho a impressão que eu não sei. Eu só me alimento do retorno na verdade, mais isso é uma coisa minha bem particular. Não sinto todos os meus colegas assim, é uma coisa bem minha. Agora pode ser que isso seja bom porque me dão muito retorno, eu tenho muita felicidade com Ispirulina. Eu nunca sei muito bem se funcionou, se não funcionou. Quer dizer eu sei quando dão muita risada, mais nem sempre acontece assim, em geral as pessoas olham, fazem um pouco de silêncio e aí sai uma risada ou outra. Eu saio sempre em pânico do jeito que eu entrei, eu nunca sei se funcionou ou não. Aí aos poucos as pessoas vão me dando retorno, pode ser que alguns que detestaram não venham me falar, mais aqueles que vêm me falam coisas que gostaram e tudo. Isso aí me alimenta, me dá um estímulo para continuar.

ZR: O nome da sua palhaça é?

SL: Ispirulina.

ZR: Desde quando você faz?

SL: 95.

ZR: Você se iniciou com?

SL: O retiro para o estudo do *clown* do Lume.

ZR: Quem foi seu mestre lá?

SL: Ricardo Puccetti e o Carlos Simione.

1.2 – ANÁLISE O PEDIDO DE CASAMENTO

*"Ao exigir do artista uma atitude consciente em relação ao seu trabalho, você tem razão, mas confunde dois conceitos: a solução do problema e a colocação correta do problema. Apenas o segundo é obrigatório para o artista." **Anton Tchekhov***

SOBRE O AUTOR

Anton Tchekhov é um dos mais famosos novelistas e dramaturgos russos, nasceu em Taganrog em 1860, e faleceu em 1906, nascido de uma família pobre era médico de profissão. A Rússia de Tchekhov sofria de um racionalismo, a vida de seu povo era triste, pesada e sem esperança, muitos intelectuais sofriam de um profundo pessimismo e desesperança. Começou sua carreira como escritor em 1880, com a publicação de alguns ensaios literários, de pronto não foram bem aceitos pela crítica especializada. Não demorou muito para que o então desconhecido escritor alcançasse uma extraordinária popularidade, não só por suas novelas, mas também por suas peças, acabou sendo considerado um dos escritores que melhor traduziu a alma de seu povo. Como contista foi considerado um revolucionário nessa forma de literatura. Como dramaturgo, seus textos logo que foram encenados causou grande impacto. Acusado pela crítica de possuir uma visão rasa por não trazer a cena, como de costume, os grandes dramas e conflitos da humanidade. Mas do grande público logo veio a identificação, pois a sua ousadia era levar a cena fatos do cotidiano, e conflitos comuns do dia a dia da Rússia do seu tempo.

Foi tão grande a sua influência no teatro da Rússia que as suas peças “*A Gaivota*”, “*As Três Irmãs*”, “*O Tio Vânia*”, e o “*Jardim das Cerejeiras*”, formaram um ambiente para a fundação do Teatro de Arte de Moscou, e são encenadas até hoje em quase todo o mundo.

Melancolicamente pessimista e aproveitando o máximo todas as experiências humanas e sociais, Tchekhov seria o criador de uma escola literária que encontraria mais tarde, mesmo nos países ocidentais, enorme repercussão. Seus contos, tanto quanto suas peças, são, em geral, obras-

primas que harmonizam perfeitamente a forma e a precisão vocabulares à uma sedutora e corretíssima fluência verbal, sem deixar de conter também um conteúdo lírico dos mais densos (Renato Roschel).⁵⁶

“**O Pedido de Casamento**” faz parte do conjunto de obras curtas, peças em um ato e que em geral são cômicas, como a maioria dos seus contos.

RESUMO DO TEXTO

O cenário é a sala da casa de uma família rural do interior da Rússia no final do século XIX. *Lómov* é um solteirão de 35 anos, proprietário rural, robusto, bem nutrido, mas excessivamente hipocondríaco, ele vem pedir a mão de *Natália* solteira 25 anos (para época é considerada uma solteirona), moça dedicada aos afazeres da fazenda, filha de seu vizinho, *Tchubúkov*, grande proprietário de terras. O pedido é bem recebido por este. A filha, não sabendo a razão da visita do rapaz não lhe dá tempo de realizar o pedido. O rapaz por ser muito formal acaba não indo direto ao assunto. Ao falar sobre uma parte do terreno que pertencia a ambas as famílias, inicia uma discussão à qual se vem juntar o pai da moça. A discussão vai aumentando em intensidade, provocando no rapaz palpitações, dormências, paralisações, até o momento em que o pretendente furioso e totalmente comprometido, retira-se, sem ter podido atingir sua finalidade. Depois da partida, o pai conta à filha qual a pretensão do rapaz. A moça fica desesperada por ter perdido a ocasião de casar-se em meio a um ataque histérico implora ao pai que vá buscar o vizinho. O pai traz o rapaz de volta deixando os dois novamente sozinhos começam então a falar sobre generalidades, tentando a moça encaminhar a conversa para o assunto que a interessa. Mas, novamente, surge um desentendimento, desta vez por causa de cachorros, cada um achando que o seu é superior ao do outro, o pai volta e acaba se envolvendo na discussão. A coisa degenera em insultos a ponto de fazer com que o pretendente caia desmaiado numa cadeira, o que assusta a moça, pensando que, talvez, o rapaz tenha morrido, o pai tenta ressuscitá-lo. Ele volta a si, eles se entendem, o casamento fica resolvido, e quando tudo parecia solucionado, uma nova discussão surge entre os noivos, enquanto o pai tenta manter a situação do casamento antes que ele desande novamente, grita cada vez mais alto por um champanhe para selar o compromisso.

⁵⁶ Jornalista e crítico literário, editor do site <www.speculum.art.br>.

PRINCÍPIOS TEÓRICOS

Tomaremos como base para análise do texto *O Pedido de Casamento*, os princípios geradores do cômico definidos por Freud, encontrados no último capítulo da sua obra *Os Chistes e Sua Relação Com o Inconsciente*, nele é definido as espécies do cômico e elucidados seus mecanismos de funcionamento na mente humana. A sua utilização nesse estudo não tem como pretensão contestar ou afirmar a sua eficiência dentro da psicologia, nem de dar caráter científico a esse estudo, mas apenas lançar mão desse conhecimento para compreender melhor a constituição do cômico na mente humana, para com mais eficiência realizar o nosso trabalho artístico.

Freud em seus estudos, define como característica da mente humana a busca pelo prazer, atuando como mecanismo de defesa para evitar o desprazer à dor. Desprendendo energia para se defender de qualquer situação que se sinta ameaçado, fugindo de qualquer possibilidade de ser afetado pela dor e se proteger do desconforto. A esse desprendimento de energia ele chama de “despesa”, na recompensa dessas despesas está o prazer, que se reflete em sensações físicas agradáveis.

Quando efetuado essa despesa e ainda assim se tem uma economia dessa energia que não encontra onde ser gasta, se converte em prazer cômico que é descarregada na forma do riso “...a origem do prazer cômico está na comparação da diferença entre duas despesas. O prazer cômico e o efeito pelo qual é conhecido – o riso – só se manifestam se essa diferença não é utilizável e, pois, capaz de descarga.” (FREUD 1996, p. 203). Assim o riso seria o efeito produzido pelo prazer cômico gerado pela economia da despesa. Para melhor elucidar tomemos como referência a explicação de Freud do por que rimos diante do ingênuo:

O ingênuo ocorre quando alguém desrespeita completamente uma inibição, inexistente em si mesmo – portanto, quando parece vencê-la sem nenhum esforço. ...Para reconhecer o ingênuo, devemos saber que a inibição interna está ausente na pessoa produtora. Apenas quando estamos certos disso é que nos rimos ao invés de indignarmos-nos. Assim tomamos em consideração o estado psíquico da pessoa produtora, e nos introduzimos nele, tentando compreendê-lo por comparação com o nosso próprio. Tais processos de empatia e comparação é que resultam na economia da despesa, que descarregamos pelo riso (FREUD 1996, p. 172/175).

Outra teoria a ser utilizada nesse trabalho, são os estudos de Stanislavski sobre as ações físicas, unidades de ação e os objetivos que orientam o desenvolvimento da personagem em um texto dramático. Utilizarei para este estudo o livro de Eugênio Kusnet *Ator e Método*, que considero uma boa forma de conhecer os princípios técnicos propostos por Stanislavski.

O motivo dessa opção é simples: os livros publicados no Brasil, não contêm a totalidade do pensamento do seu autor. Entre um livro e outro foram muitos anos de reflexões e estudos, alguns de seus conceitos foram por ele negados e outros reformulados. Os livros que temos acesso carecem de uma leitura crítica e atualizada, à luz dos conceitos elaborados nos seus últimos anos de vida. O que, para os menos informados, pode propiciar interpretações equivocadas sobre o Sistema das Ações Físicas. Sobre os equívocos comuns formados pela má interpretação de seus conceitos ou por lendas divulgadas sobre suas idéias, temos duas publicações no Brasil, *Método ou Loucura* de Robert Lewis e *Um Sonho de Paixão* de Lee Strasberg que, apesar de se referirem ao universo da cultura Teatral Norte Americana, nos ajuda em muito a elucidar grandes equívocos criados em torno da obra de Stanislavski. Já o livro de Eugênio Kusnet *Ator e Método* é resultado de vários anos de experiências lecionando Teatro no Brasil, com base no Método de Stanislavski. Como podemos ver pela afirmação que Fernando Peixoto faz na nota introdutória do livro.

... como professor sua atividade foi febril. Iniciou a muitos nas noções básicas do trabalho do ator como atividade consciente, responsável, criadora, liberta da magia e da inspiração, controlada por um treinamento diário, sistemático. Fiel discípulo de Stanislavski, defendeu como suas as teses de seu mestre (KUSNET 1992, p. XIV).

ANALISANDO O TEXTO

Tchekhov inicia o texto com uma situação simples e clara, logo na primeira cena o personagem Lomov aparece na casa do Sr. Tchubúkov, muito bem vestido, bem vestido até de mais, com uma aparência muito formal para quem vai visitar um vizinho, ele chega vestido de fraque e luvas brancas, ao entrar na sala da casa ambos se cumprimentam com certa formalidade típica da época. Tchubúkov o recebe com despojamento bem aos modos de uma pessoa mais velha, procurando deixar o rapaz à vontade em sua casa. O rapaz apreensivo deixa transparecer sua ansiedade por estar diante de uma situação importante para ele, talvez movido pelo medo da não aceitação do seu pedido, e querendo causar boa impressão, ele não consegue fugir das formalidades, por mais que o anfitrião se mostre informal. O rapaz se perde em rodeios não conseguindo ir direto ao motivo que o levou até a casa do vizinho. O velho se mostrando mais experiente pede ao jovem que vá direto ao assunto, mesmo assim esse ainda faz rodeios com as palavras até revelar o seu intento de pedir a mão da sua filha em casamento, o que é logo aceito de bom gosto pelo pai da moça.

Nessa primeira cena Tchekhov evidencia os traços de personalidades característicos das personagens, que poderiam ser traduzidos como dois tipos: o primeiro o rapaz, um tipo rude que não tem habilidades para formular com objetivo as suas intenções, um tipo redundante, já o segundo o velho, se mostra despojado e extremamente afetivo e compreensivo, um tipo simples e pragmático.

Freud diz:

O cômico aparece, em primeira instância, como involuntária descoberta, derivada das relações sociais humanas. É constatado nas pessoas – em seus movimentos, formas, atitudes e traços de caráter, originalmente, com toda probabilidade, apenas em suas características físicas, mas, depois, também nas mentais ou naquilo em que estas possam se manifestar. Através de um tipo muito comum de personificação, também os animais, e as coisas inanimadas, tornam-se cômicos (Freud 1996, 178).

Sendo assim podemos dizer que os personagens devem ser apresentados como tipos, verdadeiras personificações de suas características básicas. Pois, são exatamente as características mostradas nos personagens iniciais os principais provocadores das situações desajeitadas que se seguirão ao pedido. A inabilidade de Limov em ser direto nas suas intenções, o seu formalismo em excesso, revelam a sua incapacidade de resolver uma situação tão simples. Já o pai informal e brincalhão que tem como hábito falar as coisas pela metade e com sentido figurado.

A situação é clara e bem direta e se mostra resolvida ao final da primeira cena. Uma situação conhecida pelo público – um pedido de casamento – uma situação que nos leva a imaginar um desfecho lógico, pedido aceito nos leva a um casal feliz e harmonioso. Essa deve ser a imagem sugerida para a platéia ao final dessa primeira cena, para que possa a partir das suas experiências, seguir a narrativa tendo como referência o objetivo do personagem Limov. A platéia não poderá esquecer do motivo que levou a personagem à casa do seu vizinho. Para isso o ator deverá usar como fonte de estímulo para suas ações o seu objetivo principal que é obter a aceitação da moça, uma vez que o pai já aceitou.

Aqui cabe esclarecer que ação, são todos os movimentos e gestos realizados em palco pelo ator com o intuito de revelar as intenções do seu personagem, e que segundo Kusnet tem as seguintes características: “A ação sempre obedece à lógica. - A ação é sempre contínua e ininterrupta. - A ação tem sempre simultaneamente dois aspectos: ação interior e ação exterior. - Não existe ação sem objetivo.” (KUSNET 1992, p. 35). Ação interior são os pensamentos e imagens que passam pela cabeça do ator quando este está atuando com o

personagem e ação exterior é tudo que é demonstrado com o corpo do ator. Quando o ator trabalha movido pela necessidade da personagem de alcançar o seu objetivo, ele escolherá as melhores ações que revelam o interesse da personagem e terá como resultado a determinação da lógica de suas ações.

No caso do personagem Limov as suas ações serão resultados da sua necessidade de se aparentar elegante e digno diante da sua pretendente, pois faz parte da estratégia agradar a moça, para alcançar o seu objetivo, obter a resposta positiva do seu pedido. Mas é preciso que ele apreenda esforços para controlar seus tiques nervosos involuntários, gerados pela sua mania de doenças, agravados pelos impulsos que o leva a falar além do necessário. Assim todo o seu esforço para se manter elegante e apenas fazer o seu pedido, parecerá aos olhos da platéia uma verdadeira odisséia, passando a dar sentido a todas as situações embaraçosas vividas por ele.

Assim uma explicação uniforme é fornecida pelo fato de que uma pessoa nos parece cômica, em comparação com nós mesmos, se gasta energia demais em suas funções corporais e energia de menos em suas funções mentais; não se pode negar que em ambos os casos nosso riso exprime uma gratificante sensação de superioridade com relação à pessoa (que achamos cômica). Se a relação nos dois casos é revertida se a despesa física da pessoa é considerada menor que a nossa ou se sua despesa mental é maior – não mais rimos e sim, somos possuídos de assombro e admiração (Idem, 183).

A comparação torna-se indiscutivelmente cômica se ocorrer uma elevação no nível da diferença na despesa com a abstração em duas coisas a serem comparadas, se algo sério e estranho, especialmente de natureza moral ou intelectual, é comparado com algo trivial e inferior (Idem, p. 196).

Um conceito para entender os parâmetros de comparação e o seu funcionamento é o que Freud define como “mimetismo ideacional”⁵⁷, esse conceito é importante para

⁵⁷ A observação direta mostra que os seres humanos têm o hábito de expressar os atributos de largueza e pequenez no conteúdo de suas idéias através da variação da despesa em uma espécie *mimética ideacional*. Se uma criança, ou um homem do povo, ou um membro de certas raças, narra ou descreve alguma coisa, é fácil verificar que não se contenta em esclarecer sua idéia ao ouvir pela escolha de palavras apropriadas, mas representa também o assunto principal através de movimentos expressivos: combina formas miméticas e verbais de representação. Assim, demonstra, em especial, as quantidades e as qualidades... O que expressa assim não são os seus afetos, mas efetivamente, o conteúdo de sua ideação.

Devemos supor, então, que essa necessidade mimética só é despertada pelos requisitos da comunicação de alguma coisa, a despeito do fato de que boa parte deste método de representação escapa inteiramente à atenção do ouvinte? Pelo contrário, creio que essa mimética exista, ainda que menos vívida, independente de toda comunicação, ocorrendo também quando pensa alguma coisa pictorialmente; exprime então, em todos os casos, as idéias de ‘grande’ e ‘pequeno’ em seu próprio corpo, como em seu discurso, pela mudança da enervação de suas afeições e órgãos dos sentidos. Creio mesmo que a enervação somática, comensurável ao conteúdo ao conteúdo que se está ideando, pode ter sido o princípio e a origem da mimética com propósito

compreender o princípio da “comparação” que se mostra quase que como a base de todo o processo da formação do efeito cômico na mente humana.

A platéia passa a acompanhar as cenas comparando em sua imaginação, o que é mostrado com o que ela imagina inicialmente como deveria de ser se as situações não tomassem os rumos que tomam. Ao conhecer as intenções do rapaz o público estabelece suas expectativas criando simultaneamente a cena apresentada uma versão idealizada dos fatos, a partir desse processo de construção mental tem o confronto com o que será apresentado pela cena, e que por via de regras entra em choque com as expectativas criadas pelo espectador. Aqui temos outra possibilidade a ser explorada na construção do cômico, como nos revela Freud.

A outra fonte do cômico, que constatamos na transformação de nossa própria catexia ⁵⁸, consiste em nossas relações com o futuro, que costumamos antecipar com nossas idéias expectantes. Assumo que uma despesa, quantitativamente definida, subjaz a cada uma de nossas idéias – uma despesa que, no caso de um desapontamento, é diminuída por uma diferença definida... – Se espero agarrar uma bola que me é atirada introduzo no meu corpo tensões que me capacitem a receber o impacto da bola; se a bola para cujo impacto me preparei revela-se leve demais, meus movimentos supérfluos tornam-me cômicos aos espectadores. Fascinado por minha expectativa, deixei-me levar a uma despesa exagerada de movimentos (Idem, 185).

Na cena dois, quando o pai se retira para chamar a filha, o jovem fica só e então é revelada ao público outra característica da personalidade do rapaz. Em um solilóquio ele se mostra um hipocondríaco, uma pessoa que tem manias de doenças, que quando perde o controle da situação deixa revelar no corpo sintomas de males diversos. Essa doença de cunho psicológico é mostrada, quando ele descreve a sua dificuldade em dormir a noite devido as pontadas em seu coração por consequência a sua mania de dar voltas pelo quarto varias vezes durante a noite (p.70), uma imagem que se contrapõem a de um marido ideal, papel que esse está se candidatando ao se dirigir a casa da moça para pedir sua mão em casamento.

comunicativo; basta intensificá-la e fazê-la notável a outras pessoas para que possa servir a este fim. Se mantenho o ponto de vista de que se deve acrescentar à ‘expressão das emoções’, bem conhecida como concomitante físico dos processos mentais, a ‘expressão do conteúdo ideacional’, posso verificar claramente que meus comentários relativos às categorias de grande e pequeno não exaurem o assunto. Podia mesmo acrescentar uma variedade de considerações antes de chegar aos fenômenos de tensão pelos quais uma pessoa indica somaticamente a concentração de sua atenção e o nível de abstração que, em certo momento, seu pensamento alcança. Considero esse assunto como realmente importante e creio que se se prossegue o estudo da mimética ideacional, esta pode vir a ser útil em outros campos da estética, tanto quanto o é para a compreensão do cômico.

⁵⁸ É o processo pelo qual a energia libidinal disponível na psique das pessoas é vinculada a representação mental de uma pessoa, idéia ou coisa ou investida nesses mesmos conceitos.

Um outro procedimento cômico usado por Tchekhov é a inversão de papéis estabelecendo características do velho Tchubúkov como informal, brincalhão, saudável e inconseqüente, e o jovem Limov excessivamente formal, prolixo e com manias de doenças. Essa inversão ganha força no decorrer da narrativa quando os problemas de saúde, imaginados pelo jovem, vão comprometendo seu objetivo. Enquanto o velho com seu dinamismo e empolgação, características tidas como típicas de jovens, vai se estabelecendo chegando ao ponto dele tentar resolver as coisas pelo grito, desconsiderando completamente suas conseqüências. Sem esquecer que é o uso de uma metáfora inconseqüente que ele usa com sua filha a outra causa dos desencontros dos jovens, revelado logo na primeira fala da Natália quando ela entra em cena – *Mas, olhe só! É o senhor, e papai dizendo: vá lá ver, chegou comprador para a mercadoria. Bom dia, Ivan Vassílievitch!* (p. 70) – Sendo que ele acabou de aceitar o pedido de casamento da filha.

Outro momento em que esse recurso é usado é com a personagem Natália, apesar de ser uma moça solteirona (para os padrões da época) e ter como desejo se casar. Ela foge aos padrões de boa moça dona de casa e prendada, logo em sua entrada na cena o que se vê é uma mulher dedicada aos afazeres da terra, uma mulher que não só comanda o trabalho dos peões como se mete no trabalho junto com eles, uma imagem oposto ao que se espera de uma filha de fazendeiro bem sucedido. Essa inversão provoca também quebra de expectativas.

A “repetição” é outro recurso encontrado no texto, nas falas do velho Tchubúkov, expressões usadas por ele como: *...e coisa e tal.* – usadas em finalizações de frases deixando incompletas suas idéias – *É como eu digo.* – que acaba não dizendo nada. *...e assim por diante.* Essas repetições se tornam cômicas na medida em que reforçam na figura do personagem características da sua personalidade brincalhona e inconseqüente.

A repetição é usada nas situações que provocam o desencontro de ideais entre Lamov e Natália, gerando discussões acirradas entre os dois e que acontece três vezes no decorrer do texto. São cômicas essas repetições, na medida em que se consegue ver nelas o objetivo de cada uma das personagens, que é o de casar um com outro, sobreposto as atitudes que tomam. Duas vezes Lamov tem ataque de tiques nervosos e crises provocadas por sintomas das doenças imaginadas por ele, são momentos em que ele perde o controle, daí a importância de associar a esses momentos a sua formalidade inicial e sua necessidade de impressionar a moça. Várias vezes no decorrer dos conflitos ele recorre à necessidade de beber água para se acalmar. Duas vezes Natália tem ataque de histeria, desmontando a figura da mulher forte e dona de si. As próprias idéias dentro das discussões entre os dois jovens são repetitivas, reforçando a ignorância de ambos diante de questões tão banais. E, por fim a repetição é

usada pelo autor para definir a própria estrutura do texto a cada vez que se caminha para uma resolução, novo desencontro se instaura, essas repetições na própria estrutura nos levam a acreditar que a vida que espera esse casal será uma vida totalmente desencontrada. Frustrando qualquer expectativa de uma vida harmoniosa e tranqüila, como se imaginou no início da história.

Ainda sobre a repetição podemos citar Bergson, “- Neste caso não se trata apenas de uma frase ou palavra repetida por uma personagem, mas de uma situação, ou seja, de uma combinação de circunstâncias que retorna tal qual, várias vezes, contrastando assim com o curso mutável da vida.” (BERGSON 2001, p. 66). O que nos faz lembrar um dito popular “*diante do inevitável relaxa e divirta-se*”.

É importante considerar que a repetição não acontece apenas por se repetir fatos e palavras, a cada momento que ocorre uma repetição, ela deve ser acrescida de mais informações sobre as personagens e a situações que estão vivendo. Elas servem para fortalecer traços de caráter, falhas de condutas ou inabilidades para lidar com situações simples e costumeiras. O próprio autor acrescenta a cada repetição novos dados. O ator deve ficar atento às mudanças que ocorrem a cada repetição, e como elas afetam os objetivos de seus personagens para que não tornem a montagem redundante e enfadonha, e os seus personagens figuras lineares, desinteressantes alheias às situações em que se encontram.

Como nos mostra Freud sobre o cômico gerado pelas influências externas que ele define como situações:

Cômico de situação. Neste caso, as características da pessoa que proporciona o efeito cômico não desempenham uma parte essencial: rimos ainda que tenhamos de confessar que nós teríamos feito o mesmo em uma situação igual. Estamos aqui extraindo o cômico da relação dos seres humanos com o frequentemente todo-poderoso mundo externo; na medida em que processos mentais estão envolvidos, esse mundo externo compreende também as convenções e necessidades sociais e mesmo nossas próprias necessidades corporais (FREUD 1996, p. 184).

A situação instaurada inicialmente é a mesma até o fim do texto, sofrendo alterações, geradas pelo caráter dos personagens, ou seja, alheias a vontade de cada um. É importante considerar aqui que mesmo transformando a sala da casa em um verdadeiro campo de batalha não se pode deixar a platéia perder o referencial inicial do “Pedido de Casamento”. Mesmo sabendo quem é o responsável por cada mudança na situação inicial, esses fatos se tornam secundários não gerando culpa ou julgamento da parte das personagens, eles são ditos e mostrados apenas para criar referências para a platéia. Em momento algum eles são trazidos à

consciência das personagens, fazendo os nossos heróis se confrontarem com as forças externas alheias a seus objetivos. Se esses fatos são conscientes e racionalizados para os personagens, seus esforços em superar a força do mundo externo ganham contornos trágicos, criando um ambiente emocional desfavorável para a construção do efeito cômico.

Para a construção do cômico é necessário um ambiente isento de emoções afetuosas, como nos revela Freud:

A geração do afeto é a mais intensa de todas as condições que interferem no cômico e sua importância a este respeito tem sido universalmente reconhecida.¹ Por esta razão tem-se dito que o sentimento cômico nasce com mais facilidade em casos mais ou menos indiferentes, onde não estejam envolvido fortemente sentimentos e interesses. Mas precisamente nos casos que há uma liberação de afeto pode-se observar uma diferença particularmente forte na despesa, produzida pelo automatismo da liberação (Idem, p. 205).

Encontramos no texto o recurso do desmascaramento quando no auge da discussão dos jovens entra o Sr. Tchubúkov e tomando partido na discussão em defesa de sua filha, começa a desqualificar a família do pretendente, esse por sua vez não deixa por menos e começa a rebaixar os antepassados da família da moça, lembrando fatos e hábitos comprometedores a eles (p. 78-79). Nessa troca de insultos aos antepassados, não só eles são desmascarados, como também as próprias personagens em questão, uma vez que o rapaz se mostrou inicialmente como cordial cavalheiro e cheio de elegância, como o próprio pai se mostrou um homem gentil e cheio de esportiva. Diante dessa circunstância cai por terra as máscaras usadas por ambos na situação original quando se encontram na sala pela primeira vez. “Sob o rótulo do ‘desmascaramento’ podemos incluir também um procedimento de tornar as coisas cômicas – o método de degradar a dignidade dos indivíduos, dirigindo a atenção para as fragilidades que partilha com toda a humanidade, em particular a dependência de suas funções mentais e de suas necessidades corporais.” (Idem, 189).

Acrescento ainda a utilização da ironia presente no personagem de Tchubúkov, quando na discussão citada a cima ele usa de adjetivos se referindo ao rapaz como “*mocinho*” e “*gentil cavalheiro*”, num momento em que suas ações são extremamente opostas, e nem de longe nos remete as características apresentadas por ele no início do texto quando ele se mostra como um cordial e gentil cavalheiro ao pedir a mão da moça. O que nos remete também ao momento inicial quando ele se referia ao rapaz perguntando – “*Então por que o fraque, coração?*” - essa referência não pode ser desconsiderada por que ela nos serve como

¹ ‘A você é fácil rir, isto não lhe quer dizer nada’. Nota do autor.

contraponto para a ironia desfilada pela personagem, quando a situação parece fugir ao controle de todos.

O efeito cômico da hipérbole aparece no texto em vários momentos, quando Limov é tomado pelo ataque de tiques nervosos, que tem início no repuxar da pálpebra do olho esquerdo, acrescentado por repuxões na perna, pontadas no coração e outros sintomas. Esses tiques devem ser acrescentados com clareza um após o outro e mantidos para que a platéia possa acompanhar a construção desse padrão, até que eles se transformem em uma seqüência de movimentos que fogem ao controle, fazendo com que todo o esforço do personagem em controlá-los seja em vão. Outros momentos que esse recurso aparece é quando as conversas entre Limov e Natália, vão se desentendendo, até se transformarem em discussões descontroladas, aqui a hipérbole se dá pela perda do controle do que se diz na ânsia de cada um querer sobrepor ao outro suas opiniões, assim todas as discussões poderiam ser consideradas construções hiperbólicas. Outra possibilidade do uso desse recurso é nas construções dos ataques de histeria de Natália, aqui o autor não o constrói, mas uma atriz consciente desse recurso pode lançar mão e obter um efeito cômico para a cena.

O recurso da hipérbole não é definido por Freud. Ele foi constatado em sala de aula nas análises dos filmes do cinema mudo. Mas não fica difícil de entender o seu funcionamento uma vez que eles geram um desgaste de energia a mais em funções corporais que não exigem tanto esforços assim, se mostrando como pessoas que sofrem efeitos de circunstâncias externas mais fortes que suas vontades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para que os efeitos cômicos encontrados no texto e explicados pelos princípios de funcionamento na mente humana, tenham efeitos reais em cena é preciso que os atores ao construir as suas personagens e suas ações estejam atentos a todos os aspectos das circunstâncias propostas no texto e as suas conseqüências na vida dessas personagens. E suas ações sejam construídas e executadas com o máximo de verdade possível. A verdade aqui que me refiro é a verdade cênica, com o propósito de convencer a sua platéia. Como dizia Tchekhov citado por Kusnet em uma explicação sobre a função do ator.

O ator através de seu comportamento físico, exterior – mostrando como o personagem come, dorme, anda, fala - convence o espectador da realidade da vida interior do personagem: do que ele pensa, do que ele quer, do que ele sente, o que vale dizer: convence-o da realidade da vida do espírito

humano. ‘As pessoas estão jantando, apenas estão jantando, mas exatamente nessa hora se forma a sua felicidade ou se arruinam as suas vidas’ (apud, KUSNET 1992, p. 6).

A comédia exige uma construção coerente de suas personagens. Não cabe ao ator ou direção ficar nos ensaios correndo atrás de construções *criativas* para alcançar o efeito cômico, ele é resultado de uma construção clara e conseqüente. Onde a platéia acompanha sem muito esforço para o seu entendimento, nem tendo que fazer esforço desnecessário para se manter atentos à narrativa, qualquer esforço a mais pode comprometer as sua despesas. “O processo cômico não suporta ser hipercatexizado pela atenção; deve tomar seu curso, passando inadvertido.” (FREUD 1996, p. 205). O que podemos considerar é que assim como não cabe uma construção aos moldes de uma construção trágica, porque recai no erro de gerar momentos de afetos emocionais, também não suporta uma montagem desprovida do entendimento e dos valores que cercam a vida humana definidas pelo escritor cômico.

As opções feitas para definir as melhores ações a serem executadas pelos atores devem ter como parâmetro a revelação para a platéia dos aspectos mínimos necessários para que ela entenda com clareza os conflitos expostos no texto, e a capacidade dos atores em realizar a sua execução com verdade e eficiência, respeitando o tempo da platéia necessário para entender cada situação e o seu desenrolar. Acompanhando o esforço das personagens em alcançar seus objetivos, entendendo o porquê de cada mudança de estratégia para alcançá-los. Os “porquês” e os não “porquês” das escolhas desses personagens. Sendo o tempo que rege a narrativa cômica o estabelecido pelo tempo do entendimento do público a cada nova situação proposta dentro da narrativa da história. É importante se ater ao tempo das execuções das ações das personagens, ele se define pelo espaço/tempo necessário para se instaurar aos olhos da platéia as necessidades das personagens, e, por conseguinte a execução de suas ações. O que se pode concluir que não se deve definir apriori o tempo de um efeito cômico sem considerar a relação entre ator e platéia, o tempo deve ser necessário para a platéia acompanhar a instalação de cada ação, seu desenvolvimento e como conseqüência o seu desfecho, e o tempo dela reagir aos estímulos gerados pela encenação.

Zé Regino

03 de agosto de 2006.

BIBLIOGRAFIA (Análise do O Pedido de Casamento)

BERGSON, Henri. **O Riso – Ensaio sobre a significação do Cômico**. São Paulo: Livraria Martins Fonseca Editora, 2001.

FEUD, Sigmund, **O Chiste e Sua Relação Com o Inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

KUSNET, Eugênio. **Ator e Método**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1987.

TCHEKHOV, Anton. **O Pedido de Casamento - Comédia em um Ato**.

1.3 – DVD APRESENTAÇÃO DO ESPETÁCULO BAGULHAR