

MOTA, Marcus. Comicidade e cinema mudo: Dramaturgia de esquetes cômicos. Brasília: Universidade de Brasília; Professor Adjunto, Dramaturgo.¹

RESUMO

Entre realizações e gêneros do primeiro cinema, temos uma variedade enorme de obras classificadas como cômicas. Além do efeito cômico, tais obras se organizavam em função de claros procedimentos dramaturgicos, que correlacionam temas de composição (como as partes são elaboradas e conectadas) a problemas de recepção. Neste texto analiso esquetes presentes na coletânea “*When Comedy Was King*”. E, entre eles, *Big Business*, de Laurel e Hardy.

Palavras-chave: Comicidade. Cinema Mudo. Dramaturgia. Recepção.

ABSTRACT

Among achievements of the first movies and genres, we have a huge variety of comedy works. In addition to comic effect, these works were organized according to clear dramaturgical procedures that correlate the composition (how the parts are framed and connected) to reception problems. In this article I analyze the comedy film compilation “*When Was King*”. *Big Business*, from Laurel and Hardy, receives a more detailed study.

Keywords: Comicity. Silent Film. Dramaturgy. Reception.

O documentário “*When Comedy Was King*” (1960), de Robert Youngson, é uma coletânea de trechos de filmes da arte cômica dos filmes mudos. Vou comentar dois desses trechos.

No primeiro, a partir de *A pair of Tights*, de 1928, temos uma cena aparentemente casual: dois amigos saem para tomar sorvete com suas amigas. Não há como estacionar. Então uma das moças vai comprar sorvete, enquanto os outros, o motorista e o outro casal, esperam por ela. Ora, é realmente a partir dessa cena de reconhecimento, de contextualização, que a comicidade vai operar. Como em uma fuga musical, primeiro vem a apresentação do material que será posteriormente transformado. A comicidade opera sobre referências prévias, conhecidas. Essa cena, o ponto zero do esquete, será o alvo, o foco de intervenção e performance dos atos dos agentes em cena.

Tal situação inicial consiste de ações das personagens: o esquete se abre com o carro estacionando e a moça indo comprar sorvete. Se ela cumprisse com este programa de ações, não haveria comédia. Tudo o que acontece se organiza agora em função das dificuldades que são interpostas entre o ato de comprar sorvete e ir embora. As ações propostas na abertura do esquete projetam um senso de acabamento, de finalização. Mas o não cumprir este programa, este não acabar é uma ação. É nisso que consiste a operação cômica: a passagem do programa de ações e expectativas presentes na cena

¹ Trabalho apresentado na VI Reunião científica da ABRACE, Porto Alegre, 2011. Publicação nos anais do referido congresso.

inicial para a redefinição deste material prévio, que passa agora a ter como contexto de sua produção os atos de sua transformação.

Assim, a complicação de uma situação aparentemente banal desloca o olhar para aquilo que é enfatizado nos obstáculos da continuidade das expectativas.

De um lado temos o aparente fracasso da ação: a moça falha ao não conseguir trazer os sorvetes. Mas essa lógica só é válida no universo não cômico. Se o objetivo do esquete fosse mostrar apenas uma mulher indo comprar um sorvete e voltar com ele, tal avaliação estaria correta.

Entretanto, o esquete é montado para explorar a não realização segundo o senso comum, segundo aquilo que se projeta sobre as premissas oferecidas na abertura do esquete, mas sim em função da construtividade que selecionou o que vai ser mostrado. As dificuldades para que a ação se realize segundo as expectativas dadas vão orientar a recepção para observar como as coisas se dão dentro do horizonte do esquete. Os obstáculos agem como filtros, que selecionam não só o que se vê, mas o modo como se percebe. Assim, na passagem do senso comum para o universo organizado do esquete, as dificuldades detalham o universo imaginativo que está sendo proposto agora, a partir das carcaças do universo prévio. Tudo o que é mostrado enfatiza o novo universo e seus procedimentos de efetivação.

Instalados nessa experiência que se organiza em uma lógica outra de ações, começamos a nos surpreender com o que acontece e acabamos por rir. Tal resposta relaciona-se ao fato de procurarmos explicar o que acontece segundo nossas expectativas. Porém, diante de eventos com uma baixa taxa de ocorrência, produz-se uma resposta ambivalente diante do que ambivalentemente é exibido. De um lado, os agentes, os atos e os materiais são comuns, conhecidos. De outro, o produto da integração e utilização desses materiais e atos não o é. A baixa frequência do que ocorre sugere não só sua raridade como também seu ineditismo. As possibilidades de alguém ir comprar sorvete e se defrontar com tantas complicações é, sem dúvida, algo raro e inesperado.

A baixa frequência desse excepcional evento, contudo, não significa sua escassez referencial ou de recursos. Antes, é dentro de uma perspectiva de excesso que o que se pressupunha comum é realizado: a difícil busca do sorvete se desdobra na dificuldade em estacionar o carro. Paralelamente temos as dificuldades de a moça comprar e trazer o sorvete para seus amigos e as de seus amigos estacionarem o carro. O desdobramento do esquete em ações paralelas e igualmente complicadoras amplia a reorientação das expectativas de cumprimento de um programa de ações e expectativas. Estas cenas dentro do esquete sobrepõem, distribuem e generalizam as novas orientações de recepção dos eventos. No lugar de uma genérica continuidade dos acontecimentos, temos sua circularidade: a moça entra e sai da sorveteria; o carro sempre retorna para buscar a moça. As repetições é que se tornam os marcos do esquete, o começo e fim de uma microssequência. E tais marcos tornam-se, ao fim, os referentes, as expectativas de acabamento do esquete.

Das certezas de cumprimento dos atos partimos para a certeza de sua organização: os atos não se encontram motivados por pressupostos ou premissas morais. Não que estejam livres — seguem um programa de realização que explora as possibilidades de ampliação e diversificação de seus efeitos e procedimentos. Pois, de um lado, o universo imaginativo parece se organizar como a realidade, a partir de padrões. Porém, de outro, é a percepção de padrões que fica em segundo plano no cotidiano, ou não é enfatizada nos atos mesmos. Com o esquete filmado, por causa de sua realização cinematográfica, mostra-se essa organização que motiva os atos. Com isso subverte-se nosso esquema de percepção: não são as pessoas que fazem a realidade, mas os acontecimentos que ultrapassam a vontade de ação.

O segundo esquete é um trecho de *Big Business*, performado por Stan Laurel e Oliver Hardy, os nossos conhecidos O Gordo e O magro. Como no caso do esquete anterior, o ponto de partida é simples, banal — a oferta de um pinheirinho de Natal. Tal qual no outro esquete, estamos diante do estabelecimento do contato — as relações entre a cena e a plateia se fazem a partir, como em uma fuga musical, da exposição de uma situação identificável, que será alvo das posteriores transformações.

Após esta breve abertura, temos as operações cômicas — uma série de eventos que cada vez mais se afastam da normalidade inicial. Esta é a fase de ampliação do contato, no qual o mundo da audiência se vê confrontado com duas lógicas simultaneamente relacionadas aos mesmos eventos. Em uma situação normal, os eventos que se seguem têm uma baixa taxa de ocorrência, mas no universo da comicidade eles se tornam recorrentes, abundantes. Da venda da arvorezinha partimos para um conjunto de destruição de propriedades — Laurel e Hardy arrasam a casa e o quintal do dono da casa que recusou a oferta e o dono da casa arrasa o carro e as restantes arvorezinhas de Laurel e Hardy.

Em um primeiro momento, se referimos às ações que vemos ao mundo em que vivemos, facilmente concluímos que há claras e manifestas transgressões de códigos mínimos de civilidade, transgressões estas passíveis de ajuizamentos e penalizações. Contudo, nesta comédia as restrições legais ficam em segundo plano — há a entrada de um policial que apenas observa, intervindo apenas no fim, marcando juntamente o término do esquete, seu terceiro momento — o desligamento do contato.

Macroestruturalmente os dois esquetes se organizam do mesmo modo, como articulação de uma experiência cômica em suas partes — estabelecimento do contato, exploração do contato e desligamento. A consciência das partes nos clarifica a dramaturgia cômica. Deste modo, mais que o efeito de rir, começamos a compreender a amplitude da comicidade, o porquê de rirmos.

Começamos a rir quando, na sucessão das ações mostradas, há uma incongruência entre as lógicas pré-cômica e cômica. O impulso de normalizar o referente, de contextualizar o que está acontecendo a partir do que se conhece, estes atos da recepção são continuamente confrontados com o impulso de desfamiliarização que a sucessão de eventos em cena produz. Da venda de

uma árvore, partimos para uma crescente série de retaliações e vinganças. Inicialmente, nossa reação é rir e abanar a cabeça, censurando o ato. Mas como uma retaliação é seguida por outra, aquilo que era exceção e proibição dentro de nossa lógica pré-cômica torna-se agora a normalidade. A sobreposição de eventos que ultrapassam nosso impulso de redução a padrões prévios demonstra como a comicidade atua justamente sobre estes padrões, sobre uma estrutura pressupositiva.

Neste momento, no embate e embaralhamento entre as lógicas, temos a oportunidade de bem compreender que a idealização da comicidade, uma abordagem que a desvincula a modos de produção de conhecimento e realidade, pode acarretar mal entendidos e generalidades sem fim. Atribuir a comicidades valorações extremamente positivas ou negativas em nada contribui para sua compreensão. Rebaixada como arte menor ou glorificada como reveladora de todas as ideologias, a comicidade perpetua-se em sua indefinição.

Como observamos pela cena do esquete e sua recepção, tanto configurações não cômicas quanto cômicas se organizam por padrões de referência que são horizontes de interações. Em vez de uma oposição polar ou complementaridade esotérica, vemos que em nosso cotidiano agimos com determinados padrões, mas não os enfocamos, não explicitamos estes padrões. Já na comédia é a configuração das ações que vem para o primeiro plano. Por isso tanta duplicidade, repetição e expansão como procedimentos de ampliação e desempenho da premissa cômica. Na comicidade, a enunciação suplanta o enunciado — expõe-se a materialidade, os suportes expressivos dos atos.

No caso do esquete de Laurel e Hardy, observamos como a cena divide-se, duplica-se entre a dupla que destrói a casa do proprietário e o proprietário que destrói o carro da dupla. Essa bipartição efetiva o começo da ampliação da coerência cômica dos eventos. Inicialmente esta bipartição é bem marcada, didaticamente apresentada: indignado, o proprietário vai para o carro da dupla, arranca um farol e o arremessa no vidro do automóvel. Por seu turno, a dupla, que observava tudo como plateia dentro da cena, dirige para a casa do proprietário, arranca uma luminária e a arremessa na vidraça da casa.

A seguir, cada anjo exterminador fica demolindo sua porção de realidade. Assim como no esquete primeiro a dificuldade de agir era a ação mesma da cena, aqui também se constrói o espetáculo destruindo-se o cenário. Esta lógica negativa na verdade, esta negatividade da comédia, tem sua efetividade, sua positividade: interrompendo a teleologia dos atos, seu programa e expectativas de completção, acabamento, tal circuito não progressivo das ações ao mesmo tempo que interfere no horizonte de compreensão dos atos chama atenção para os próprios atos, para seu contexto de produção. Uma ação que se exhibe difícil de ser realizada focaliza não seu resultado, mas a própria ação, sua construtividade, seu fazer, haja vista a imensa produtividade e eficiência da tripla repetição/ preparação dos atos.

Após a duplicação da cena, a repetição e a crescente intensidade dos atos

tomam lugar no esquete. Aquilo que em um primeiro momento era censurável, proibido, ilegal e absurdo começa a se tornar recorrente. Por meio da repetição reforça-se a lógica da comicidade, do contexto cômico. Pois, por meio da repetição somos levados a observar não só o referente imediato da repetição, seu conteúdo, mas a própria repetição, o próprio arranjo dos atos, dispostos em sequências assemelhadas, mas intensamente diferenciadas.

Por meio da repetição, ainda, os eventos que tinham uma raridade começam a se tornar comuns. Repetir é produzir padrões, tornando-os observáveis. Vemos em conjunto a coisa e sua configuração. A amplitude cômica consiste nisso: em integrar eventos e sua produção.

Dessa maneira, tornando palatável, perceptível o modo 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 em manifestar e tornar observável a coexistência entre a ação e sua configuração. E a comédia faz isso a partir de eventos banais apropriados nas fronteiras, nas margens de 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 limiares.

Tanto que, após a generalização, temos a hipérbole cômica, quando o confronto entre lógicas, entre impulsos de normalização e ruptura são superados em prol de alguns momentos quando a comicidade é referente de si mesma. O ato de constantemente referir-se ao já conhecido é substituído pelos próprios referentes que a comicidade provê. No esquete de Laurel e Hardy isso acontece quando o proprietário desvincula-se de sua vingança e rivalidade quanto à destruição da dupla e acaba por quase ser engolido pelos farrapos das árvores que, já destruídas, ele tenta destruir e pelas pancadas em um carro já explodido e eliminado. Neste momento, a sequência de atos destrutivos chega ao seu ápice. Não há mais o que destruir, não há mais como ir além, mas se vai, arrasando-se com o nada, com o vazio, pois, quando não há matéria suficiente nem combustível o bastante, inventa-se — o que importa é que no sem-mundo mesmo assim há o mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- KING, G. **Film comedy**. Wallflower, 2002.
ALTMAN, R. **Silent Film Sound**. Columbia University Press, 2004.
COSTA, F. **O primeiro cinema**. Azougue Editorial, 2005.
PAULUS, T. & KING, R. (Eds.) **Slapstick Comedy**. Routledge, 2010.