

BEZERRA, Henrique. O gesto na construção do personagem cômico. Salvador: Universidade Federal da Bahia; Mestrando PPGAC UFBA; Orientador Luiz Marfuz. Professor e Ator.

RESUMO

Busca-se analisar um possível processo de construção do personagem cômico para a cena teatral por meio do gesto do ator. Para tal, este artigo relaciona algumas das reflexões teóricas do filósofo francês Henri Bergson que poderiam ser aplicadas no ofício do intérprete, utilizando o gesto neste trabalho como ponte entre a teoria *bergsoniana* e a prática. Por meio dele, materializam-se conceitos, ideias e reflexões acerca do fenômeno risível. Contudo, sem perder de vista a esfera individual do artista que contribui com sua experiência e não se torna um mero reproduzidor de técnicas na tentativa de alcançar um resultado.

Palavras-chave: Comicidade. Personagem Cômico. Henri Bergson. Gesto.

ABSTRACT

Seeks to analyze a possible construction process of the comic character to the theatrical scene through the gesture of the actor. To this end, this article lists some of the theoretical reflections of the French philosopher Henri Bergson that would be applied in a practical way in the actor's work. Using gestures in this work as a bridge between Bergson's theory and practice. Through him materialize concepts, ideas and thoughts about the phenomenon laughable. However, without losing sight of the individual sphere of the artist who contributes with his experience and not become a mere reproductive techniques in an attempt to achieve a result.

Keywords: Comicality. Comic Character. Henri Bergson. Gesture.

Abrem-se as cortinas, o espetáculo é realizado e durante o fenômeno cênico o riso da plateia preenche o edifício teatral. As fontes geradoras do riso e do risível¹ sempre foram uma questão pertinente para os filósofos. Se trouxermos tais questões para as artes cênicas, poderemos chegar a respostas como: as piadas inseridas no texto dramático, a relação plateia/ator, o jogo entre atores etc. Contudo, provavelmente iremos nos deparar com a seguinte afirmação: *tudo depende da situação*. Concordo que ela é fator fundamental e indispensável na construção do fenômeno risível, mas questiono-me sobre a possibilidade de um personagem ser cômico em si. Além disso, se este personagem existe, como o ator poderá alcançá-lo?

Primeiramente, façamos uma retrospectiva. Tipos e personagens cômicos existem aos montes na história do teatro mundial. Poderíamos citar os Zannis, das farsas italianas (servos esfomeados sem padrões definidos, astutos ou bonachões); os Pícaros, das histórias espanholas (tipo sem ofício específico que geralmente anda acompanhado por um amigo que completa suas características picarescas); os Amarelos da literatura de cordel nordestina

¹ Neste trabalho, *risível* será considerado como sinônimo de engraçado, cômico. O potencial que algo possui de trazer o fenômeno do riso na plateia.

(astuciosos, burladores, risonhos, vivem ao sabor da sorte da sina), dentre outros. Apesar de as situações contribuírem para que o riso se estabeleça, muitas vezes as ações destes indivíduos já trazem a gênese do cômico em si. Em outros casos, suas características ímpares é que engendram tais situações².

Então, o ator que deseja construir um personagem cômico deve se apoiar nestes tipos? Não necessariamente. De acordo com o filósofo francês Henri Bergson (2004, p. 105), uma das maneiras de um indivíduo tornar-se cômico consiste em isolar um determinado estado da alma (vício, virtude etc.) e fazer dele um estado parasita, independente, que inconscientemente controle as ações do sujeito. Um homem extremamente sincero, que durante toda a sua vida foi incapaz de mentir, carrega em si um potencial cômico imenso. Pensemos em outro que seja o ícone da preguiça, capaz de prender a respiração um minuto só para “descansar os pulmões”.

Sem dúvida, há vícios nos quais a alma se instala profundamente com tudo que traz em si de pujança fecundante, carregando-os, vivificados, num círculo móvel de transfigurações. Esses são vícios trágicos. Mas o vício que nos tornará cômicos é, ao contrário, aquele que nos é trazido de fora como uma moldura pronta na qual nos inserimos. Ele nos impõe sua rigidez, em vez de tomar-nos a maleabilidade. Não o complicamos: é ele, ao contrário, que nos simplifica (BERGSON, 2004, p. 11).

Assim, o vício/virtude cômica acontece quando parece determinar nossas ações. Age como “moldura” onde o indivíduo se insere e regula suas decisões sobre a vida. Então quando determinado estado da alma se destacar encontraremos este personagem cômico? Não. Isto por si é insuficiente. O portador deste vício/virtude exagerada também deve desconhecê-lo, deve ignorar que suas ações são “reguladas” por um automatismo oriundo da moral. Afinal, “basta notar que uma personagem cômica geralmente é cômica na exata medida em que ela se ignora. O cômico é inconsciente” (BERGSON, 2004, p. 12).

Agora temos um problema. Bergson, quando formulou seus pensamentos acerca do risível, não pensava necessariamente no teatro, mas sim no fenômeno do riso como um todo. Desse modo, é perfeitamente compreensível que um homem comum ignore determinados automatismos (manias de limpeza, trato com as pessoas, avareza etc.)³. Mas, como um ator, que ensaiou durante determinado período, decorou falas, marcou ações, poderá desconhecer o que vai fazer? Transformar ações preparadas em frutos de automatismos? Tal ato, em um processo, fruto de ensaios e onde não existam ocorrências inesperadas durante a apresentação, é inconcebível. Desse modo, nos deparamos com o paradoxo do ator, o intérprete sabe o que faz, mas a personagem não.

Se tal processo não pode ser executado, só resta tentar nos aproximarmos dele. Pensemos então que: “É cômico todo incidente que chame nossa atenção

² Como as artimanhas de João Grilo e Xicó para aliviar a fome em *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna.

³ Dependendo da maneira que são vistos, tais exemplos podem situar-se entre o cômico e o trágico.

para o físico de uma pessoa quando o que está em questão é o moral” (BERGSON, 2004, p. 38). Desse modo, para que o efeito risível surja, devo trazer este vício/virtude sublimado para o corpo do intérprete. Para isso, escolho como caminho o gesto no trabalho do ator.

Por que o gesto? Dentre as várias estruturas que nos definem, o gesto é um elemento exterior que caracteriza o indivíduo. Muitas vezes reconhecemos os outros pela maneira de andar, o modo como usam as mãos em um discurso, movimentos repetitivos que surgem em determinadas ocasiões. Os imitadores obtêm sucesso quando conseguem captar gestos e posturas repetitivas de seus alvos e as reproduzem. Observando numa perspectiva semiótica, os gestos tornam-se significantes de quem somos e assim nos ajudam a estabelecer a *ancoragem*:

Trata-se aqui de uma espécie de reconhecimento dos significantes contidos na obra conforme sua *significação comum*. [...] que, por sua vez, poderá ser colocado em correspondência com outros significantes que são afins ou complementares deste (e que virão ainda, confirmar o significado hipotético isolado). **Aos poucos, através desta permanência de um significado através de vários significantes, o verdadeiro significado que eles contêm se afirmará, tornando-se “franco”** (DEMARCY, 2006, pp. 33-34).⁴

Em outras palavras, com isso voltado no trabalho do intérprete podemos traçar possíveis contornos para a personagem e assim defini-la e caracterizá-la melhor. Pois, do mesmo modo que o gesto nos define, também pode ser usado para definir o ser ficcional, estabelecer “âncoras” a partir da construção de um repertório específico para ele e assim particularizá-lo. Mas e onde entraria o riso e o risível neste trabalho? Por meio do mesmo gesto.

Se o ator não pode ignorar o que irá realizar em cena, ele pode simular tal desconhecimento por meio dos gestos e assim expor seu caráter automático, pois:

O gesto assim definido difere profundamente da ação. A ação é desejada, em todo caso consciente; o gesto escapa, é automático. **Na ação, é a pessoa inteira que se dá; no gesto, uma parte isolada da pessoa se exprime, sem o conhecimento da personalidade total ou pelo menos separadamente desta.** Por fim (e aqui está o ponto essencial), a ação é extremamente proporcional ao sentimento que a inspira. Há transição gradual deste para aquela, de tal modo que nossa simpatia ou nossa aversão podem deixar-se deslizar ao longo do fio que vai do sentimento ao ato e participar progressivamente. Mas o gesto tem algo de explosivo, que desperta nossa sensibilidade pronta para deixar-se embalar, e que, lembrando-nos assim de nós mesmos, impede-nos de levar as coisas a sério. **Portanto, a partir do momento em que nossa atenção incidir no gesto, e não no ato, estaremos na comédia** (BERGSON, 2004, p. 108).⁵

Se por meio do gesto apenas uma “parte isolada da pessoa se exprime”, é daí que poderemos concretizar o vício/virtude sublimada. Pois, o intérprete pode criar este automatismo simulado, citado anteriormente, deixando “escapar” o vício ou virtude extrema de sua personagem por meio do gesto, ou seja, corporifica esta característica isolada que se sobrepõe à completude da

⁴ Grifos meus.

⁵ Grifos meus.

persona, dando assim a impressão de controlar suas ações, e quando tal ato é mostrado ao público poderá gerar o riso.

Gostaria de deixar claro que em nenhum momento tal repertório gestual é uma “prisão” para o artista. Não tem como objetivo criar partituras codificadas de ações e movimentos que devem ser seguidos à risca. Mas sim, construir uma série de gestos particularizantes, ou seja, que individualizem a personagem e que possam conter em si os efeitos risíveis.

Para deixar mais claro, posso traçar um paralelo com as danças sociais (forró, bolero, tango etc.) que possuem passos específicos, ou melhor, um repertório de passos. O dançarino conhece este repertório e o utiliza da maneira que desejar. Não é necessário seguir um roteiro estabelecido. Ele trabalha com os passos conhecidos e os combina e intercambia de modo único e pessoal, e assim cria sua dança.

Do mesmo modo é com o ator que deseje executar este trabalho. Ele criará um repertório gestual para a personagem e utilizará tais gestos construídos da maneira que desejar. Improvisando e combinando dentro do repertório estabelecido. Uma “prisão para a liberdade”. Pois, a partir dos limites construídos para a definição do ser ficcional é que se desenvolve o trabalho do intérprete.

Então, com a construção deste repertório gestual e sua execução em cena pelo ator, teremos um personagem cômico e os risos da plateia?

Não. O teatro é um intenso jogo entre atores e público, diversos fatores estão inseridos dentro desta relação; além disso, o gesto é apenas um dos elementos do ofício do intérprete, contudo quando este está em cena, lhe são cobrados todos os elementos de uma vez (presença, voz, verdade, jogo etc.) e não de maneira individual, mas sim unidos! A mera execução de uma atividade dificilmente será considerada digna de estar no palco.

Permita-me trazer duas metáforas. Um computador pode reproduzir determinadas notas musicais e “criar” uma melodia, contudo esta nunca terá a força viva, a alma de um compositor. No caso do canto, dois artistas podem ter interpretações completamente distintas da mesma música, parafraseando Zumthor: “Talvez na canção de amor o importante seja a voz que canta mais que a própria língua que só faz manifestar esta voz” (ZUMTHOR, 2005, p. 67).

Assim, a mera execução deste repertório não poderá trazer o personagem cômico, cabe ao ator aplicar a força viva que só ele possui. Preenchendo suas ações com justificativas, ritmo, tempo, impulso, energia e tantos outros fatores. O teatro exige mais do que a reprodução e coleção de técnicas, é necessário que o ator se contamine e deixe-se contaminar pelo que faz, utilizando em vez de um conjunto de informações adquiridas, sabedoria. Sabedoria essa adquirida pela experiência. Assim,

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. [...] a informação não faz outra coisa que cancelar nossas possibilidades de experiência. O sujeito da informação sabe muitas coisas, passa seu tempo buscando informação, o que mais o

preocupa é não ter bastante informação; cada vez sabe mais, cada vez está melhor informado, porém, com essa obsessão pela informação e pelo saber (mas saber não no sentido de “sabedoria”, mas no sentido de estar informado), o que consegue é que nada lhe aconteça (BONDÍA, 2001, pp. 21-22).

Então, o intérprete que “colecciona” técnicas e não se deixa atravessar por nenhuma delas está traçando um caminho perigoso. Pois, de nada adianta esta coleção, este conjunto de informações, se não são utilizados a favor de seu trabalho e por isso mesmo com seu toque pessoal. Como disse Thomas Richards⁶ em uma entrevista realizada no Encontro Mundial das Artes Cênicas 2011 (ECUM), não adianta copiar as técnicas dos mestres para reproduzi-las, pois estas tradições estão mortas e faríamos uma representação da técnica morta. Cabe a nós dar vida a esta técnica e fazer com que ela **nos faça sentido** e enriqueça o nosso trabalho.

Desse modo, o que proponho neste artigo é apenas mais um caminho que o ator possa trilhar, contudo sem esquecer que esta trilha pode ser feita a pé, de carro, a cavalo, de bicicleta... Enfim, cabe ao viajante escolher se deve e como fazê-la. Em resumo, para a construção deste trabalho podemos pontuar os seguintes passos:

- Encontrar um estado da alma (vício, virtude etc.) que se destaque e isolá-lo;
- A partir deste estado, construir um repertório gestual;
- Corporificar o estado por meio dos gestos;
- Não deixar o repertório tornar-se estático. Inserir nele o jogo, impulso, ritmo, enfim, a experiência e “assinatura” do artista.

Assim, por meio destes passos o intérprete poderá encontrar um caminho possível para a construção do personagem cômico e o alcance do riso e do risível na cena.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGSON, Henri. **O Riso**: Ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE EDUCAÇÃO DE CAMPINAS, 2001, Campinas. **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro: Ed. Autores Associados, 2002. pp. 20-28.
- DEMARCY, Richard. A leitura transversal. In: GUINSBURG, J; *et alli*. **Semiologia do Teatro**. Perspectiva, São Paulo: 2006. pp. 23-38.
- ZUMTHOR, Paul. A presença da voz. In: _____. **Escritura e nomadismos**: entrevistas e ensaios. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. pp. 61-102.

⁶ Discípulo direto do diretor polonês Jerzy Grotowski.