

BERTOLT BRECHT E O CÔMICO POPULAR

KARL VALENTIN – PRINCÍPIOS DA BUFONARIA
PARA UMA ATUAÇÃO CRÍTICA

*“Bertolt Brecht and the Popular Commit Karl Valentin:
Principles of Buffonaria for a Critical Performance”*

Vanessa Benites Bordin*
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade de São Paulo

RESUMO: Neste artigo analisa-se como Bertolt Brecht se apropria dos elementos característicos da bufonaria a partir de sua vivência prática ao lado do cômico popular Karl Valentin para pensar técnicas para o ator de seu teatro, um teatro que almeja a transformação social. Essa análise surge a partir de reflexões dentro de uma pesquisa que se desenvolve desde a graduação em Teatro, e que, atualmente, vem ganhando maiores dimensões no doutorado e docência, permeando os estudos e práticas com o bufão que tem como eixo a relação entre a prática artística e política do ator que busca no humor uma possibilidade criativa na tentativa de realizar a crítica social, ou ainda, abrir espaço de debate sobre questões políticas que acredita pertinentes de reflexão. Para tanto, busca-se referências de atores cômicos, que utilizam elementos da bufonaria e do humor em suas práticas cênicas para realizarem a crítica social, tentando compreender como se opera na prática esse jogo cômico que visa a denúncia.

PALAVRAS-CHAVE: bufonaria; crítica social; trabalho do ator; Karl Valentin.

ABSTRACT: In this article we analyze how Bertolt Brecht appropriates the characteristic elements of buffoonery, from their practical experience alongside the popular comic Karl Valentin, to think about techniques for the actor of his theater, a theater that aims at social transformation. This analysis arises from reflections within a research that develops from the graduation in Theater and today gains greater dimensions in the doctorate and teaching, permeate studies and practices with the buffoon, whose axis the relationship between artistic practice and actor policy that seeks the mood a creative possibility in an attempt to achieve social criticism, or even open a discussion course on policy issues believes relevant reflection. Therefore, it seeks references from comic actors, who are believed to use elements of buffoonery and humor in their scenic practices to carry out social criticism, trying to understand how to operate in practice this comic game that aims to denounce.

KEYWORDS: buffoonery; social criticism; actor's work; Karl Valentin.

Para falarmos da evolução na maneira como o trabalho com o bufão vem sendo incorporado ao teatro a partir do século XX, podemos dizer que existem algumas referências importantes de artistas/pesquisadores que retomam essa figura para desenvolver suas propostas cênicas analisando a relevância em resgatar as origens do popular - especificamente “a máscara grotesca utilizada pelo ator popular” (2005, p. 13), como nos fala Elisabeth Lopes - buscada, sobretudo, por encenadores que pensavam um teatro político, como é o caso de Bertolt Brecht.

Bertolt Brecht percebe elementos para uma atuação crítica a partir de sua vivência prática com um ator provindo da cultura cômica popular: Karl Valentin¹. Deste modo, o legado de Brecht nos serve como referência para pensarmos uma possibilidade do humor de denúncia, já que identificou na maneira de atuar de Karl Valentin elementos da bufonaria e do riso que poderiam constituir alguns dos pressupostos básicos para o ator de seu teatro crítico.

Assim como os bobos da corte na Idade Média viviam este estado em tempo integral - eram aquilo que representavam - Karl Valentin também parecia ser aquele que representava, já que sua vida e arte se misturavam, pois, seu ‘personagem’ era a composição de si mesmo, ressaltando o seu ridículo e exagerando suas

características mais marcantes para provocar o riso. A caracterização cômica de Karl Valentin deixava transparecer a essência de sua figura humana. Roseli Maria Battistella, em seu estudo sobre a relação entre Brecht e Valentin, descreve o cômico: “Usando botas enormes, calças curtas e um casaco justíssimo, acentuou ainda mais sua magreza e altura, e somou a esses elementos um nariz postiço desproporcional, tanto em tamanho quanto em petulância, para criticar o que tivesse vontade.” (2007, p. 9).

A desproporcionalidade na caracterização de Valentin representa a hiperbolização, sendo a imagem ideal do corpo grotesco, começando por seu nariz postiço. De acordo com Mikhail Bakhtin (1996), o nariz é um dos motivos grotescos mais difundidos, uma das partes do corpo que constituem o objeto predileto de um exagero positivo, porque representa os orifícios que mantêm o corpo aberto e em contato com o mundo, apresentando-se ainda como um elemento que pode separar-se do corpo levando uma vida independente. O nariz também configura um dos gestos mais injuriosos e degradantes, uma vez que “é sempre o substituto do falo.” (BAKHTIN, 1996, p. 180). Em contraponto ao nariz no plano alto, estão suas botas enormes no plano baixo, que o mantém enraizado a terra - sendo que o tamanho dos pés também pode possuir uma relação fálica - todos esses elementos trazem ambiguidade ao

seu corpo esguio ressaltado pelas calças justas e curtas.

A ambivalência, presente no corpo grotesco do bufão, evidencia-se em Karl Valentin pela mistura de elementos trágicos e cômicos ao tratar de conteúdos referentes à condição social do indivíduo, que na maioria das vezes não é engraçada em si, mas se torna pela forma como aborda, utilizando a paródia com humor para isso. Ao refletirmos sobre a caracterização de Valentin, percebemos uma figura abundante de significados - que fala por si só - uma vez que o teatro bufonesco é um teatro de imagens construído a partir de corpos grotescos, mas que partem de referências reais.

Ao lado de Karl Valentin, diversas são as referências que estão na base do teatro político de Brecht, entre elas, a obra de Wedekind², o contato com Piscator³ e com a arte chinesa. Brecht inclusive fala que ‘copiou’ essas práticas, já que para ele o sentido de copiar é apropriar-se de uma obra transformando-a, deixando de ser uma mera reprodução, mas uma releitura artisticamente construída a partir de um novo olhar. “Olha para citar minha experiência pessoal desse processo, como dramaturgo copieei a dramática nipônica, helênica e elisabetana e, como encenador, os arranjos cênicos de Karl Valentin e os esboços de Caspar Neher, e não me senti, nunca, menos livre.” (Brecht, 2005, p. 220). Consequentemente todo

esse universo serviu para a elaboração do que mais tarde Brecht chamará de ‘novo modelo de teatro’, o teatro épico, em resposta ao teatro dramático aristotélico⁴. O contato com Karl Valentin foi de fundamental importância, pois percebeu na comédia algo daquilo que seria a base de seu teatro: o efeito de distanciamento ou efeito V⁵. “O efeito V é uma artifício antigo, conhecido da comédia, de certos ramos da arte popular e da prática do teatro asiático.” (Brecht, 1999, p. 14).

Na comédia, por exemplo, no jogo do bufão, o efeito de distanciamento se dá pela capacidade de o ator mostrar o outro e ao mesmo tempo mostrar-se, evidenciando a duplicidade entre o ser representado e o ser que representa, trazendo o público para o tempo presente, pois o jogo com o disfarce acontece a partir do jogo com a realidade evidenciada pelo ato de parodiar. Deste modo, Brecht resgatou o efeito de distanciamento da comédia pensando em uma nova técnica da arte de representar, que aflorasse no ator a necessidade de assumir um posicionamento de análise crítica perante o seu personagem e a fábula⁶ trazidos à cena, despertando também no público um posicionamento crítico.

A crítica consciente nasce dentro de um universo lúdico que proporciona prazer aos sentidos, esta capacidade de denunciar por meio do riso fascinava Brecht que lutava por uma arte que

pudesse contribuir nas transformações sociais sem que o prazer fosse deixado de lado. “Na crítica que é construtiva nascem a alegria e a seriedade.” (Brecht, 1999, p. 17). Brecht acreditava que o teatro poderia revelar as contradições existentes na sociedade, mostrando que as condições podem ser alteradas e que o mundo pode ser modificado, sempre enfatizando que a prática política engajada de teatro deve estar envolta de diversão. Utiliza o prazer e o humor para realizar a crítica social, mostrando seu interesse no poder transformador que o riso provoca sobre as pessoas.

O teatro, tal como todas as outras artes, tem estado, sempre, empenhado em divertir. E é este empenho, precisamente, que lhe confere, e continua a conferir uma dignidade especial. Como característica específica, basta-lhe o prazer, prazer que terá de ser, evidentemente, absoluto. (BRECHT, 2005, p. 128).

A função de divertir no teatro de Brecht é renovada para que desperte no público o interesse pela realidade, revelando a potencialidade lúdica e ao mesmo tempo provocativa do riso. “Um teatro em que é proibido rir-se é um teatro do qual devemos rir-nos. As pessoas sem humor são ridículas.” (Brecht, 1999, p. 115). Brecht percebeu desde cedo que o riso tinha um potencial de denúncia, principalmente em sua vivência prática ao lado de Karl Valentin que lançava mão de elementos da bufonaria para realizar a paródia com humor, denunciando alguns padrões sociais de sua época

que considerava equivocados.

Nosso estudo começa com a história dos bufões e bobos provindos da Idade Média - como nos mostram Mikhail Bakhtin (1996) e George Minois (2003) - com suas raízes ligadas à cultura cômica popular, o que também é uma característica de Karl Valentin que se desenvolve enquanto artista cômico dentro da cultura popular alemã. “Valentin pertence a uma rica tradição de cantores populares (ele se dizia *Volkssänger*⁷), muito atuante na Baviera e adjacências” (Bornheim, 1992, p. 62), o que possibilitava que improvisasse misturando o dialeto popular à linguagem culta alemã em suas performances. Essa percepção de Valentin fazia com que seu trabalho contemplasse diferentes públicos, o que para Brecht era um dos maiores ganhos do artista, porque ao mesmo tempo em que estava ligado a suas raízes, conservando o caráter popular de sua linguagem, trazia a referência da língua culta, o que o desenraizava de sua regionalidade, possibilitando um caráter ambíguo a seu trabalho: “(...) ambiguidade que instala no espectador uma boa dose de espírito crítico.” (Bornheim, 1992, p. 62).

O jogo do bufão é sempre marcado pela ambiguidade, o que confere ao ator uma capacidade de agir em diferentes situações - mesmo que pareçam divergentes - para elaborar novas possibilidades cênicas, por isso, ao fazer uso da

linguagem dos cantores populares misturada à erudita, Valentin se diferenciava dos outros artistas que somente seguiam a tradição oral, sem transformá-la.

De forma original, ele analisava a língua alemã, sua estrutura fonética, buscando a comicidade através dos sons gerados. Adorava o efeito linguístico provocado, a maneira como o simples recurso do emprego consciente da linguagem podia gerar o riso e repercutir sobre a plateia. (Battistella, 2007, p. 20).

Em razão do aparecimento do cinema, do rádio e de outras formas de entretenimento, esses cantores populares foram perdendo o seu espaço e somente aqueles que conseguissem subverter o convencional sobreviviam, foi o caso de Karl Valentin, que tinha a capacidade de estar sempre ligado aos fatos que aconteciam no mundo ao seu redor para a partir deles realizar um humor calcado em questões que estavam na ordem do dia. Considera-se de primordial importância para o ator que almeja realizar a crítica social estar sempre atento a tudo que acontece no mundo, no caso do bufão, descobrindo maneiras de utilizar a paródia a fim de atentar para os acontecimentos relevantes de sua época.

Karl Valentin resgatou o folclore alemão utilizando-se de tipos característicos, mas sem cair em estereótipos, conseguia fugir do clichê ao criar esquetes cômicos que denunciavam certas

camadas sociais com personagens representando empregados que parodiavam seus patrões exploradores. Isso era possível devido ao ambiente em que vivia na época, onde as festas populares eram de grande importância para a comunidade, possibilitando um momento de diversão, liberdade e inversão de hierarquias. Podemos dizer que as festas populares constantemente se distinguem por serem um espaço livre e com brincadeiras onde se cria uma segunda vida, a vida festiva. Este ambiente, constitui-se de um universo grotesco e está sempre relacionado à comida, a bebida, e a satisfação de todas as necessidades básicas e instintivas do homem, revelando outra possibilidade de ver e questionar o mundo, mesmo por aqueles que se sentem oprimidos pelo sistema vigente.

O sofrido público da década de 1920 é o mesmo que, apesar do momento político, social e econômico degradado, cantava e falava alto em feiras e cabarés como um meio de expurgar as dores do momento. O senso de humor irônico e genial de Valentin foi fruto de todas essas vivências, numa época conturbada, não só para a Alemanha, mas para toda a Europa. (Battistella, 2007, p. 23).

Assim, Brecht vai buscar esses elementos que proporcionam liberdade e diversão no teatro popular para renovar a prática teatral obsoleta do teatro burguês. Acredita-se que o encontro entre Bertolt Brecht e Karl Valentin tenha ocorrido em algum dos cabarés da cidade de Munique, por volta da década de 20 do século passado, onde Va-

lentin realizava suas apresentações em espetáculos de variedades. De acordo com Gerd Bornheim, “(...) os contatos sempre mais intensos com Karl Valentin o introduziram na participação ao vivo de um espetáculo: Brecht se fez ator.” (1992, p. 50). Esse dado é importante para pensarmos o quanto a experiência prática como ator influenciou Brecht a formular uma ideia própria para o trabalho do ator em seu teatro, pois a experiência prática é fundamental para a percepção do que é fazer a crítica com humor, identificando os mecanismos que funcionam e os que não funcionam no próprio corpo. O olho no olho do ator com o público faz toda a diferença na compreensão de como se operam as possibilidades de jogo cênico. Podemos descrever todos os procedimentos que identificamos a partir de exemplos concretos, mas somente a prática do dia-a-dia trará a constatação ou contestação de tudo isto. Desta forma, o que tentamos fazer é apontar caminhos que podem servir para esta descoberta, provocando também a descoberta de novos caminhos.

Brecht era um jovem dramaturgo vindo de Augsburg, interior da Alemanha, enquanto Valentin já era um artista renomado no país, considerado pelo jovem um modelo a ser seguido. Prova disso, é que na montagem de uma de suas primeiras peças, *Eduardo II (A Vida de Eduardo II da Inglaterra)*, Brecht pede ajuda a Valentin para a elaboração da cena dos soldados. O acon-

tecimento é citado por Brecht em *A Compra do Latão*, onde narra o episódio, referindo-se a si mesmo em terceira pessoa: “Quando o homem de Augsburg encenou sua primeira peça, que incluía uma batalha de meia hora, perguntou a Valentin o que devia fazer com os soldados. <<Como são os soldados na batalha?>> Sem hesitar, Valentin respondeu.” (Brecht, 1999, p. 35). A resposta não aparece no texto, todavia, nas notas consta que Valentin teria dito: “São pálidos e tem medo”. Foi então que Brecht pintou os rostos dos atores de branco. Ao pintar os rostos dos atores de branco, Brecht usa o recurso cômico da máscara, provocando o efeito de distanciamento por ele desejado, pois os soldados já não possuem o rosto do ator, nem do personagem, os rostos do ator e do personagem são sobrepostos, proporcionando uma ambivalência à caracterização. Assim, os personagens são transportados no tempo presente e na história, pertencendo a uma realidade efêmera, visto que o disfarce do cômico é baseado no real, portanto, o jogo com o disfarce é ao mesmo tempo o jogo com a realidade.

Mesmo que tenhamos poucas referências à Valentin na obra de Brecht, o pouco que temos é de caráter relevante para percebermos o quanto o aprendizado com o cômico popular influenciou sua obra, já que, no mesmo texto o próprio Brecht admite que quem mais lhe ensinou foi Valentin:

Era um jovem quando a primeira guerra mundial acabou. Estava a estudar medicina na Alemanha do Sul. As suas principais influencias eram dois escritores e um palhaço popular. (...) Mas com quem aprendia mais era com o palhaço Valentin, que se apresentava numa cervejaria. Representava, em breves cenas, empregados renitentes, músicos de orquestra ou fotógrafos que odiavam os seus patrões e os ridicularizavam. O papel do patrão era feito, pela sua assistente, uma cômica popular, que cingia uma barriga artificial e falava de voz grossa. (Brecht, 1999, p. 35).

A partir deste pequeno depoimento vamos elaborar observações importantes para nossa investigação, logo, veremos como se dá a utilização dos elementos do jogo do bufão na prática cênica de Karl Valentin. Segundo os conceitos que estamos abordando, já no primeiro trecho verificamos o recurso da paródia com humor quando Brecht fala: “Representava, em breves cenas, empregados renitentes, músicos de orquestra ou fotógrafos que odiavam os seus patrões e os ridicularizavam.” Ao tornar ridículo o patrão, parodiando-o, o ator recorre ao recurso cômico do disfarce, assim como o bobo da corte que veste a roupa do rei, o empregado veste a roupa do patrão, rebaixando-o. Deste modo, a cena conjectura o riso para além do disfarce, por tratar de uma inversão de papéis, ao debochar do patrão o empregado se vinga comicamente de seu carrasco e dependendo de como realiza essa paródia pode trazer a crítica, que se dá em um âmbito maior de classe social, não apenas da paródia de um indivíduo.

Ao fazer a paródia do patrão, o empregado denota a sua condição social, simbolizando o vínculo mecânico que está por trás da relação patrão e empregado estabelecido por um condicionamento com normas de convivência definidas. A questão da mecanização da vida é um dos elementos cômicos apontados por Bergson em seu estudo sobre o riso:

Imitar alguém é destacar parte do automatismo que ele deixou-se introduzir em sua pessoa. (...) Sugerir essa interpretação mecânica deve ser um dos processos prediletos da paródia. Acabamos de deduzi-lo a priori, mas sem dúvida os bufões há muito tem intuição dela. (Bergson, 1983, p. 20).

Quando Bergson fala da mecanicidade como força motriz do riso, remetendo a algo que não é natural do ser humano, o riso pode vir como uma válvula de escape, tanto repressora como restauradora daquele comportamento mecânico. Lembremo-nos de George Minois (2003), que fala sobre o riso repressor da Idade Média que serve para reforçar as normas vigentes ao mostrar através da inversão atitudes que não deveriam ser seguidas. Mas, pensando a partir da perspectiva de Bakhtin, pode ser uma forma de o oprimido castigar o tirano parodiando-o e invertendo as hierarquias.

A comicidade é aquele aspecto da pessoa pelo qual ela parece uma coisa, esse aspecto dos acontecimentos humanos que imita, por sua rigidez de um tipo particu-

laríssimo, o mecanismo puro e simples, o automatismo, enfim, o movimento sem vida. Exprime, pois uma imperfeição individual ou coletiva que exige imediata correção. O riso é essa própria correção. O riso é certo gesto social, que ressalta e reprime certo desvio especial dos homens e acontecimentos. (Bergson, 1983, p. 43).

O segundo momento onde identificamos os elementos do jogo do bufão é no trecho: “O papel do patrão era feito pela sua assistente, uma cômica popular, que cingia uma barriga artificial e falava de voz grossa.” Além da paródia da mulher disfarçada de patrão, representando a inversão da hierarquia e degradando o patrão, a cena também revela uma inversão de gênero, onde a mulher, que representa socialmente o sexo frágil, tem a oportunidade de vingar-se do homem, que socialmente representa o forte, rindo dele. Rir é a maneira que encontra de se tornar superior e denunciar esta condição que frequentemente é abusiva. A paródia com humor se intensifica pela caracterização da atriz que brinca com seu próprio corpo e com a barriga artificial, o que pressupõe o exagero, configurando o corpo grotesco como máscara de corpo inteiro do bufão. Com a utilização da barriga postiça a atriz agrega a seu disfarce um elemento material externo, que funciona como máscara e remete ao patrão, dando forma paródica ao seu corpo. Já quando a atriz transforma sua voz, falando grosso, cria a partir de seu próprio corpo (seu aparato vocal) uma nova voz, mas que parte da referência real que é o parodiado.

O corpo deformado constitui-se numa máscara de corpo inteiro, plasmada numa alegoria que implica em inúmeras conotações e cujos sentidos deixam entrever a visão do mundo não só da personagem, mas também do ator. O corpo aleijado, deformado e defeituoso pode ser materializado por um figurino exagerado e descomunal. Mas sem figurino, o ator pode reconstruir e destruir o comportamento dos homens somente com a força expressiva de seu corpo. (Lopes, 2001, p. 17).

A degradação da paródia se manifesta no corpo grotesco tornando desprezível o que antes era respeitado. “O riso é verdadeiramente uma espécie de trote social, sempre um tanto humilhante para quem é objeto dele.” (Bergson, 1983, p. 65). Assim sendo, o ator bufão quer derrubar o seu alvo com o riso da paródia, utilizando a degradação e a linguagem blasfematória para transportar a figura parodiada do plano alto para o baixo, partindo da ideia presente no conceito de Bakhtin (1996) de princípio material e corporal, que degrada ao mesmo tempo em que dá vida, por isso é divertido, não é uma degradação negativa, mas sim renovadora. A denúncia do bufão pretende acabar com os velhos paradigmas que dificultam a vida, para que o novo possa se manifestar e transformá-la.

As festas populares e os cabarés, onde Karl Valentin realizava suas apresentações, eram ambientes livres em que as pessoas assistiam aos espetáculos se divertindo, bebendo, comendo, conversando e interagindo diretamente com os

artistas. Tal possibilidade de interação chamava a atenção de Brecht, admirado com a capacidade improvisacional de Valentin que lhe permitia se relacionar de maneira viva com o público. O público durante esses eventos se sentia atuante e consciente da efemeridade do teatro. Brecht percebeu então, que isso acontecia porque não havia barreiras que separavam palco e plateia. A ideia de uma quarta parede, presente no teatro tradicional da época, não era aplicada ao teatro cômico popular, pois o ator podia e devia se dirigir diretamente ao público (efeito popularmente conhecido como triangulação⁸ no linguajar cômico), esta percepção fez com que Brecht pensasse na eliminação da quarta parede em seu teatro para evidenciar ainda mais o efeito de distanciamento.

É condição necessária para se produzir o efeito de distanciamento que, em tudo o que o ator mostre ao público seja nítido o gesto de mostrar. A ação de uma quarta parede que separa ficticiamente o palco do público e da qual provém a ilusão de o palco existir, na realidade, sem o público, tem de ser naturalmente rejeitada, o que em princípio, permite aos atores voltarem-se diretamente para o público. (Brecht, 2005, p. 104).

Quando Bergson fala sobre o riso, percebemos que o efeito de distanciamento da comédia se dá pela “insensibilidade que naturalmente acompanha o riso” (Bergson, 1983, p. 7), o riso é inimigo da emoção. Portanto, tirando a emoção, ao se afastar das situações, tudo pode se tornar cômico. Bergson usa o exemplo de um baile,

falando que se estivermos em um baile, sem ouvir a música, somente observando as pessoas dançarem, conseqüentemente, elas se tornarão ridículas, porque o elemento que nos emociona, que é a música, não estará presente. “O cômico, dissemos, dirige-se à inteligência pura; o riso é incompatível com a emoção.” (Bergson, 1983, p. 67). Por isso o bufão guarda sempre algo de crítico em suas ações, não à toa, Brecht identificou os pressupostos do efeito de distanciamento a partir do contato com Valentin.

Evidentemente a habilidade de Valentin para criticar as convenções burguesas, por meio da comédia, fazendo comentários subversivos no subtexto de cada cena, inspirou Brecht e propiciou-lhe a construção e o desenvolvimento da teoria do *Verfreidung* (distanciamento) em relação à atuação. Ao observar Valentin, percebeu que o ator, ao provocar o riso, concedia a permissão a si mesmo e ao público para a ultrapassagem dos limites do pensamento sério, oferecendo-lhe outra oportunidade para olhar o mundo. Assim, seria possível rir e simultaneamente, compreender do que se ri. (Battistella, 2007, p. 65).

Na paródia com humor, o ator bufão quebra com a ideia de uma quarta parede no momento em que assume o ato de mostrar, permitindo que o público perceba e identifique o objeto da paródia (o parodiado), e um dos recursos que atenta para isso é o direcionamento do olhar para o público. Isto porque, o riso pertence à coletividade, no sentido de que não se ri sozinho, mas em grupo. Assim, sempre que o bufão dirige o olhar para o

público, ele busca sua cumplicidade, incluindo-o na ação, o que frequentemente traz à tona o riso e a consciência daquilo que se ri.

Desfrutando do humor, ao realizar a paródia, o ator bufão é capaz de denunciar vícios que só podem ser percebidos pela lente de aumento da qual a comédia faz uso. O riso do bufão se revela uma potência subversiva por meio de seus elementos críticos: a paródia, o linguajar blasfematório e o corpo grotesco. O que impressionava Brecht na atuação de Valentin era a astúcia em saber utilizar estes elementos, próprios da linguagem cômica popular, misturados a uma “comicidade seca e interior” (Bornheim, 1992, p. 62), um riso irônico, que não estava preso ao psicológico, impedindo a identificação por parte do público. “A obra de Valentin é marcada pela desconfiança do mundo, oferecendo uma visão irônica e um senso muito especial para encarar o ridículo e assumi-lo como instrumento próprio de crítica.” (Battistella, 2007, p. 36).

Uma possibilidade de ver como Karl Valentin atuava é assistindo ao filme mudo dirigido por Brecht e Erch Engel: *Os Mistérios de uma Barbearia*⁹. Na verdade, um curta-metragem de 25 minutos, onde podemos constatar a utilização dos elementos da bufonaria por meio da paródia com humor feita pelos atores caracterizados por corpos grotescos e evidenciada em ações que

parecem ser improvisadas, pois conservam um caráter de brincadeira. Tudo isto em um universo de crítica evidente ao próprio cinema da época que utilizava efeitos especiais e temáticas de suspense. “Em diferentes autores notamos a descrição ou a indicação de que o filme de Brecht e Valentin possivelmente se enquadraria dentro do movimento expressionista, do dadaísmo ou do surrealismo. Outros o classificam de farsa burlesca ou grotesca.” (Battistella, 2007, p. 80).

Apesar das várias classificações, não podemos considerar que o filme se enquadre em algum desses estilos, todavia, mescla as diversas referências, produzindo no cinema uma tentativa de realizar algo daquilo que Brecht já vinha buscando em seu teatro épico. Com o intuito de obter o efeito de distanciamento as cenas são articuladas de maneira que rompam com a estrutura clássica do cinema, onde uma cena está em decorrência da outra. No filme, Brecht propõe que as cenas se desenvolvam independentes, sem início, meio e fim definidos, tudo dentro de uma lógica onde o prazer e a diversão são os elementos principais com o aporte da experiência de Karl Valentin.

Brecht soube utilizar a ferramenta moderna da época, que era o cinema, para colocar na ordem do dia suas inquietações em relação à condição social do homem, mostrando que a paródia com humor pode divertir e também provocar o público

a pensar. O cinema era um meio ideal para isso, espaço onde podia usar os recursos da bufonaria ao máximo, já que no cinema foi possível a degradação de tudo que era elevado, tornando ridículo qualquer situação da condição humana, George Minois afirma isso: “Foi o cinema que mostrou que se pode rir de tudo, tudo tem um aspecto risível: a miséria, a guerra, a idiotia, a ditadura, a glória, a morte, a deportação, o trabalho, o desemprego, o sagrado.” (2003, p. 588). O cinema trazia para Brecht a possibilidade de alcançar um maior número de espectadores e se difundir no espaço e no tempo. Além disso, criava as condições ideais para provocar o efeito de distanciamento através do riso.

Promovendo um distanciamento total em relação à vida, o cinema realiza, pois, as condições ideais do riso, que sempre resulta da constatação da distância, de si mesmo e dos outros. (...) o cinema provou, no século XX, que basta mudar alguns detalhes para fazer surgir o lado derrisório do mundo e que a tragédia é, muitas vezes, uma comédia desconhecida. Tudo depende, de fato, da maneira como se olha. (Minois, 2003, p. 588).

No filme, que se passa em uma barbearia, Karl Valentin é o barbeiro, no início de nosso texto descrevemos sua figura caracterizada de maneira a evidenciar seus traços mais marcantes, o que pode ser confirmado no filme. Valentin usa calças justas e curtas, coletinho apertado, gravata borboleta, cabelos bem penteados, repartidos ao meio e grudados na cabeça pela brilhantina. To-

dos esses itens servem para realçar sua magreza e altura conferindo comicidade a sua imagem. Fuma um charuto e seu nariz posticho comprido se destaca, assim como os sapatos enormes, que são grotescos, mas não grosseiros, guardando algo de tétrico e ridículo ao mesmo tempo em que revela a ambivalência contida em sua figura. O nariz comprido não parece falso, mas, é exagerado ao ponto de reconhecermos o disfarce, no entanto, trata-se de uma máscara que dá vida a caracterização do ator, como um prolongamento de seu próprio corpo, isso colabora com o caráter cômico.

Karl Valentin não é caricato, mas tem seu ridículo realçado, o que torna potente sua figura, auxiliando no jogo do ator. É bonito observar quando a caracterização da imagem se trata de um trabalho minucioso em reconhecer aquilo que se tem de melhor para utilizar como efeito cômico. Uma inteligência cênica em perceber em si mesmo características que podem contribuir para fazer a paródia do outro, destacando seu próprio ridículo e descobrindo como compor com o ridículo do outro que se pretende parodiar. Não tentar fabricar uma imagem, mas receber a essência do outro por meio da observação minuciosa, sem perder a referência do parodiado e cair no exagero de um ridículo forçado - que frequentemente leva ao estereótipo - mas agindo com naturalidade e buscando o prazer no jogo com todos os elementos cênicos.

Valentin é capaz de dar vida ao barbeiro sem ser caricato, nada nas suas ações é artificial, o cômico está justamente na sua capacidade de realizar ações - que poderiam ser consideradas absurdas - de maneira natural como a criança que brinca, acredita e se diverte com sua brincadeira, ao mesmo tempo em que sabe se tratar de uma brincadeira. Ele não força o cômico, ele simplesmente age diante das situações que vão se desenrolando, as ações são desenhadas, precisas, ficam claras, por isso não é necessário texto, as imagens formadas falam por si só.

Todos os personagens do filme são caracterizados para representarem figuras bem definidas, deste modo, só de olhá-las identificamos quem são. É o que Brecht traz da bufonaria - enraizada num mundo imagético originário da cultura popular - para o cinema, que é mudo, e, portanto, precisa de imagens fortes de significados. O dono da barbearia tem um ar imponente, mostrando-o como uma figura sovina, que a todo o momento está em função do caixa de dinheiro. Os clientes são personagens grotescos com barbas exageradas que se movem com ações precisas e bem desenhadas, remetendo a mecanização. Ao assistirmos as cenas, percebemos o estado interior de cada personagem em suas ações, por exemplo, a preocupação do patrão com o dinheiro pela maneira com que se relaciona com o caixa de dinheiro, com os clientes e com o barbeiro. A ansiedade dos

clientes que esperam, pela maneira como se movem ritmicamente nas cadeiras do salão de espera.

A ajudante da barbearia tem algo de macabro e ao mesmo tempo cômico, o que evidencia a paródia com humor aos filmes de suspense, com cabelos desgrenhados, maquiagem escura, um sorriso em que podemos ver seus dentes feios e em todas as suas ações também ficam claras suas intenções. Novamente reiteramos a capacidade do cômico em não precisar recorrer à palavra, pois as imagens das figuras são repletas de significados.

Na primeira cena Valentin tira um furúnculo de uma cliente com um martelo, tudo com a maior naturalidade, ela não demonstra sinal de dor, não sai sangue, e ao final da cena levanta e vai embora como se aquilo fosse algo corriqueiro. Os clientes estão esperando pela sua vez, no entanto, eis que chega o professor Moras, sua entrada é precedida da frase: “Moras, professor de cosmética e autor da obra: Como ser atraente.” Ele é um homem bonito e bem vestido, o único personagem com nome, porque representa um papel social importante. Ele é atendido antes dos outros clientes que estavam esperando há mais tempo, tem preferência devido a sua posição social. Na cena as ações dos atores deixam evidente a crítica aos privilégios, realizando a denúncia com humor.

O professor, que chega acompanhado de

uma bela mulher, vê o cartaz da barbearia e pede para ficar igual, enquanto isso a ajudante da barbearia, que é apaixonada pelo professor, vai arrumar a bela mulher, mas aproveita para torturá-la. O barbeiro (Valentin) está a todo o momento olhando o cartaz para fazer o serviço da melhor maneira possível no professor, até que em um dado momento, alguém muda o lado do cartaz, e a foto que aparece é de um chinês careca com um fio de cabelo na testa e uma barba dividida em duas. Valentin estranha ao ver o retrato, o que fica evidente em sua ação, destacada ainda, pela frase: “O homem tem um gosto peculiar”, isso provoca o riso imediato do espectador que já pode pressupor o desastre. Enquanto isso, os clientes esperam lendo o jornal. A matéria bombástica do jornal diz que mais um cliente teve sua cabeça cortada por um barbeiro, nesse momento surge Valentin com uma faca de açougueiro e começa a amolar a faca na frente dos clientes. O movimento da cena é divertidíssimo, pois os três clientes se movem como se fosse uma dança, no ritmo em que Valentin amola a faca, fazem isso em um estado que demonstra seu medo, sem ser forçado, mas muito bem coreografado e cômico. Valentin deixa a sala e realiza o serviço como viu no cartaz, o professor vai embora indignado e sua dama também, após ser torturada pela ajudante.

Por fim, o barbeiro recebe mais um cliente e enquanto está fazendo sua barba se assusta e lhe

corta a cabeça, a ação é precedida da frase: “Opa, um pequeno acidente ou por que não se deve assustar os barbeiros.” A cabeça é arrancada sem sangue, sem dor, como se fosse algo natural, ela cai e continua com vida própria, andando no chão. Valentin tenta de diversas maneiras concertar o ocorrido, produzindo peripécias cômicas que vão aumentando a curiosidade do espectador em saber o que vai acontecer. Finalmente, cola a cabeça com uma fita, dá umas batidas no rosto do homem e ele volta à vida normal, mas depois de ter a cabeça concertada paga o serviço sacando um revólver e atirando contra o barbeiro, vai embora e o barbeiro desmaia, quando acorda vê que não foi atingido pela bala, pois no bolso de sua camisa havia uma pedra que o salvou. O que fica evidente é o ridículo da condição humana que se encontra no limite entre a vida e a morte, rimos do que poderia ter sido trágico, como um alívio para a alma, já que nem sempre tudo está perdido, podemos ser salvos por um gesto aparentemente banal.

Ao ver Valentin atuando entende-se o interesse de Brecht por esse artista, que sabia utilizar todas as suas técnicas cômicas populares dentro de um jogo onde essas técnicas não ficavam parecendo técnicas, mas tornavam-se orgânicas e divertidas, pois tinha a sensibilidade de provocar o riso de uma maneira crítica e consciente agindo naturalmente.

Além do filme, temos a chance de conhecer um pouco mais do humor de Karl Valentin a partir de seus esquetes teatrais, que estão traduzidos para o português: *Na loja de Chapéus, Ida ao Teatro, Porque os Teatros estão vazios, Conversa no Chafariz, O Aquário e A dança*¹⁰. Nestes pequenos textos, compostos por poucos personagens, percebemos um humor que beira ao absurdo, com questionamentos existenciais arraigados em uma crítica aos padrões de conduta, indo de encontro a uma postura moralista e conservadora imposta por esses padrões, mostrando que a vida é formada pelas simplicidades do dia-a-dia. No entanto, muitas vezes, o desfrute das simplicidades da vida está relacionado a questões de relevância política ligadas a regras que devemos seguir, impostas frequentemente pelos poderosos do sistema vigente.

Como muito se vê na história dos bufões até aqui, nem sempre o riso que contém a verdade cruel agrada a todos, por ser considerado subversivo, colocando em risco alguns poderosos. Com Valentin a relação com o poder político não foi diferente. “Valentin transgrediu inúmeras vezes os valores da sociedade. Em 1917, por exemplo, ao satirizar o Rei Ludwig II da Baviera, foi proibido de atuar por seis semanas.” (Battistella, 2007, p. 38).

Neste caso, o humor pode ser uma arma provocadora que causa incômodo, levando o

artista a ser proibido de se manifestar. Todavia, devemos pensar e questionar sobre a eficácia de sua denúncia, se pelo fato de ter sido proibida ela efetivamente cumpre o papel transgressor, ou, ela pode estar camuflada enganando os censores e rindo diante de seu nariz. Mas, podemos pensar que o sistema, ou os censores, ou o poder político que se pretende denunciar ‘aceita a arte’, mesmo a que busca transformações, pois acreditam que a força da arte não é tanta a ponto de mudar um sistema. Nossa busca é refletir a cerca destas inquietações, sobre a eficácia da denúncia com humor, porém, isso pode se dar apenas pelo fato de provocar, ou, colocar o foco de atenção no alvo desejado, o que conseqüentemente pode acarretar transformações, mesmo que em um âmbito pequeno.

Verificamos que sempre há controvérsias em relação à possibilidade transgressora do riso. No caso de Valentin também existe polêmica, já que acredita-se que tenha sido protegido de Hitler.

Em 1933, ano da definitiva ascensão do nazismo, muitos artistas e intelectuais abandonaram a Alemanha. No entanto, Valentin permaneceu em Munique protegido, crescendo em popularidade e sucesso, com a condição de manter-se comportado. Dessa forma, justifica-se a existência de especulações acerca da acomodação de Valentin ao sistema vigente à época. Entretanto, ele esteve envolvido inúmeras vezes com os censores. (Battistella, 2007, p. 33).

Pode ser que essas concessões cedidas a Valentin digam respeito à própria história de Hitler, que no início de sua carreira em Munique tinha tendências artísticas, investindo na carreira de pintor¹¹, sendo frequentador dos ambientes boêmios da época. Por outro lado, existe uma questão política e histórica por trás disso, visto que, na época havia uma tendência por parte de diversos ditadores do período de elevação cultural, para tentar tirar o foco da guerra, o que parecia ser o caso de Hitler. Teixeira Coelho é quem nos fala sobre essa tendência da noção de cultura, que foi incorporada pelos sistemas ditatoriais do século XX, como o comunismo, o nazismo, o fascismo e a época getulista no Brasil, servindo como arma opressora: “A cultura surge no século XX como instrumento ideológico de expansão imperial e de agressão política, econômica e social. (...) Exemplos extremados dos dois últimos casos estão à disposição na história do comunismo e do nazismo.” (Coelho, 2008, p. 8).

Outra hipótese, é que talvez pela idade avançada em que Valentin se encontrava, pelo medo de deixar Munique e ficar doente (era hipocondríaco), ele tenha ficado longe de qualquer envolvimento direto com algum partido político.

Mesmo sendo dúbia a questão do caráter subversivo do humor, não restam dúvidas de que ao menos ele suscita algumas discussões, impul-

sionando artistas a buscar com essa prática uma possibilidade de reflexão sobre sua realidade no intuito de contribuir para uma transformação política efetiva.

De fato, Karl Valentin possuía o estado de espírito brincalhão do bufão, que joga com seu duplo parceiro a partir da imagem derrisória de si mesmo, já que, ao rir do outro estamos rindo de nós mesmos. Sempre destacamos o lado subversivo do bufão, pois, apesar das controvérsias, acreditamos que podemos tirar um potencial crítico disto para o ator, porém, trazendo sempre o questionamento contrário para estarmos cientes de que esse potencial subversivo pode não ser alcançado, ou, pode ser utilizado para fins opostos ao que se busca. O importante é sempre estarmos atentos ao caminho que nos propomos seguir, onde o prazer da paródia aparece como uma possibilidade de trazer à tona os problemas sociais e realizar a crítica. E foi esse o papel de Karl Valentin que por meio de sua paródia com humor, enriquecida de elementos da cultura cômica popular, contagiou e provocou o público de um dos períodos mais conturbados da história alemã, inspirando um dos maiores pensadores de teatro do século XX, principalmente quando se fala em teatro político, que igualmente influenciou e continua influenciando artistas engajados até hoje.

NOTAS

¹ Além de Karl Valentin ser a maior referência do grotesco cômico popular para Brecht, também encontramos seu interesse pelas figuras presentes nas obras do pintor medieval Peter Brueghel, que contém elementos do grotesco retratado por Mikhail Bakhtin. Mas reiteramos que nosso trabalho pretende ter o foco específico no trabalho do ator, então, optamos por aprofundarmos o pensamento a partir da relação com Valentin.

² Benjamin Franklin Wedekind autor alemão considerado precursor do movimento expressionista, com as peças como: O Despertar da Primavera (1981), Caixa de Pandora (1904) e Lulu (1913). O interessante aqui é saber que Wedekind resgatou a cultura cômica popular medieval em suas obras, utilizando o grotesco em cena, tratando dos instintos mais profundos do homem, como o sexual, “o baixo material e corporal”, mostrando seu descontentamento com o mundo, mas sempre com humor e ironia. Acreditamos ser importante este breve comentário como contribuinte do todo de nosso trabalho para pensarmos como uma referência se liga à outra na constituição do todo.

³ Erwin Piscator, encenador alemão, com o qual Brecht trabalhou, que inicia experimentos cênicos pensando em um teatro épico, como a utilização do filme em cena, dos cartazes para fazer comentários, elementos que mais tarde Brecht incorpora em seu teatro épico.

⁴ BRECHT, 2005: 31 - Aqui há um comparativo entre o teatro dramático e o teatro épico. O que

entendemos como o principal para falarmos do ator é que a crucial diferença entre os gêneros está no fato de que o dramático pretende a identificação por meio da ilusão e o épico o distanciamento por meio da reflexão.

⁵ *Verfremdungseffekt*: efeito V. Não é somente um recurso estilístico para o trabalho do ator, mas uma ferramenta política para seu teatro épico como um todo, visando à transformação social. Brecht pensava que o ator deveria ter uma consciência crítica em relação ao mundo e essa consciência deveria estar baseada nos preceitos da dialética materialista do marxismo, fazendo com que os atores assumissem um comprometimento social na prática. A técnica do distanciamento permite, não só ao ator, mas ao teatro como um todo, a possibilidade de reproduzir o mundo a partir do método da dialética materialista. O efeito de distanciamento visa à interrupção da ação, combatendo a ilusão, mostrando os fatos apresentados em cena como históricos e não como fatos naturais e recorrentes.

⁶ Fábula é o termo utilizado por Brecht para designar o que é apresentado em cena, como um contraponto ao drama. “A tarefa fundamental do teatro reside na “fábula”, composição global de todos os acontecimentos-gesto, incluindo juízos e impulsos. E tudo isto que, doravante, deve constituir o material recreativo apresentado ao público.” (BRECHT, 2005: 159)

⁷ Cantor popular.

⁸ A triangulação permite que o ator bufão realize uma ação e comunique ao público, o que frequentemente desperta o riso, porque pressupõe a cumplicidade com o público. Estamos tratando essa característica estilística da triangulação como parte integrante da paródia, uma vez que ao realizar a

paródia, o jogo direto com o público está implícito, falaremos mais sobre isso no capítulo final sobre a pedagogia do bufão.

⁹ Filmado em Munique, Alemanha em 1923. O filme faz parte da coleção sobre Brecht: Brecht no Cinema, no DVD 2. Na dissertação de Battistella, por exemplo, ela se refere ao filme com o título de Mistérios de um Salão de Cabeleireiro. Preferimos seguir o título que está no DVD que temos acesso.

¹⁰ Tivemos a oportunidade de participar de uma montagem da peça “Dançando no Chafariz com Valentin”, adaptação dos textos: Conversa no Chafariz, O Aquário e A Dança de Karl Valentin, dirigida por Daniele Eichwald em 2009, apresentada no espaço Satyros I em São Paulo, SP. A partir da montagem estudamos os textos, percebendo a simplicidade e absurdo da vida, trazidos a cena de uma maneira lúdica e divertida, fazendo com que a reflexão crítica se desse por meio dos sentidos.

¹¹ Não se pôde resistir em lembrar o espírito bufonesco com o qual Brecht (1999) se refere a Hitler em A Compra do Latão, chamando-o de “Pintor de paredes.”

BERGSON, Henri. O Riso. Ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2º Ed. 1983.

BORNHEIM, Gerd. Brecht: A Estética do Teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. A Compra do Latão. Lisboa: Vega, 1999.

_____. Estudos sobre teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

COELHO, Teixeira. A Cultura e seu contrário. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

LOPES, Elisabeth Silva. A blasfêmia, o prazer e o incorreto. Revista Sala Preta. São Paulo (USP), v.5, p. 9-21, 2005.

LOPES, Elisabeth Silva. Ainda é Tempo de Bufões. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2001. Tese (Doutorado em Artes Cênicas).

MINOIS, George. História do Riso e do Escárnio. São Paulo: UNESP, 2003.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 3º edição, 1996.

BATTISTELLA, Roseli Maria. O Jovem Brecht e Karl Valentin: A cena cômica na República de Weimar. Universidade do Estado de Santa Catarina, 2007. Dissertação (Mestrado em Teatro).

* VANESSA BENITES BORDIN é doutoranda em Artes Cênicas no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo - USP, professora assistente do curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas - UEA, integrante do grupo de pesquisa CNPQ Tabihuni.

Artigo submetido em: 20/06/2016
Aprovado em: 13/07/2017