



ATOR NA CENA CÔMICA:

APROXIMAÇÕES ENTRE A TEORIA BERGSONIANA DO RISO E A PRÁTICA CÊNICA

*“The Actor in the Comic Scene: approaches between
bergsonian theory of laughter and the scenic practice”*

Henrique Bezerra de Souza*
Programa de Pós-Graduação em Teatro
Universidade do Estado de Santa Catarina

RESUMO: O artigo apresenta uma reflexão da teoria bergsoniana do riso, buscando analisar implicações de suas aproximações com a prática cênica. Para tanto, tem como eixo central a teoria do mecânico colado no vivo de Henri Bergson na tentativa de utilizá-la como disparadora para proposições cênicas e cômicas no ofício do ator. Por fim, ao confrontar tais aproximações com os estudos de pesquisadores teatrais, aponta algumas restrições que o pensamento bergsoniano sobre o riso apresenta quando angulado sob a prática cênica.

Palavras-chave: riso; ator; mecânico colado no vivo; comicidade.

ABSTRACT: This article presents a reflection about bergsonian theory of laughter, seeking analyze implications of his approach with scenic practice. Therefore, had centered in the Henri Bergson's theory of “mechanical encrusted on the living” in an attempt to use it as triggering for scenic and comic proposition and a way for actor's work. Finally, confronting such approaches with the studies of theatrical researchers, points to some restrictions that Bergson's thought about laughter presents when angled in the scenic practice.

Keywords: laughter; actor; mechanical encrusted on the living; comicality.

1. INTRODUÇÃO

O riso é um assunto que intriga os filósofos, pesquisadores e artistas. Em sua história, o riso já foi taxado de agressivo, sarcástico, sardônico, amigável, punitivo, grotesco, irônico e tantos outros adjetivos. Seu caráter multifacetado se estende às manifestações artísticas que o tenham como objetivo e, a depender dos processos utilizados para sua obtenção, o riso pode aparecer com uma de suas “faces” ou simplesmente não marcar presença.

Tendo este caráter multifacetado em mente, creio que investigá-lo sob uma perspectiva geral seria uma abordagem simplista, incapaz de apreender toda sua complexidade. Assim, neste artigo, analiso sua presença no trabalho do ator na cena cômica a partir de um dos pontos possíveis: a teoria bergsoniana do riso.

Em seu livro *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade* (2004)¹, Henri Bergson propôs uma reflexão acerca dos mecanismos de construção da comicidade. Muito embora seus escritos não tratem especificamente da prática teatral, por vezes conseguem ilustrar artifícios utilizados no trabalho do ator e na construção da cena que tenham o desejo de suscitar o riso. Frente a isto, defendo que o estudo das investigações do filósofo pode dialogar e trazer contribuições na reflexão

do ofício cênico.

Bergson aborda o riso a partir de sua teoria do *mecânico colado no vivo*, ou seja, quando for exigida a atenção vívida de uma pessoa, mas ela apresentar uma rigidez mecânica obtém-se o efeito risível. Isto se dá por meio de distrações, gestos que se repetem, dentre outros. Na ótica do filósofo, a vida no seu fluxo natural não deveria repetir-se, porém, quando se surpreende nela um arranjo mecânico, o choque da percepção é capaz de gerar o riso. No momento em que os seres vivos, “flexíveis”, adotam atitudes que tiram esta flexibilidade, revelam seu lado mecânico e repetitivo, este contraste da vida caminhando em direção a mecânica poderá provocar o riso. Quando uma pessoa cai em um buraco, a cena pode se tornar cômica porque o indivíduo estava distraído em seu caminhar a tal ponto que não percebeu a armadilha no caminho. Foi exigido dele a flexibilidade que todo ser vivo possui, mas no momento ele estava em um “caminhar mecânico”, distraído e por isto caiu. Nas palavras de Bergson, o que há de risível “[...] é certa rigidez mecânica quando seria de se esperar a maleabilidade atenta e a flexibilidade vívida de uma pessoa” (BERGSON, 2004, p. 08).

Entretanto, a mera mecanicidade dos atos não é suficiente para gerar o efeito risível. Se assim o fosse, seria hilário observar as engrenagens de

uma máquina funcionando ou um homem que realiza um trabalho repetitivo, como um tabelião ao carimbar papéis. É necessário que seja exigida a atenção, a flexibilidade na vida deste homem e, caso ele continue na rigidez mecânica (Os papéis acabam e ele continua a realizar o ato repetitivo, carimbando pastas, mesas, computadores, pessoas...) daí pode-se obter o efeito risível. A possibilidade do surgimento do riso vem do choque da vida apresentando aspectos mecânicos.

O *mecânico colado no vivo* é encarado por Bergson como um *leitmotiv* que se repete durante todo seu ensaio, fazendo com que suas reflexões sobre o assunto surjam como desdobramentos desta ideia. A partir desta lógica é possível encontrar pontos de aproximação na prática teatral no que concerne a construção de situações e personagens.

2. O MECÂNICO COLADO NO VIVO: PERSONAGENS E SITUAÇÕES

No caso dos personagens, quando o indivíduo tem um aspecto de seu comportamento demonstrado em demasia, obsessivo a tal ponto que seja capaz de regular suas ações, tem-se aí possibilidades de extrair o efeito risível. Um vício que seja capaz de “resumir” o sujeito, ter uma existência independente, pode proporcionar esta sensação, a de perceber uma “mecânica” no

caráter do personagem. Quando o espectador perceber que as ações e decisões da vida deste indivíduo são reguladas pelo vício, tem-se um caminho para o efeito risível.

Do mesmo modo, uma virtude exagerada poderá ser tanto ou até mais cômica que um defeito. Ao observar um homem honesto, incorruptível, seguidor fiel das regras, tem-se a impressão que tais características pertençam a um herói e não a um personagem cômico. Porém, elevando-as ao extremo, surge uma via de acesso para a comicidade. Se lhe perguntam algo ele sempre responde com a verdade, só atravessa as ruas caso elas possuam uma faixa de pedestres, nunca vai a um parque público porque “é proibido pisar na grama”. Enfim, diversas situações cômicas começam a se armar a partir deste princípio. O público passa a ver engrenagens mecânicas funcionando dentro de um sistema vivo.

O vício ou virtude cresce a tal ponto que, de certa maneira, tolhe a liberdade do personagem, determina o modo como o indivíduo realizará suas ações ao ser posto em uma situação. Na medida em que controla suas ações, esta dimensão de seu caráter passa a funcionar como os fios de uma marionete. Quando o público percebe a presença destes fios – a vida apresentando um arranjo mecânico – passa a ser capaz de prever as ações do personagem e obtém da cena

a capacidade de “brincar” com esse fantoche, tornando possível obter o riso.

Esta imagem não se limita necessariamente aos vícios e virtudes do homem. Uma característica que funcione como uma “moldura”, um esquema constante que determine o modo de agir do personagem também se enquadra nesta formulação. Neste sentido, este apontamento também pode comportar os tipos cômicos. Diferente do estereótipo, que carrega um conjunto de características fixas e “estampadas” para reconhecimento imediato do espectador, o personagem-tipo trabalha dando ênfase a uma ou mais de suas características. Por meio desta(s) especificidade(s) destacada(s), é que ele estabelece seu jogo com a cena e a plateia. Como aponta o pesquisador Daniel Marques da Silva:

Essa poderosa operação de síntese realizada pelo personagem-tipo permite-lhe um sem-número de possibilidades de ação – e sua tão longa existência teatral. O que no estereótipo é o somatório acumulativo de características, no tipo cômico é a sublimação destas. [...] Não existe, na composição do personagem-tipo, a menor possibilidade de que aquilo que está sendo feito no palco não seja um jogo em que a plateia está sendo convidada a participar. (SILVA, 2008, p. 31)

Então, entende-se que o tipo cômico não é a apresentação de uma característica fixa e imutável, mas o convite a ver sob a ótica deste personagem. O elemento sublimado oferece à

plateia a oportunidade de prever o modo como o personagem-tipo se comportará em determinada situação; é como se o espectador soubesse a maneira como o personagem vai agir. O tipo cômico ainda é livre para escolher seu caminho, porém, é possível enxergar em suas atitudes uma espécie de padrão constante, um arranjo mecânico que insiste em aparecer e pode provocar o riso.

A transposição destas reflexões bergsonianas para a prática teatral acarreta algumas dificuldades. Primeiramente, acredito que, para que o cômico se estabeleça em cena, o ator deveria considerar que os personagens ignoram as próprias ações devido a sua rigidez mecânica. Se estas ações fossem fruto de uma decisão consciente da figura ficcional e não algo condicionado pelo automatismo, provavelmente o riso não aconteceria. Como lembra o filósofo, não é a mudança brusca de atitude que provoca o riso, mas o que há de involuntário na mudança, esta aparente inconsciência.

Com isso, Bergson defende que a comicidade deve ser acidental, ocorrer como uma distração. Percebe-se isso ao “[...] notar que uma personagem cômica geralmente é cômica na exata medida em que ela se ignora. O cômico é *inconsciente*.” (BERGSON, 2004, p. 12). Diversas são as cenas em que um personagem está sendo engraçado e não se dá conta disso; fala absurdos,

comete equívocos, é enganado. Em suma, ele não está tentando ser engraçado, vive dramas pessoais, contudo, devido ao arranjo armado pela cena pode tornar-se cômico a quem observa.

Este é um aspecto dificultoso, mas igualmente necessário no trabalho do ator. Muitas vezes o artista não se dá conta da tragédia em que o personagem cômico está envolvido (a perda do amor, castigos físicos, dificuldades financeiras), ou ainda, não entende que, em certos casos, o risível surgiria do choque da seriedade com que determinado assunto é tratado. Assim, pode vir a realizar “gracinhas” na tentativa de deixar a situação mais cômica e, no momento em que faz isso, possivelmente enfraquece a potência risível da cena. Entendo que o riso nas cenas cômicas deve ser encarado como consequência e não como objetivo. Na busca desenfreada de atingi-lo, o ator recorre a todos os meios possíveis e incorre no risco de se tornar refém do público. Quantas vezes o leitor não viu um artista que parecia estar “se vendendo” por uma gargalhada?

Tem-se então o que chamo de paradoxo do ator na cena cômica: ele quer obter o riso da plateia, mas seu personagem não (pois provavelmente não deseja tornar-se ridículo). O ator não entra em cena *para* fazer o público rir, mas *faz com que* o público ria. Se segue com o objetivo exclusivo de obter risadas, pode

ocultar esta distração, este aspecto inconsciente e acidental do choque do arranjo mecânico com a vida. É como se a figura cênica *decidisse* tomar posturas mecânicas e automáticas e isto, por si só, dificilmente gera o riso. O que se teria em cena, seria um autômato, um robô, algo que gerasse uma sensação mais próxima da angústia do que do cômico. A possível comicidade tende a surgir do choque da rigidez mecânica com a vida, mas por meio de uma distração, um acidente.

Do mesmo modo que a rigidez mecânica pode se instalar nos personagens, Bergson mostra como ela pode aparecer nas situações da vida. A ideia central ainda é a mesma: “É cômica toda combinação de atos e de acontecimentos que nos dê, inseridas uma na outra a ilusão de vida e a sensação nítida de arranjo mecânico.” (BERGSON, 2004, p. 51). Contudo, o filósofo traz um aspecto lúdico ao comparar tais situações com brinquedos infantis. O desvio da vida em direção à mecânica traz a ideia da cena cômica como um brinquedo. Para tratar deste aspecto, Bergson ilustra a comicidade de situações através de três imagens: o boneco de mola, a marionete e a bola de neve. A seguir, apresento a maneira como estes elementos podem aparecer e ser transpostos para a cena cômica.

O boneco de mola ou a caixa de surpresas

Este brinquedo consiste basicamente em uma caixa onde há dentro dela um boneco de mola. Por mais que se tente colocar o boneco para dentro, ele sempre reaparece. Quanto mais ele é empurrado, mais alto ele saltará de volta. A mola representa esta rigidez da ideia fixa, da ação insistente que, por mais que seja reprimida, tende a reaparecer. Este brinquedo representa o conflito cômico, o embate de duas vontades, na qual, uma, independente de quantas vezes seja contida, nega-se a ceder.

Nesta representação é possível encontrar situações que sempre se repetem, contrárias a insistentes oposições, resistentes às mudanças. É a ideia fixa que por mais que seja obstruída tende a continuar o mesmo caminho. Pode ser levada ao extremo até um determinado momento em que o arranjo e a situação voltam a seguir seu fluxo natural, ou ainda manter este jogo indefinidamente.

Transpondo esta imagem para o teatro, pode-se construir a seguinte cena. Um personagem foi assassinado. O assassino está prestes a deixar local do crime e percebe que a vítima está acordando. Então ele volta e atira no indivíduo. Quando ele dá as costas, nota que o sujeito está se levantando novamente. Ele retorna mais uma vez e repete o disparo. A vítima recusa-se a morrer e levanta-se outra vez, o assassino retorna e agora lhe enfia

uma faca no peito. O sujeito cai, mas em vez de morrer começa a arrastar-se. Então o assassino dispara toda sua munição no homem que cai aparentemente morto. Quando o algoz deixa o local do crime, a vítima dá um gemido indicando à plateia que o assassino ainda não obteve êxito.

Por mais que o assassino “empurre a vítima para dentro da caixa” ela teima em “saltar para fora”. Enfim, uma cena que evoque esta imagem de uma força que deseja se liberar independentemente de quantas vezes é reprimida, ilustra este modelo. Como aponta Ximenes: “É a rigidez elevada ao extremo, oscilando entre a vontade e a repressão que torna risível esta imagem mecânica da vida.” (XIMENES, 2010, p. 55).

O fantoche ou a marionete

Para Bergson, boa parte da seriedade da vida é fruto da liberdade dos indivíduos. As escolhas que são tomadas, os sentimentos que as animam, as ações desencadeadas por tais decisões são o que conferem um aspecto dramático à vida. Portanto, para transformar isso em comédia “é preciso imaginar que a liberdade aparente encobre uma trama de cordões, e que somos neste mundo, como diz o poeta, pobres marionetes cujo fio está nas mãos da Necessidade.” (BERGSON, 2004, p. 58).

Este brinquedo traz a alegoria de uma marionete, um boneco que tem suas ações condicionadas pela maneira com que o controlador puxa seus cordões. Esta imagem é capaz de ilustrar cenas em que um personagem acredita estar agindo livremente, no entanto foi ludibriado, não passa de um juguete nas mãos de outra pessoa. Tal arranjo pode configurar-se de modo risível na medida em que o personagem conserva seu aspecto vivo, por acreditar que toma suas decisões livremente, mas na realidade está inserido em uma rigidez mecânica ao ser controlado pelos desejos de outra pessoa, tal qual uma marionete.

Este é o brinquedo que melhor representa as farsas, as situações nas quais alguém engana o outro, em que um é feito de bobo. Quando o público percebe que, na realidade, o personagem foi enganado, não age por conta própria, mas devido aos condicionamentos de alguém, passa a ver os cordões que manipulam este “boneco” e obtém da situação a capacidade de brincar com ele. É como se assinasse um contrato de cumplicidade com o manipulador “[...] e a partir daí, assim como a criança que conseguiu do amiguinho o favor de lhe emprestar o boneco, ele mesmo põe a ir e vir em cena o fantoche cujos cordões passou a segurar.” (BERGSON, 2004, p. 57). Na *commedia dell'arte* são frequentes os roteiros em que *Pantalone* acredita estar tomando atitudes próprias quando na verdade foi ludibriado por

Arlecchino.

Outra perspectiva possível de se encarar este brinquedo é concentrar a atenção da plateia diretamente para o arranjo mecânico que determina a situação, ou seja, indicar diretamente o mecanismo que rege a cena. Pode-se encontrar esta imagem na cena clássica do barbeiro em *O Grande Ditador* (1940) de Charles Chaplin. Neste trecho, Chaplin barbeia um freguês e seu rádio começa a tocar uma música. Quando isto acontece seus movimentos são condicionados pelo ritmo e instrumentos apresentados na melodia. Tudo parece uma grande distração do barbeiro, ele parece não perceber que está sendo controlado. Já o público, ao notar tal sincronia, passa a enxergar os “cordões” que controlam Chaplin e com isso se diverte.

A imagem da marionete pode ser evocada inclusive sobre o público. Basta que o espectador perceba estes fios condutores nele mesmo, surpreenda-se com a rigidez mecânica de seu próprio raciocínio, como no final inesperado de uma piada. A construção da anedota leva o espectador a uma determinada linha de raciocínio que subitamente se “quebra” no desfecho inesperado. De repente, o ouvinte se dá conta de sua falsa liberdade ao perceber que teve seu raciocínio conduzido/controlado pelo piadista e a súbita percepção desta rigidez pode

gerar o riso.

A bola de neve

Este brinquedo representa uma situação que começa pequena, mas vai “rolando” e aumentando cada vez mais, até que em um determinado momento percebe-se o estrago e sua dimensão real. Cenas de reação em cadeia, efeito dominó, crescimentos constantes, progressões ininterruptas ilustram esta categoria. Situações aparentemente banais que vão se complicando e tomando um aspecto crescente. A vida deixa de seguir seu fluxo e passa a acumular-se sobre si mesma. Neste caso, para Ximenes, na bola de neve “[...] o riso se estabelece pelo desvio do curso natural da vida, levando a compará-la a um brinquedo que parece se expandir, evoluir no espaço e tempo, até que o estranhamento da situação provoque uma explosão de risos.” (XIMENES, 2010, p. 57).

O cinema mudo, gag's de palhaços, são repletos de cenas que ilustram esta imagem. No filme *Tempos Modernos* (1936), Chaplin testa uma máquina que alimenta os funcionários enquanto eles trabalham. À primeira vista, tudo ocorre bem, mas a máquina apresenta um defeito e aos poucos vai aumentando sua velocidade; enche a boca do operário de comida, derrama sopa sobre ele, o agride com a espiga de milho, até dois

parafusos esquecidos sobre o prato entram em sua dieta. Ocorre que, a partir de uma situação simples constantemente alimentada por pequenos incidentes, obtém-se um resultado bem maior que o inicial, e, esta incongruência entre a situação original e sua consequência poderá proporcionar o riso.

Se este aspecto crescente já traz a possibilidade da comicidade, mais cômico será quando for percebido um aspecto reversível, ou seja, a situação cresce até seu limite e de repente dobra sobre si mesma, retorna ao início:

A criança diverte-se vendo uma bola de boliche que, lançada contra balizas, derruba tudo ao passar, multiplicando estragos; ri ainda mais quando a bola, depois de girar, desviar e hesitar de todos os modos, volta ao ponto de partida. (BERGSON, 2004, p. 61).

Na cena, esta bola que tende a retornar ao ponto inicial, pode ser representada pelo personagem que independente do acúmulo de seus esforços, retorna para o mesmo lugar, depreende um grande esforço para obter um resultado nulo.

Estas três imagens apresentadas por Bergson (boneco de mola, marionete, bola de neve) são capazes de comportar diversas possibilidades de cenas cômicas. Todavia, pensando em seus princípios isoladamente, elas podem pender para

um aspecto bem distante do riso. No *boneco de mola*, na figura do indivíduo que luta pela sua vida, observa-se uma força que, independentemente das variáveis tende a resistir; na *marionete*, há a trapaça, a enganação, o controle e na *bola de neve* se nota um aspecto crescente que pode resultar no fim incomensurável ou num conjunto de esforços que traz um resultado nulo.

Tais aspectos podem muito bem engendrar a piedade ou terror que dificultariam o surgimento do riso. Para tentar evitar isso, a construção cênica induz a atenção do público não para a situação em si, mas para o modo como ela é apresentada, precisamente para o arranjo mecânico que ela evoca. O conteúdo do que está sendo tratado esmorece frente a evidenciação da performance dos artistas. No caso tratado no *boneco de mola*, caso o espectador sinta piedade do indivíduo assassinado, dificilmente se obtém o riso, porém, se a atenção do observador recai neste jogo de “vai e vem”, na mecanicidade dos atos do sobrevivente e do assassino, surge a possibilidade de uma apreciação risível da cena.

Assim, infere-se que para Bergson não são necessariamente as situações em si que geram a comicidade, mas a impressão de uma rigidez mecânica na vida. Em sua ótica não são exatamente os brinquedos que geram a comicidade, mas sim as imagens que eles evocam: a sensação de

engrenagens, mecanismos de funcionamento em que a vida se enquadra ocasionalmente. Para determinar de onde provém a comicidade das situações é necessário definir quais mecanismos são esses. Se, nas palavras do filósofo, a vida é “mudança contínua de aspecto, irreversibilidade dos fenômenos, individualidade perfeita de uma série fechada em si mesma [...]” (BERGSON, 2004, p. 66), ao fazer o caminho inverso, Bergson encontra os procedimentos que mostrariam seu lado mecânico; estes são: repetição, inversão e interferência de séries.

Repetição

A repetição é um dos procedimentos mais claros da comédia. A repetição é um dos procedimentos mais claros da comédia. A repetição é um dos procedimentos mais claros da comédia...

É o procedimento que talvez melhor represente a ideia do mecânico colado no vivo. Consiste basicamente na repetição de algum ato ou situação. No entanto, não deve ser repetida demasiadamente para não esgotar o efeito cômico, também não é a pura repetição que gera o efeito risível. A pesquisadora Elza de Andrade observa que quando este princípio é transposto para o trabalho dos atores:

Mais do que a mera repetição, o que provoca a comicidade é a interrupção no impulso inicial do movimento e de sua intenção, o que faz com que o ator retorne imediatamente ao ponto de partida original e recomece. A repetição pura, esvaziada desse impulso interrompido e imediatamente retomado, não é tão expressiva. (ANDRADE, 2005, p. 102)

Em outras palavras, o que parece provocar o riso é o choque do mecânico com o “impulso inicial do movimento”, o rompimento desta viva continuidade das coisas, contrastando com o fluxo mutável da vida. No teatro, uma cena pode não ser cômica por si, mas quando repetida com frequência passa ao estado de categoria, de modo que, sua execução, que anteriormente não era cômica, poderá tornar-se risível devido a este procedimento.

Outra perspectiva possível é a instalação desta repetição diretamente em um personagem: um indivíduo que ao tentar falar sempre é interrompido, um gesto que ocasionalmente insista em reaparecer no meio de um discurso. A repetição também pode ser aplicada em uma ideia que, ao ser representada, só mude sua natureza, por exemplo: um médico realiza uma operação e ao chegar em casa prepara seu jantar com as mesmas ações e rigor que operou seu paciente. Cabe ressaltar que, para que este procedimento se mantenha no campo do cômico, é necessário manter o aspecto vivo de distração,

descuido. Caso isto não aconteça, a repetição pode configurar-se como um procedimento angustiante e dificilmente terá como consequência o riso.

Inversão

A inversão da ordem natural das coisas, a sensação de que algo está errado, ou melhor, invertido, poderá provocar o riso. Não é necessário que sejam demonstradas duas cenas – a normal e a invertida – basta que a segunda carregue a lembrança da primeira, este choque da percepção do arranjo mecânico tem a possibilidade de engendrar a comicidade. Este procedimento pode lembrar o riso proposto por Bakhtin (1987), o cômico das camadas populares, uma inversão da ordem social vigente. Todavia, não traz necessariamente o aspecto regenerador do realismo grotesco, mas sim um riso proveniente da ruptura da ordem natural das coisas, da percepção da vida como uma máquina que pode ser montada às avessas. A simples cena do ladrão roubado já evoca esta ideia.

A inversão é utilizada na prática teatral há bastante tempo. Ela pode estar presente desde a construção dramática do texto ou até no trabalho dos atores. O autor e ator italiano Dario Fo afirma utilizar como um recurso cômico a realização de gestos exatamente opostos ao que está sendo dito no discurso. Neste jogo de inversões, ele abre

novas possibilidades de construção e apreciação da cena, encontrando diversos caminhos risíveis.

Interferência de Séries

Quando se observa duas situações distintas e, por algum acaso elas se sobrepõem, tem-se aí uma interferência de séries. Nas palavras de Bergson, “uma situação é sempre cômica quando pertence ao mesmo tempo a duas séries de acontecimentos absolutamente independentes e pode ser interpretado ao mesmo tempo em dois sentidos diferentes.” (BERGSON, 2004, p.71).

Basta pensar nas farsas para encontrar uma imagem que exemplifica bem tal procedimento, o quiproquó. Nele, dois acontecimentos completamente independentes encontram-se por algum motivo e, devido às circunstâncias, os atos e significações de um se encaixam no segundo, dando margem a interpretações equivocadas das partes; contudo o público sabe o sentido real da história. Cada participante fala de uma situação inerente a si, mas devido ao arranjo cênico, desconhecem que estão falando de ocorrências distintas. O efeito cômico pode se formar por meio dos enganos, da oscilação entre o que se diz e o que é entendido e no risco das partes compreenderem o equívoco que estão vivendo. Assim, na medida em que se percebem “blocos” de situação que podem ser combinados

e recombinaos nas mais variadas formas, encontra-se uma maneira de surpreender na vida aspectos mecânicos.

Entretanto, a interferência de séries pode surgir com outros formatos. Ao propor a relação de duas séries que não deveriam interagir, rompe com as barreiras de espaço e tempo, mistura épocas distintas, fundiona lugares. Um homem conversando ativamente com seu rádio, uma mulher com uma amiga ao celular na era medieval, também são imagens que se enquadram neste procedimento. Neste caso, as séries não são apenas independentes, mas estão em tempos/ espaços distintos e ainda assim convivem.

Ao analisar o que foi visto até este momento, pode-se observar que, uma grande parcela dos efeitos bergsonianos se estrutura no modo em como as situações, atos e personagens são apresentados. Consistem que a atenção do espectador se desvie para o arranjo mecânico, mas sem perder de vista a esfera da vida. Portanto, nesta perspectiva, não é necessariamente o enredo da situação que edifica as bases para a construção da comicidade. Caso o encenador deseje que o espectador tenha uma apreciação risível do que é apresentado – independente da temática que a cena aborda –, a aplicação dos procedimentos bergsonianos na construção da cênica aponta um caminho possível para esta empreitada.

Assim, não só o conteúdo da cena é capaz de proporcionar o efeito risível, mas também a forma como ela é apresentada.

Após o que foi aqui exposto, cabe lembrar que nas práticas teatrais contemporâneas encontram-se diversas propostas cênicas que ampliam os conceitos de personagem e de cena. A obra cênica não trabalha necessariamente com personagens bem delimitados ou com uma estrutura dramática pautada na lógica causal. Como aponta a pesquisadora Silvia Fernandes “[...] a ausência de hierarquização dos meios teatrais caminha paralela à dissolução das personagens enquanto seres individualizados e à perda dos contextos cênicos coerentes.” (FERNANDES, 2010, p. 22). Termos como *actante*² e noções como *pura presença*³ – no sentido de que o teatro não seria representação de uma realidade – são incorporados à prática teatral. Com isso, os contornos da cena e do personagem deixam de ser tão precisos e passam a englobar uma gama de possibilidades. Sob esta ótica, as reflexões bergsonianas, delimitadas dentro dos territórios seguros da situação e do indivíduo, ainda são úteis para estes casos?

Como visto anteriormente, não é a situação em si que gera a comicidade, mas o choque de surpreender um arranjo mecânico na vida. Ora, se a situação não é o elemento chave para a obtenção

do riso, mas sim esse contraste entre a imagem mecânica evocada e o fluxo da vida, as reflexões apontadas acima ainda são passíveis de serem utilizadas por este ator e por esta cena. Não é preciso que ela seja linear ou que trabalhe com o tradicional *personagem indivíduo*⁴ para a aplicação das ideias de Bergson e possível obtenção do riso, mas sim que cumpra a prerrogativa inicial, a apresentação de uma cena que, “distraidamente”, adote uma rigidez mecânica.

3. EXPLICANDO A PIADA, RESTRIÇÕES DO RISO BERGSONIANO NA PRÁTICA CÊNICA

Após esta apresentação dos brinquedos e procedimentos elaborados por Bergson, percebo que, apesar deles carregarem um potencial cômico, sua aplicação na prática cênica apresenta restrições. O puro aspecto mecânico evocado por eles não é suficiente para proporcionar o efeito risível. Dependendo do modo como forem aplicados podem engendrar reações bem diferentes do riso. Na prática cênica é possível encontrar a utilização destes procedimentos com objetivos distantes do cômico.

Na dramaturgia do absurdo observa-se que a necessidade de se construir uma história foi abalada. Tal processo gera falas circulares, repetições, inversões e embaralha as trocas entre personagens. Ryngaert aponta que “[...] os

dramaturgos considerados ‘do absurdo’ fizeram da fala repisada, verborrágica, desregrada em sua necessidade e na segurança das informações que transmite, uma das chaves de seu teatro.” (RYNGAERT, 1998, p. 136). O que os personagens dizem está ao “lado” da situação, muitas vezes ela não é levada em conta no diálogo. Tais aspectos não visam primariamente atingir o riso da plateia, mas sim provocar uma sensação de angústia, uma crítica à sociedade em que tanto se fala, mas pouco se comunica. Se por acaso o riso surge, ele vem carregado de constrangimento, nervosismo. Na opinião de Mendes ao ampliar este aspecto repisado, esta insensatez mecânica, “[...] tais repetições não criam o tipo tradicional de alívio cômico, e sim uma atmosfera de pesadelo, embora vista pela ótica da ironia.” (MENDES, 2008, p. 94).

Em outro caso, nas propostas evocadas por Bertolt Brecht, pode-se observar que os atores vivem em duas esferas distintas: a da fábula a ser contada e a épica. A primeira envolve todos os elementos da história que vem sendo representada, já a segunda é atingida nos efeitos de distanciamento ou *efeitos V⁵*, através das narrações, *songs*, literalização do texto. Esta inserção de “corpos estranhos” interrompe a continuidade da ação. Nas *songs*, o cantor sai da esfera da fábula e entra na épica, comenta a ação; porém, na opinião do pesquisador Gerd Bornheim, de certa maneira “[...] o cantor continua ligado à ação cênica, já

que tudo que ele relata ao cantar refere-se ao que os seus companheiros de palco estão fazendo e dizendo [...]” (BORNHEIM, 1992, p. 321).

À primeira vista, observa-se que são dois espaços/tempo distintos, ou ainda, duas séries diferentes que por meio do arranjo cênico passam a interagir. Ora, tem-se um resumo da *interferência de séries* bergsoniana. Contudo, esta interferência não tem como objetivo necessário a obtenção do riso. Ainda neste raciocínio, verifica-se que diversos outros elementos do teatro épico podem ilustrar as propostas de Bergson sobre o riso, mas não visam necessariamente adotar uma postura cômica. Muito da proposta de Brecht consiste em desvelar as engrenagens que regem o teatro, os automatismos dos indivíduos guiados pela massa. Na peça *Ascensão e Queda da Cidade Mahagonny*, Brecht cria uma situação que poderia se assemelhar a inversão bergsoniana ao colocar em cena um personagem que morre por comer excessivamente. Neste caso, apesar de poder surgir, o riso não aparenta ser o objetivo principal, mas sim provocar uma reflexão no espectador que vivia em uma sociedade em que muitos morriam exatamente pelo motivo oposto: a falta de alimentos.

De acordo com estes exemplos, é possível inferir o perigo de definir os procedimentos bergsonianos (repetição, inversão e interferência

de séries) unicamente como matéria prima do risível. Os mesmos aplicados em determinadas situações, geram efeitos distintos ou até opostos ao cômico. A imagem do exército nazista marchando, todos iguais, executando movimentos **repetitivos**, seguindo ordens tais quais **marionetes**, dificilmente parece cômica. Diante disso, é válido ressaltar que o aspecto puramente mecânico não é risível por si, mas sim seu choque com a vida. Caso ela simplesmente caminhe em direção a uma mecânica, mas o choque não aconteça, provavelmente a cena não terá uma configuração cômica, como pode ser visto na figura 1:

Na figura 1 a mecanicidade surge como um objetivo, uma decisão, não parece um acidente. Ela não entra em choque, mas se sobrepõe à vida. Quando o indivíduo decide adotar uma postura mecânica, o aspecto de distração é suprimido,



Figura 1 – Configuração não-cômica da cena

e é justamente ele que confere o lado vivo no arranjo mecânico. Esta figura aproxima-se de situações angustiantes, em que, as repetições incessantes, a frieza maquinal, a estagnação do mundo, podem engendrar o tédio ou o terror ao invés do riso. Retornando ao tabelião do início deste artigo, se ele decidisse carimbar a tudo e a

todos, possivelmente sua ação não seria risível comparado a quem continua neste movimento por distração ou acidente.

Em outra perspectiva, caso os aspectos mecânicos surjam na vida como uma distração, um acidente, entrevê-se um caminho para obter o riso. Não é a vida que se transforma em uma “vida mecânica”, mas sim continua seu curso naturalmente e, em uma distração, apresenta características de rigidez mecânica, contudo, sem deixar de ser viva. É na surpresa destes encontros entre rigidez e flexibilidade que o riso poderá surgir. A figura 2 ilustra esse processo:

Nesta figura os aspectos mecânicos não se sobrepõem à vida, mas se encontram com ela em determinados momentos e, nestes períodos, a cena pode adotar uma postura cômica. A distração

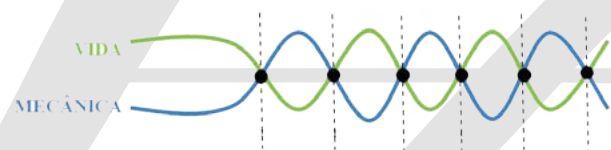


Figura 2 – Configuração cômica da cena

inerente a estes encontros impede que a cena se torne uma “vida mecânica” e possibilita uma apreciação risível dela. Na prática teatral, para que o risível possa se estabelecer, creio que o artista trabalha com essa “gangorra”, oscilando sempre entre os aspectos mecânicos e vivos. Sabe-se que

manter este caráter de distração no ator que ensaia diversas vezes a mesma cena é extremamente dificultoso. Portanto, no caso do teatro, para que os procedimentos bergsonianos tenham a possibilidade de funcionar, provavelmente estão atrelados a um contexto cênico que deixe claro que a mecanização da vida não é o objetivo; se aparece é como um “descuido” dos envolvidos, mantendo assim a prerrogativa de Bergson: “[...] a comicidade é aquilo graças a que a personagem se entrega sem saber, o gesto involuntário, a palavra inconsciente. Toda distração é cômica.” (BERGSON, 2004, p. 109).

Na tentativa de que o *mecânico colado no vivo* funcione dentro da cena teatral é interessante que ele seja visto como uma brincadeira entre os atores, cena e público. O puro aspecto maquinal pode causar angústia, medo e aversão. Tal pensamento também é partilhado por Ximenes ao afirmar que “[...] ele só é risível quando nos faz lembrar um jogo, uma brincadeira nos transportando da realidade objetiva para a realidade lúdica.” (XIMENES, 2010, p. 69).

Por isso, acredito que Bergson foi primoroso quando evocou a imagem dos brinquedos. O aspecto lúdico, o retorno do adulto às brincadeiras da infância, é o grande jogo das cenas cômicas. Porém, ao deslocar esta imagem para o foco mecânico e crítico do riso, quando demonstra

que não são bem os brinquedos que nos fazem rir, mas simplesmente a percepção das engrenagens mecânicas que os regem, ele “termina com a brincadeira”, “explica a piada”. De acordo com ele, o adulto pode até ter prazer revisitando sua infância, mas só rirá quando perceber a mecanicidade dos atos. E de um riso descomprometido, livre, retorna ao sério, punitivo, derrisório. Para o filósofo, o alvo do cômico é um indivíduo que deveria ser flexível, mas está em uma rigidez mecânica de seus atos e, assim, deve ser punido pelo riso. Quando alguém é castigado dessa maneira, está sendo penitenciado por transgredir o modelo. Impor este pensamento como única explicação para o riso é, a meu ver, simplificar o acontecimento, pois ao seguir esta lógica, Mendes aponta que:

Se a comédia, em todas as suas variantes, se conformasse à teoria de Bergson, o prazer que ela oferece teria que nascer sempre de uma espécie de gesto crítico ou mesmo *paródico* – se tomarmos a palavra *paródia* no seu sentido original de fala ou “canto ao lado” ou “canto paralelo”. E ao lado de que se entoaria o “canto” cômico? De algum tipo de forma, gesto, movimento, caráter, situação ou linguagem que sirva como *modelo*. Dessa imagem modelar, o cômico seria um reflexo negativo, um desvio uma deformação. A percepção dessa cópia falsa faria nascer o riso, um gesto que teria como função apontar e corrigir os afastamentos, punir os desajustes pela exposição do ridículo. (MENDES, 2008, p. 92)

O riso bergsoniano, ao tomar a postura de um riso de derrisão, em que seu alvo sempre

é degradado – mesmo que na tentativa de melhorá-lo ou “flexibilizá-lo” – aparentemente se realiza somente na função crítica. Tal argumento apresenta-se delicado quando confrontado com a prática teatral, visto que, limita determinadas manifestações cômicas. Relembrando que Bergson estudou o riso na vida, no social e não necessariamente no teatro, acredito que, ao transpor suas reflexões para a prática cênica, a função punitiva do riso deva ser relativizada, já que, no palco, nem sempre o objeto risível é punido por apresentar uma rigidez mecânica. Muitas vezes o que pode acontecer é um sentimento de cumplicidade, ao acatar as regras do jogo cômico, da brincadeira, o público percebe os controles mecânicos que orientam a cena e começa a brincar com ela. O riso não surge necessariamente como uma tentativa de destruir estes controles, punir o objeto risível, retirá-lo da rigidez mecânica e flexibilizá-lo, mas sim como fruto da diversão proporcionada pela brincadeira.

Com as reflexões apresentadas acima, observo a possibilidade de transpor a teoria bergsoniana do riso para o trabalho do ator nas cenas cômicas desde que se leve em conta algumas observações que a modifiquem na prática cênica. Apenas o aspecto mecânico dificilmente proporciona a comicidade, do mesmo modo que o público nem sempre pune o objeto risível, mas, por vezes, se torna cúmplice e brinca com ele.

Deste modo, tratar os procedimentos bergsonianos como fórmulas talvez seja uma atitude infrutífera, porém, é possível encontrar neles pistas, indícios para o trabalho com a comicidade no ofício do ator. Na medida em que se trata o riso como um objetivo final, se persegue ele de maneira direta, provavelmente ele tende a fugir. Encontra configurações que não se enquadrem nas fórmulas lançadas ou será sufocado pelo desespero do artista que o busca desenfreadamente. Assim como Perseu, que utiliza o reflexo de seu escudo, um olhar indireto para matar a Medusa, creio que o “*monstro ridens*” não deve ser encarado diretamente. Neste sentido que as reflexões deste artigo se estruturam, como um golpe indireto que, espero eu, ao invés de um grito traga uma sonora gargalhada.

NOTAS

¹ A primeira edição do livro data de 1899.

² A ocorrência de cenas que não se pautam em uma lógica de causalidade, por vezes desprovidas de sentido, situação dramática ou de espaços bem delimitados, implica em uma revisão na utilização do termo “personagem”. Neste sentido, Bonfitto aponta que “[...] quando pensamos sobre as práticas do ator pós-dramático, não podemos mais fazer referência somente à existência de personagens, em

função de suas conotações culturais, ao menos no Ocidente. Dessa forma, devemos utilizar um termo mais abrangente, tal como actante (ou atuante) ou ser ficcional.” (BONFITTO, 2010, p. 96).

³ “A utopia da presença não só apagaria a ideia de representação da realidade mas, no limite, instauraria um teatro não-referencial, em que o sentido seria mantido em suspensão.” (FERNANDES, 2010, p. 26).

⁴ Entende-se personagem indivíduo como o ser ficcional de contornos físicos e psicológicos bem delineados. Como aponta Bonfitto “[...] personagens que têm, cada uma, um nome próprio. Elas dialogam, e revelam transições repletas de nuances psicológicas através de suas ações. Ou seja, nesse caso, somos levados a ver a personagem como um ‘indivíduo.’” (BONFITTO, 2006, p. 130).

⁵ O termo efeito V deriva da palavra alemã *Verfremdungseffekt*. Ele pode ser entendido como uma prática adotada na proposta brechtiniana, que consiste na inserção de elementos artísticos para evitar que o espectador seja “hipnotizado” pela ilusão cênica, proporcionando assim uma visão crítica do que é apresentado. Para mais informações ver Bornheim (1992) ou Brecht (2005).

R REFERÊNCIAS

ANDRADE, Elza de. Mecanismos de comicidade na construção do personagem: propostas metodológicas para o trabalho do ator. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Teatro/ Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005. Tese (Doutorado em Teatro).

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na idade média e renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.

BERGSON, Henri. O riso: ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BONFITTO, Matteo. O ator compositor. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. O ator pós-dramático: um catalisador de aporias?. In: GUINSBURG, J; FERNANDES, Silvia (orgs). O pós-dramático. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 87 – 100.

BORNHEIM, Gerd. Brecht: A estética do teatro. São Paulo: Graal, 1992.

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

FERNANDES, Silvia. Teatros pós-dramáticos. In: GUINSBURG, J; FERNANDES, Silvia (orgs). O pós-dramático. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 11 – 30.

GRANDE ditador, O. Direção, roteiro e produção: Charles Chaplin. Intérpretes: Charles Chaplin, Paulette Goddard, Jack Oakie, Reginald Gardiner, Maurice Moscovich. [S.l]: Charles Chaplin Productions; Warner Home Video, 1940. 1 DVD (126 min).

MENDES, Cleise Furtado. A gargalhada de Ulisses. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RYNGAERT, Jean-Pierre. Ler o teatro contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SILVA, Daniel Marques da. O tipo cômico: construção dramática, atorial e cênica. Revista repertório. Salvador, Universidade Federal da Bahia, n. 8, p. 28 – 33, 2008.

TEMPOS Modernos. Direção, roteiro e produção: Charles Chaplin. Intérpretes: Charles Chaplin, Paulette Goddard, Henry Bergman, Chester Conklin, Hank Mann, Louis Natheaux, Allan Garcia. [S.l]: Charles Chaplin Productions, 1936. 1 DVD (89min).

XIMENES, Fernando Lira. O ator risível: procedimentos para cenas cômicas. Ceará: Ed. Expressão Gráfica, 2010.

* HENRIQUE BEZERRA DE SOUZA é doutorando em teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), ator e diretor teatral. Mais informações em <http://henriquebezerrads.wix.com/henriquebezerra>