

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
CURSO DE TEATRO

HELLEN CRISTINA BATISTA SOUZA

CORPO E COMICIDADE:
O trabalho de uma atriz para a expressão de um corpo cômico

UBERLÂNDIA
DEZEMBRO 2017

HELLEN CRISTINA BATISTA SOUZA

CORPO E COMICIDADE:

O trabalho de uma atriz para a expressão de um corpo cômico

Monografia apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de Licenciatura em Teatro.

Orientador: Prof. Ms. Rafael Lorrán Alves

UBERLÂNDIA
DEZEMBRO 2017

HELLEN CRISTINA BATISTA SOUZA

Corpo e comicidade: o trabalho de uma atriz para expressão de um corpo cômico.

Monografia apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de licenciatura em Teatro.

Prof. Ms. Rafael Lorrán Alves
(Orientador)

Profa. Dra. Vilma Campos dos Santos Leite

Prof. Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva

Uberlândia (MG) 20 de Dezembro de 2017

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar a Deus que tem iluminado o caminho que escolhi para traçar;

Aos meus familiares que NUNCA me incentivaram nesta etapa; o que me fez acreditar cada vez mais em mim e nos meus sonhos;

Ao meu namorado, melhor amigo e companheiro de todas as horas, **Roberto Barbosa de Carvalho Neto**, pela força, pelo carinho, compreensão, amor e solidariedade inefável; exceto no início do curso, porque ele se esbaldava em ciúmes (vai entender).

Ao melhor orientador da minha vida, **Rafael Lorrán**, que carinhosamente aceitou meu pedido de orientação (leia-se casamento, que é quase a mesma coisa) e fez tudo que estava ao seu alcance para sanar minhas dificuldades, nortear-me nos momentos nebulosos e permitir que este trabalho ganhasse vida, com a orientação mais carinhosa e *maravilhosa* que já existiu.

Aos componentes da banca pela valiosa participação no julgamento;

Aos amigos e colegas de turma que colaboraram para realizar esse sonho;

Per ludum, per jocum: é isso!

RESUMO

Quais os caminhos para otimizar o efeito risível dentro do trabalho do ator na cena cômica? O embasamento teórico deste trabalho foi feito através da revisão de literatura, onde se estudou o fenômeno do riso e a comicidade. A contextualização deu-se pela breve passagem histórica da comédia e do ator como figura cômica em variadas culturas até chegarmos na *Commedia Dell'Arte*, buscando relacionar a historicidade da comédia no teatro aos trabalhos técnicos de atuação que vivenciei como estudante da graduação em Teatro da Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Para tanto, compartilho neste trabalho o estudo e análise de algumas experiências estéticas e técnicas para estudo da comicidade no corpo do ator a partir de dois processos de criação distintos: o primeiro mediado pelos princípios de jogos teatrais e improvisação para estudo corporal em relação ao cômico na cena teatral e o segundo através da pesquisa dos princípios e procedimentos técnicos da atuação com máscara neutra e iniciação à corporeidade pelas máscaras da *Commedia Dell'Arte*.

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO.....	6
2.CAPÍTULO I: O CAMPO DO RISÍVEL E A COMÉDIA NO TEATRO.....	11
2.1. Dos <i>Populares Fazedores de Riso</i> à Comédia no Teatro.....	13
2.2. A comédia na Idade Média e no Renascimento.....	16
2.3. O risível na <i>Commedia Dell'Arte</i>	20
3.CAPÍTULO II: O CORPO DO ATOR E A EXPRESSÃO CÔMICA	26
3.1. Elementos de comicidade no corpo do ator	27
3.2. O corpo e a Máscara Neutra.....	32
4.CAPÍTULO III: DESAFIOS DE CRIAÇÃO DA EXPRESSÃO CÔMICA.....	35
4.1. <i>Megan Hair</i> : Expressão 01 de Corpo Cômico.....	35
4.2. <i>Ragonda</i> : Expressão 02 de Corpo Cômico.....	40
5.CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	47
6.BIBLIOGRAFIA.....	49

1. INTRODUÇÃO

No ano de 2006, impelida pela irrecusável oferta que minha vida estudantil me apresentava, imbuída de toda imaturidade e desespero do mundo, me inscrevi para o curso de Odontologia no processo seletivo, na época conhecido como PAIES. Este processo era seriado, ou seja, acontecia em três etapas; cada etapa, teoricamente, seria feita ao fim do ano letivo correspondente ao ano colegial, ou seja: primeira etapa ao final do primeiro colegial, segunda etapa ao final do segundo colegial e do mesmo jeito a terceira etapa. Digo teoricamente, porque as greves (queridinhas das federais) não permitiram que estas etapas fossem aplicadas nas datas desejáveis, e ao longo destes três anos, “férias de verdade” era apenas um mito na vida estudantil, ou um sonho longínquo, tanto faz. Foi um período turbulento, e a escolha do meu curso foi uma mistura de: “O que deu para fazer com essa nota com algum curso na área de biologia, que é algo que eu sempre gostei”.

Minha família (em peso) na época criticou bastante, pois queriam que eu fizesse Medicina (curso de deuses ou semideuses), mas a minha nota não daria para me inscrever neste curso, por não ter me preparado o suficiente. Acho que fizeram tanta lavagem cerebral na minha cabeça que até eu queria fazer aquele curso mais que tudo nessa vida. Mas não o fiz. Fiz Odontologia mesmo. Conclui meu curso em dezembro de 2010. Onde quero chegar com esta contextualização? Quero experimentar com quem lê este trabalho de conclusão de curso, que me foram gastos quase uma década para que eu pudesse compreender que fui vítima de um sistema absurdamente grotesco, ceifador de sonhos e de juventude. Aqui está uma oportunidade para você, que está lendo este trabalho, de me conhecer melhor e entender como eu vim parar aqui.

Eu sempre gostei muito de teatro. Muito mesmo. Recordo-me de um vídeo que fizeram em um aniversário meu de seis anos de idade, onde “o cinegrafista” perguntava a todos que estavam no quarto o que cada um gostaria de ser “quando crescer” (até hoje não cheguei nesta fase da vida onde a gente cresce, mas está tudo bem, faz parte do processo.), e minha resposta foi certa: “Estrela de cinema”. Quem fazia a filmagem ainda insistia, “Estrela de cinema?” e eu: “Sim, vou ser atriz!”. (De 1995 até 2017, estou quase lá). Posso considerar que em casa sempre fui vista como a menina de modos muito “teatrais”. Gostava de encarnar personagens, fazer imitações, caretas e expressões exageradas e, principalmente, sempre senti um forte desejo ou

inclinação constante por tentar fazer todo mundo rir. “A Hellen só sabe fazer macaquice, ô menina boba”.

Durante toda minha vida escolar sempre me senti atraída, ou melhor, hipnotizada pelos aspectos de teatralidade percebidos nas interações cotidianas. Todas as cenas curtas e demais processos artísticos dos quais participei durante o período pré-escolar e experiências ao longo do ensino fundamental (quase sempre restritas às peças teatrais para datas comemorativas) foram capazes de abrir caminho para que eu pudesse, mesmo que minimamente, explorar minha criatividade. Eu queria estar em tudo e me sentia plena e viva nas aulas de teatro e educação artística. Devo confessar que infelizmente não me sentia assim nas aulas de música, porque se existe algo nessa vida que eu não tenho, é consciência e/ou percepção musical. Mas pretendo me matricular em alguma iniciação à musicalização para pessoas que amam música e não conseguem fazer nada além de amá-la.

Nesse exercício por encontrar em minha trajetória lembranças onde as relações com a cena teatral e o elemento da comicidade estiveram presentes, percebo que boa parte das minhas experiências com o teatro foram marcadas por um processo onde eu, como atriz, estive responsável por vários aspectos de uma “criação cênica”. Na escola ou nas brincadeiras teatrais em grupos familiares, eu escrevia “peças”, desenhava os figurinos, atuava e dirigia, obrigava todo mundo a fazer do meu jeito como se fosse a coisa mais importante (e era) do mundo.

Todos meus “textos teatrais”, escritos para “peças” escolares, eram baseados em paródias de telenovelas e filmes da época. Recordo-me de escrever o “*Presença de Chita*” baseado em “*Presença de Anita*” uma minissérie brasileira, exibida pela *Rede Globo*¹. Como eu nunca havia assistido nenhum episódio, porque minha mãe dizia que não era hora de criança estar acordada, o “*Presença de Chita*” parodiava algo que eu sequer conhecia, apresentando a saga de uma macaca louca que aparecia de forma inconveniente nos lugares menos prováveis para fazer bagunça. Em 2002, montei com colegas de classe um grupo de teatro, e fazíamos apresentações mensais de cenas escritas por mim, no grêmio literário da escola. Desde então, os professores sempre nos chamavam para produzir algo para determinada data comemorativa (e somente isso, novidade) e todos elogiavam e se divertiam com a nossa “brincadeira de fazer teatro”.

Bom, como convém a esse difícil ofício por compartilhar nossas memórias, num vai e vem desmedido, dou um salto temporal das experiências como brincante do teatro e retomo onde

¹ Emissora brasileira de Telecomunicações.

fui parar ao final da trajetória escolar. Chegou o vestibular, o desejo da família pelo sucesso profissional, e minha graduação concluída em Odontologia (dezembro de 2010). Eu nunca havia nem pensado na hipótese, em fazer odontologia, mas eu tinha nota suficiente, e era mais parecido com Medicina, e segundo a minha mãe eu poderia trocar depois. E teatro? Que sempre fez parte de minha história? Bom, fato é que entrei no curso e não posso negar que, de certo modo, também me apaixonei pelo ofício. Minhas habilidades manuais, modéstia completamente à parte, fizeram de mim na Odontologia uma profissional de mãos cheias (não pude evitar o trocadilho, esse trabalho fala de comédia, terão que me perdoar!), mas ainda me faltava algo, me faltava *Teatro*.

Até que, em um belo dia ensolarado, quando o canto dos pássaros ecoou ao raiar do sol de mais um dia de glória, como que numa epifania milagrosa, me surgiu a mágica ideia de fazer vestibular de novo... Para Artes Visuais. A inscrição do vestibular foi feita, de fato, pelo meu ex-namorado (que Deus o mantenha longe). Ligou-me para saber se era Artes Visuais mesmo, porque também tinha TEATRO. Eu não sabia que tinha curso de Teatro na Universidade Federal de Uberlândia. Assim, prestei vestibular para Teatro, passei (em primeiro lugar, uau) e foi a matrícula mais feliz e mais polêmica da minha vida.

Vou resumir essa polêmica que enfrentei, entre ambientes familiares, convivências com amigos e conhecidos, em uma única frase: *“Nunca vi ninguém formar para fazer graça! Vai arrumar um serviço!”* Bom, aqui fui eu, o ingresso no curso de teatro foi extremamente conturbado, o que instigou a um amadurecimento pessoal muito intenso, além de vivenciar a oportunidade de desconstruir alguns padrões e preconceitos sobre inúmeros aspectos. De fato uma experiência transformadora que culmina nesse trabalho de conclusão de curso, que tem como objetivo traçar uma breve reflexão sobre o trabalho do ator cômico, um olhar sobre a história da comicidade, a fim de compreender, principalmente, o que confere o aspecto do risível ao corpo do ator.

Enquanto uma aprendiz à atriz cursando a graduação em teatro, os trabalhos sobre consciência e expressão corporal e vocal foram, dentre outras disciplinas, sempre um grande desafio para mim. A dificuldade em me entender com meu próprio corpo, como e para a atuação, e em tocar o corpo do outro, só reforçou o tabu que é gerado em cima de algo tão simples e ao mesmo tempo tão grandioso: *ser humano*. Eu recusei variadas vezes fazer exercícios que envolviam contato corporal com diversos colegas por sentir que aquilo era estranho, nojento e

horripilante demais (É verdade. Contando isso agora, me sinto até boba, mas na época, era seriíssimo). Acredito que muitos alunos já passaram por isso, mas para mim foi extremamente desafiador.

Meu corpo sempre foi meu maior obstáculo. Sempre me deparei com a incrível dificuldade em externar sentimentos de forma orgânica e com certa qualidade expressiva. E todas essas questões pensadas em relação ao trabalho com a comicidade foram ainda mais instigantes e inquietantes. Durante o curso, tivemos apenas uma disciplina onde foi trabalhada comédia. O professor que a ministrou foi professor doutor Narciso Telles (incrível e melhor pessoa). Eu cheguei nesta disciplina com tanto entusiasmo e ao mesmo tempo com tanta pompa, que o tombo só ficou mais feio. Eu não conseguia executar os exercícios corporais e sensoriais de forma “correta” e a última coisa que eu conseguia ser naquelas aulas era engraçada. Meu corpo não me respondia. Confesso que ficava em casa na frente do espelho exercitando a técnica da triangulação² e demais técnicas que nos foram apresentadas, mas sem muito efeito (para mim mesma). Simplesmente eu não conseguia ser engraçada, e aquilo me doía igual limão na ferida, mas a comicidade é algo que está no meu dia a dia, e eu senti que eu deveria me manter pesquisando e estudando, independente da graduação.

Portanto, com o desenvolvimento dessa pesquisa, e com as limitações que se constituem a brevidade de um trabalho de conclusão de curso, busquei um meio para que eu pudesse pesquisar a comicidade, o que caracteriza o risível e como o cômico esteve presente na cena teatral, para, enfim, testar como atriz as potências do meu corpo na criação de comicidade. Para organizar todas essas ideias de corpo e comicidade, contei com o olhar e conselhos ternos do meu orientador Rafael Lorrán, que inclusive me sugeriu bibliografias incríveis, e desconhecidas, até então por mim.

No primeiro capítulo, apresento uma breve contextualização sobre a noção do riso, principalmente a partir dos estudos de Henri Bergson, atentando-me também para o que caracteriza o risível através de algumas passagens pela história da comédia no teatro. No segundo capítulo, propus uma reflexão sobre os aspectos corporais de comicidade do corpo do ator; para tal realizei também uma revisão bibliográfica acerca do corpo do ator em relação às instâncias de

² Técnica de atuação que considera a sensível partilha do ator em cena entre personagens (comunicação direta com outro personagem com o quem contracena) e com o espectador que aprecia a cena (comunicação direta com o espectador, considerando sua presença no espaço da cena, incluindo-o no jogo entre os atores, tornando-o cúmplice da cena). (PAVI, 2005)

preparação e técnicas para o trabalho de alguns aspectos de comicidade, tomando como base o estudo e prática com a Máscara Neutra como importante dispositivo de preparação do ator para a comédia. Já no terceiro capítulo relaciono os princípios analisados nos dois capítulos anteriores aos trabalhos cênicos que vivenciei como atriz em disciplinas de atuação ao longo da graduação em teatro na Universidade Federal de Uberlândia, trabalhos em que busquei a expressão de um corpo cômico através de técnicas de atuação e princípios de comicidade. Portanto, nesse último capítulo busco analisar minha experiência como estudante e atriz em dois processos distintos que tinham como objetivo o trabalho do ator com a expressão da comicidade em cena. A primeira, mediada pelos princípios dos jogos teatrais e improvisação para estudo corporal dos elementos cômicos, e a segunda através da pesquisa dos princípios e procedimentos técnicos da atuação a partir da *Commedia Dell'arte*.

Quero salientar que toda produção neste período de pesquisa é um reflexo sincero do amor que tenho ao teatro, principalmente à comédia, e de todo esforço empenhado para o meu amadurecimento como atriz. Espero que meus compartilhamentos de alguma forma sejam veículos para esparramar conhecimento e algumas risadas. Desejo a todos uma leitura agradável e feliz.

2. CAPÍTULO I: O CAMPO DO RISÍVEL E A COMÉDIA NO TEATRO

Eu sou uma pessoa que ama rir, e na eminência da incrível busca de um tema extraordinário para o meu trabalho de conclusão de curso, nada mais justo do que pesquisar sobre comicidade. Ótimo, vai ser ótimo. Logo então, a fim de cercear meu tema, me dispus a criar questionamentos acerca da comicidade. Assim sendo, a primeira pergunta a qual me propus para iniciar este trabalho foi: O que é o riso? E como não sabia me responder, me fiz uma nova pergunta: O que provoca o riso? Aí, também não sabia a resposta, e me veio mais uma pergunta: Rimos de qualquer coisa? Eita! Eu não sei responder, mas aposto que alguém já se fez essas perguntas antes. Portanto, declarei oficialmente aberta a temporada de caça às respostas, ou pelo menos um vestígio delas. Aristóteles afirmou que o homem é o único animal que ri. Millôr Fernandes complementou a frase com um acréscimo arrepiante: “O homem é o único animal que ri e é rindo que ele mostra o animal que é”. Rotulei como profunda esta afirmação, com direito a arrepios na nuca.

A principal função do riso é nos recolocar diante da nossa mais pura essência: somos animais. Nem deuses nem semideuses, meras bestas tontas que comem, bebem, amam e lutam desesperadamente para sobreviver. A consciência disso é eu nos faz únicos, humanos. (CASTRO, ALICE VIVEIROS, 2005, p.15).

Segundo Alice Viveiros de Castro, em *O elogio da bobagem* (2005), quando Aristóteles afirma que o homem é o único animal que ri, ele nos atenta para esta capacidade nos aproximar dos deuses. Se somente o homem ri, é porque o riso está ligado ao espírito e à razão, que de fato são capacidades próprias do ser humano, assim, o riso nos torna superior aos outros animais. Rimos com o espírito e com a inteligência. Castro (2005) também afirma que o riso é o resultado de associações e conexões cerebrais complexas, mesmo quando se ri de uma *simples careta*, já que para alcançar o risível, o cérebro teve que comparar a um rosto harmonioso para, a partir daí, podermos compreender e imaginar os movimentos necessários para chegar àquela deformação da face. A deformação pode nos lembrar de alguém que conhecemos, um animal, ou nos deliciar com as capacidades de deformação facial do outro, e por fim, acharmos *graça*, ou não. É necessária uma enorme conjunção de fatores para que o resultado da *simples careta* seja o riso. Vai depender do momento, da obviedade, do estado emocional de quem a vê, pois o riso pressupõe uma relação de cumplicidade e o conhecimento de prévias ações sutis. O riso só se

instala quando faz sentido. Uma mesma piada, contada em contextos e lugares diferentes pode ser um sucesso ou um fiasco.

Henri Bergson, em seu livro *O riso, ensaio sobre a significação da comicidade*, importante estudo para compreensão do aspecto do risível, afirma que uma paisagem pode ser linda ou feia, mas nunca será risível, e se rirmos de um animal, provavelmente reconhecemos nele alguma atitude ou expressão humana. Se rirmos de um chapéu, é porque há graça na forma que os homens lhe deram. O homem não é só um animal que ri, mas um animal que faz rir. “Não há comicidade fora daquilo que é propriamente *humano*” (BERGSON, 2007).

Na mesma obra, Bergson também afirma que existe uma *insensibilidade* que acompanha o riso. O riso então não teria inimigo maior que a própria emoção, pois, a fim de produzir o efeito pleno, o distanciamento das emoções promoveria uma anestesia momentânea do coração, ligando o risível à inteligência pura, que por sua vez deve se manter em contato com outras inteligências.

O artista e pesquisador Fernando Lira (2013), estudioso da obra de Bergson sobre o Riso, em seu artigo “*‘S’ o Riso Tocasse meu Coração*” discorda desta *insensibilidade* inerente ao riso afirmada por Bergson; para Fernando Lira, se nos acontece rir de algo, é porque este algo, de certa forma, nos toca e nos impulsiona a uma reação física, independente de acontecer ou não uma reflexão imediata em relação à origem desse riso; ou seja, o objeto do riso nos toca, e por isso rimos. Eu estou de acordo com esta reflexão, acredito que o “toque” seja necessário para uma resposta emocional, seja o riso, seja o choro, precisamos ser atravessados, ação e reação.

A experiência do riso ou de quem ri, segundo Fernando Lira, tende a obedecer a caminhos imprevisíveis, permitindo que a experiência através do risível seja reveladora, libertadora, cativante e nos toque o coração pelo prazer. E para tanto, nos requerem certa passividade, receptividade e disponibilidade para abertura de caminhos, pois tem uma qualidade existencial que não se consegue através da experiência, muitas vezes mecânica e repetitiva das ações executadas diariamente na vida cotidiana dos sujeitos em ação.

A comicidade não poderia ser *saboreada* se nos sentíssemos isolados, o riso necessita do eco, de sua continuidade na relação com o outro, “nosso riso é sempre o riso de um grupo”(BERGSON, 2007, p.5). Logo, quando não se pertence a determinado contexto (pelo qual as situações e formas cômicas possam ser percebidas, assimiladas e reconhecidas) as histórias compartilhadas com intuito de gerar a comicidade não possuem efeito risível. Para Bergson,

acerca do caráter social que o risível pressupõe para que seja eficaz em determinadas situações, ele afirma um pertencimento social antecessor:

(...) o riso esconde uma intenção de entendimento, eu diria quase de cumplicidade, com outros ridentes, reais ou imaginários. Quantas vezes já não se disse que o riso do espectador, no teatro, é tanto mais largo quanto mais cheia está a sala; quantas vezes não se notou, por outro lado, que muitos efeitos cômicos são intraduzíveis de uma língua para outra, sendo portanto relativos aos costumes e às ideias de uma sociedade em particular?... Para compreender o riso, é preciso colocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade; é preciso, sobretudo, determinar sua função útil, que é uma função social. (BERGSON, 2007, p. 05-06)

O riso é algo que nos pertence, é algo nosso, intransferível, e se perpetua eternamente enquanto houver humanidade em nós. Bergson, em *O riso*, afirma que não teremos em vista encerrar a invenção cômica numa definição, por ver nela, acima de tudo, algo vivo e por mais ligeira que seja a invenção cômica deve ser tratada com o respeito que se deve à vida. Reitera nossos limites em vê-la crescer e desabrochar, e de forma em forma, por gradações insensíveis, diante de nossos olhos, acredita que a invenção cômica realizará singulares metamorfoses. Eu concordo, porque a invenção cômica é algo de natureza humana, e a natureza humana é infinita em sua capacidade de se reinventar. Recriamos-nos a cada respiração, e isto é incrível.

E é nesse paralelo entre os aspectos da comicidade relacionados diretamente à prática teatral que considere importante a realização de uma revisão bibliográfica sobre a comicidade no teatro, contextualizando brevemente um histórico sobre a comédia e seus modos de expressão na tradição teatral.

2.1. Dos populares *Fazedores de Riso* à Comédia no Teatro.

Desde as primeiras civilizações o riso é um elemento presente da vida cotidiana às celebrações espetaculares das comunidades organizadas. Há registros históricos sobre antigos rituais de morte e ressurreição em diferentes culturas com figuras mascaradas capazes de provocar medo e riso, ridicularizando o mal. Doenças e fenômenos naturais inexplicáveis de inúmeras épocas e culturas eram explicadas por meio de rituais de diferentes naturezas; neles se imitavam cegos, doentes, aleijados, permitindo que se risse dos próprios medos, e assim, que os mesmos fossem atenuados ou vividos de outro modo.

Uma das mais antigas profissões, que indico nesse trabalho como *fazedor de riso*, (lê-se palhaço), começou como uma atividade esporádica, presente inicialmente apenas em rituais de cunho religioso. De acordo com Alice Viveiros de Castro, em *O Elogio da Bobagem* (2005), lentamente, os engraçadinhos que iam se destacando foram ganhando fama e assim sendo requisitados para apresentações fora dos rituais, gerando uma nova profissão, a do “Cômico”.

Nobres de épocas passadas ostentavam os próprios palhaços como exibição da própria riqueza, mantendo-os em diversos eventos festivos a fim de manter o entretenimento e a diversão. E, provavelmente, os antigos riam das mesmas coisas das quais ainda rimos: da figura excêntrica do palhaço, das imitações de figuras conhecidas, do inesperado, de críticas sagazes dos acontecimentos do momento.

Resumidamente faremos um *tour* pelas civilizações antigas para conhecermos como era a profissão do cômico em cada um destes lugares, ainda tomando como referencial destas informações, *O Elogio sobre a Bobagem* da pesquisadora de Alice Viveiros de Castro (2005), e que, a meu ver, já aponta uma relação interessante para se pensar as noções de comicidade em relação ao corpo dos atores, foco dessa pesquisa.

No antigo Egito, os faraós não viviam sem um bufão ao seu lado, para os divertirem com piadas e brincadeiras. Os palhaços destas cortes eram, na maioria, anões ou corcundas, e os mais hábeis eram considerados verdadeiros sábios, e caso o Faraó não gostasse ou se ofendesse com as brincadeiras, era morte na certa. O bufão mais famoso de Tebas se chamava Danga.

Na China, o Macaco da ópera chinesa, se assemelhava ao Arlequim, e com suas trapalhadas, corrigia a história desmascarando o mal e premiando boas intenções. Os imperadores também tinham seus bufões, Yu Sze, ficou marcado na história como herói nacional, por fazer com que o imperador suspendesse a pintura da Muralha da China, e assim evitasse a morte de mais trabalhadores que se encontravam em posição de escravidão e maus tratos.

Na Índia, o *Vidusaka*, é o servo bobo do herói mítico, que, com intervenções cômicas, ajudavam o público a compreender o enredo das cenas apresentadas nos números teatrais. Ele era o único a falar *prakrit*, que era a língua das mulheres de classes inferiores. Homens ricos e nobres falavam o *Sânscrito*. O *Vidusaka* aparecia sempre na companhia de outro personagem cômico, o *Vita*, que era um malandro muito esperto. Os dois formaram umas das mais antigas duplas que se tem notícia, uma das mais felizes combinações, encontrada em todas as culturas, em todos os tempos (Imediatamente me veio à memória o desenho animado *Pink e Cérebro*).

Na Grécia antiga, a figura do *Gelotopoioi*, foi herdada de outros povos, e significa “os que fazem rir”. Havia também os *parasitas* que eram também palhaços que faziam entretenimento em banquetes religiosos. Philipos ficou conhecido como o *parasita* que imitou Sócrates a ponto de calá-lo.

Em Roma, todo nobre tinha sua trupe de palhaços anões particulares, pois anão em casa traria sorte. A beleza e o porte atlético eram muito valorizados nesta civilização, assim sendo, o deformado era motivo de piada. Pessoas com deformidades físicas, portanto, tinham possibilidades de ascensão social ao explorar do efeito cômico de sua aparência. Os bobos desta época eram denominados como *Cicirrus* e pode ter sido a origem dos bobos da corte. O *stupidus* era outro tipo de cômico que fazia imitações, utilizava um traje muito semelhante ao do Arlequim.

Como podemos perceber os cômicos sempre estiveram atrelados às práticas espirituais ou às celebrações que, de algum modo, mantinham uma relação direta com as festividades religiosas e ou reais. Religião seria a origem de tudo? Segundo o pesquisador Junito de Souza Brandão em seu livro *Mitologia Grega*, a palavra religião possui o sentido de religar-se. “pode, assim ser definida como conjunto de atitudes a atos pelos quais o homem *se prende, se liga* ao divino ou manifesta sua dependência em relação a seres invisíveis tido como sobrenaturais.” (BRANDÃO, 1986, p. 39). E, seguindo este raciocínio, Brandão segue afirmando que para os antigos a religião teria ainda um sentido ainda mais restrito, sendo a reatualização e a ritualização do mito, pois através do rito, o homem se incorpora ao mito, e assim:

Rememorando os mitos, reatualizando-os, renovando-os por meio de certos rituais, o homem torna-se apto a repetir o que os deuses e os heróis fizeram “nas origens”, porque conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. (BRANDÃO, 1986, p. 36).

Partindo dessa noção, como nos mostram os estudos sobre a história do teatro, desde seus registros institucionalizados, foi a partir dos modos de representações de mitos em rituais religiosos, que podemos começar a esboçar as primeiras manifestações tradicionalmente teatrais e, certamente, a tradição teatral de origem grega aparece-nos como um forte indício de organização desses rituais festivos num evento mais convencional ao que chamamos hoje de teatro.

Na civilização grega clássica, os “ditirambos” eram procissões que homenageavam o deus do vinho, Dionísio, e essas procissões com o tempo evoluíram, apresentando coro e corifeu, onde cantavam e dançavam, e, por meio de estórias, mantinham vivo o mito acerca de Dionísio. Os

primeiros textos teatrais surgem quando se acrescentou diálogo entre coro e corifeu, que se desenvolveram e aperfeiçoaram até se tornarem obras de tragédia e comédia. A comédia e a tragédia possuem origens nas festividades religiosas ofertadas ao deus Dionísio, em Atenas. O coro, a música, a dança, a interpretação também estavam presente em ambas (VASCONCELOS, 2012).

Segundo Alice Viveiros de Castro (2005), em *O Elogio da Bobagem*, a comédia possui etimologia da palavra grega *komos*, nome dado às festas (muito loucas) com orgias e bebedeiras dedicadas ao deus Dionísio (ou Baco em Roma); provavelmente a origem dos espetáculos *dóricos*³, peças curtas representadas por trupes itinerantes, vindas da região *dórica*. Há registros dessas trupes em Esparta há 2.700 anos. Estes grupos também eram denominados como os *deikelistai*, ou *os que se mostravam*. As peças curtas encenadas por esses grupos eram recheadas de números cômicos, apresentados por palhaços dóricos, cheias de malabarismos e imitações sarcásticas de sujeitos e hábitos da sociedade. Para Alice V. Castro (2005) esses registros precedem a comédia clássica dos grandes comediógrafos do teatro grego, sendo, portanto, indícios de um teatro popular cômico realizado nas ruas e em espaços públicos durante as grandes festividades.

2.2. A comédia na Idade Média e no Renascimento

Com a decadência romana, houve o processo de instauração do Cristianismo, e os fundamentalistas aparentemente não apreciavam muito os prazeres do riso e da esbórnica, o que permitiu a rarefação do cômico dentro desse período histórico. Segundo Wasserman (2009), que se baseou em Bremmer para tecer suas constatações, o riso entrou em um processo de declínio antes mesmo da queda do império, iniciado por volta de 530 a. C, um movimento ascético, inspirados em Pitágoras, “que nunca havia rido” se opunha contra o riso. Este movimento condenava a prática do riso, que deveria ser contido e aprisionado (como pesquisadora fiquei chocada ao ler sobre esse período histórico de decadência da comédia popular).

Vale ressaltar que antes disso a comédia atingiu um incrível apogeu nas antigas sociedades grega e romana, sendo debatida por filósofos que propuseram pensar a prática teatral

³ O *dórico* ou *dório* era um dialeto do grego antigo, utilizado nas seguintes regiões: sul e leste da península do Peloponeso, Creta, Rodas e em algumas ilhas do sul do mar Egeu, em outras cidades na costa da Ásia Menor, Sul da Itália, Sicília, Épiro e na Macedônia.

como ferramentas de poder das civilizações. Sócrates e, logo adiante, Platão, também relacionaram o riso com o que havia de pior na condição humana. Sócrates afirmara que o riso torna o homem fraco, tanto o homem que ri quanto o homem que se faz objeto deste riso, já Platão, condenara de forma moral o riso, a comédia, do ponto de vista ético e filosófico.

Aristóteles foi mais comedido, este fazia a defesa do riso sofisticado, inteligente que somente seria aceitável se usado com parcimônia, com brincadeiras finas, a fim de tornar as conversas mais agradáveis e evitando causar mal estar entre os presentes, tal proposta também era defendida por Quintiliano.

O fato é que com a queda do Império Romano, inúmeras cidades de furor cultural e artístico foram desestruturadas e os artistas tomaram a itinerância como meio de sobrevivência, apresentando-se em castelos, festas de aldeia e feiras. (CASTRO, 2005) O riso no Cristianismo medieval foi visto como fruto do pecado original e o diabo era o responsável por ele. Para líderes religiosos e monárquicos, a imperfeição, a corrupção e a decadência eram vistas como resultados da prática social do riso (MINOIS, 2003). George Minois, importante estudioso do riso na história da humanidade, aponta uma passagem de registros medievais em que São João Crisóstomo bradava e se portava totalmente contra o riso, que sob sua condita era satânico:

(...) ‘Não nos compete passar tempo rindo, nos divertindo e nas delícias. Isso só é bom para as prostitutas de teatro, para os homens que as frequentam e, particularmente, para esses bajuladores que buscam as boas mesas. (...) O que é ainda mais perigoso é o motivo pelo qual explodem essas risadas desbragadas. Assim que esses bufões ridículos proferem alguma blasfêmia ou palavra indecente, logo uma multidão de tolos põe-se a rir e a demonstrar alegria. Eles os aplaudem ou coisas que deveriam fazer com que fossem apedrejados e atraem assim, sobre si mesmos, por meio desse prazer infeliz, o suplício do fogo eterno’. (MINOIS, 2003, p.131)

Para Minois, esse pensamento é o reflexo de uma era marcada, incontestavelmente, pela crença dos sujeitos na dicotomia entre bem e mal, céu e inferno, anjos e demônios. Entregava-se ao trabalho quase que em sua totalidade do dia, e as horas restantes eram dedicadas aos eventos de caráter religioso (acho que nossa sociedade e nosso tempo andam sentindo saudades dessa época).

Talvez por sermos festeiros por natureza, é que uma velha tradição romana, que havia sido banida pela Santa Igreja, retornou com força total. As Saturnais eram festas celebradas em Roma, em meados de janeiro, onde os papéis dentro da sociedade eram invertidos, por exemplo:

patrão se vestia de empregado e vice versa, festavam e sentavam-se nas mesas juntos e celebravam a Idade de Ouro, aquela em que todos os homens viviam em igualdade e harmonia. As Saturnais foram, na Idade Média, renomeada como “Festa dos Loucos”. Esta festa cresceu, tomou forma e cada vez mais adeptos, também foi conhecida como Festa do Asno, e serviu como válvula de escape contra os rígidos códigos religiosos e a dura vida do cotidiano medieval (CASTRO, 2005), de modo que a comicidade era o tempero primordial das atividades e manifestações festivas, sempre voltadas ao escárnio dos costumes da política, da religião, da sociedade e dos indivíduos.

A conhecida imagem dos *bobos da corte* também surgiu durante a Idade Média, era uma releitura dos costumes já citados aqui, onde egípcios, chineses, hindus não abriam mão de uma figura desfigurada para fazer rir aos soberanos e animar celebrações. Vestiam-se com roupas coloridas, preferencialmente verdes e amarelas, com formatos geométricos. Na cabeça um chapéu com pontas longas adornadas por guizos, uma espada na cintura e um bastão com uma bexiga de porco repleta de ervilhas secas, que servia para pontuar as brincadeiras com o som forte que se dava com fortes batidas no chão. As cores das roupas não eram aleatórias; o verde remetia à cor do solidéu dos condenados às galés e aos devedores que eram expostos no pelourinho, no meio da praça, com chapéu de mesma cor. O amarelo era a cor da traição, os carrascos pintavam as portas dos acusados de lesa-majestade (crime de traição) desta cor. Os bobos, apesar de feios e disformes, provocavam muita inveja nos cortesãos, pois a maioria tinha uma vida regrada de benefícios por terem intimidades ao se tornarem amigos dos nobres da época.

Muitos bobos ficaram famosos, e inspiraram histórias e diversos contos devido aos seus comportamentos transgressivos e divertidos. Temos como exemplo Thévenin (França), Triboulet (também da França, e inspirou Victor Hugo na escrita de “O Rei se Diverte” e Verdi na ópera “O Rigoletto”) e Brusquet (França). Madame Rambouillet, Jardinière, Jackete e Mathurine foram bobas da corte, pois mulheres também podiam exercer este ofício (CASTRO, 2005). Se eu tivesse nascido lá, provavelmente eu tentaria uma vaga na corte, com um belíssimo nome francês.

Por um período extenso, não se viu grandes espetáculos na Idade Média, até que a própria Igreja estimulou a realização de autos que contassem de forma teatralizada a vida de Cristo e ensinamentos cristãos, dentro da própria Igreja. Aos poucos estes acontecimentos foram tomando grandes proporções, mobilizando até o comércio da cidade (feiras) com a vinda de espectadores para região. As feiras duravam até meses, e nelas se vendiam de tudo, roupas, alimentos, joias.

Surgiram nesta época os saltimbancos, artistas de feira, que se apresentavam sobre um pequeno tablado, em troca de alguns tostões. Era possível ver-se de tudo, desde apresentações com animais adestrados até malabarismo. Com o passar do tempo, foram se sofisticando, até serem construídos os verdadeiros teatros. Os primeiros teatros de feira foram construídos no final do século XVI. Os artistas de rua se sofisticaram ao ponto de produzirem espetáculos mais elaborados, o que atraía cada vez mais público e ameaçava as companhias de atores, que não gostavam muito de concorrência, já que a Europa renascentista não era um lugar muito próspero fora das dependências dos grandes senhores.

Em 1680, a *Commedie Française* conquistou o privilégio de ser a única companhia com autorização para se apresentar em Francês. Demais teatros oficiais conquistaram leis que garantiam que ninguém mais poderia usar diálogo em cena e nem representar comédia em atos. Os teatros de feira burlavam as regras e enganavam as autoridades da época com cenas curtas e monólogos em que personagens respondiam ao outro fora de cena, com auxílio de cartazes permitiam o público dar as falas, o que aumentou a participação popular e o sucesso dos teatros de feira. As restrições impostas permitiram que a criatividade diversificasse ainda mais a oferta de espetáculos e criassem a *Ópera Cômica*, uma versão renovada dos *ditirambos*, e a sofisticação da pantomina, elevando o nível técnico da mímica. Somente em 1864, dois séculos depois, que a liberdade de criação foi reestabelecida aos artistas franceses (CASTRO, 2005).

E claro, paralelo a essas inclinações do teatro ocidental, uma prática popular, acessível e tradicionalmente composta pela mistura de elementos culturais e uma forte crítica social, longe dos palcos oficiais e próxima das interações e problemáticas cotidianas, um modo de se fazer comédia popular alcançava ascensão, já por volta do século XVI: A *Commedia Dell'Arte*; assunto que deixei para mencionar agora e que discorro no próximo tópico por ser uma influência e material importante para o desenvolvimento dessa pesquisa.

2.3. O risível na *Commedia Dell'Arte*

Muito já se falou e pesquisou sobre a *Commedia Dell'Arte* e talvez essa seja uma página na história do teatro de enorme e importante debate, num caráter de iniciação científica que cabe a uma monografia de conclusão de curso, logo, tentarei esclarecer ao leitor os aspectos ligados a essa manifestação teatral que marcou decisivamente minha pesquisa em relação à expressão de um corpo cômico através dos aspectos desta manifestação teatral específica.

Matriculei-me na disciplina optativa “Atuação com Máscaras” nesse ano de 2017 pelo curso de Teatro da UFU. A disciplina foi ministrada pela prof. Dra. Vilma Campos com foco no trabalho do ator na interface com o estudo das máscaras da *Commedia Dell'Arte*. Eu, enquanto aluna e atriz, fiz da experiência de aprendizado vivida nesse componente curricular, paralelo ao registro e escrita deste trabalho, um objeto de análise da pesquisa (melhor discutido no terceiro capítulo). Por isso considero importante apresentar-lhes agora um pouco mais sobre essa linguagem, técnica e estética e suas características a partir dos registros históricos de sua prática.

O termo *Commedia Dell'Arte* surgiu no início do século XVI, a fim de se diferenciar do tradicional espetáculo popular *Commedia Erudita*, que até este presente trabalho era completamente desconhecido por mim. A *Commedia Erudita* seguia um viés cômico que se baseava na imitação das clássicas comédias gregas, era teatro literário, mais culto.

A *Commedia Dell'Arte*, de acordo com a pesquisadora Alice Viveiros de Castro (2005), pode ser herdeira da fábula Atelana, que também é herdeira da comédia *dórica* grega. A farsa Atelana surgiu na cidade de Atela, na Campânia, século II antes de Cristo, e sua representação envolvia o desenvolvimento de cenas improvisadas com roteiros maliciosos e obscenos, e com personagens pré-determinados. Estes personagens eram cinco tipos que faziam uso de máscaras, e tinham comportamento que remetiam a determinados tipos populares. Eram estes o “Pappus” (velho, avarento e safado), “Maccus” (corcunda, gozador e perspicaz), “Bucco” (gordo, comilão e tagarela), “Sannio” (bufão, brincalhão) e o “Dossennus” (metido a sabichão). Em Roma, a comédia Atelana se manteve representando peças históricas e tragédias de forma alegre e divertida.

Dramaturgos como Pompônio e Nívio, no século I a. C., mantiveram os tipos, as máscaras e os dialetos dos camponeses latinos, mas acrescentaram à farsa uma forma métrica. Apesar do dismantelamento do império romano, estes tipos da farsa Atelana não se perderam

com o tempo. Persistiram em festas, e espetáculos populares na Europa medieval, se adaptando aos tempos e às modas locais.

Castro (2005) ainda afirma que o marco na estruturação da *Commedia Dell'Arte* se deu através de Angelo Beolco de Pádua, que criou e interpretou por toda vida um camponês esperto com nome de *Ruzzante*, um elemento de ligação entre a comédia popular e erudita. A estrutura de seus espetáculos possuía cinco atos e os tipos. Sua companhia apresentou-se pela primeira vez em Veneza, no carnaval de 1520. Este novo tipo de comédia começou na Itália e influenciou toda a Europa. Os atores que interpretavam os personagens tipos acabavam por interpretar o mesmo personagem por toda vida. Não havia um texto consolidado, mas sim roteiros de ação improvisados, com intriga, desenvolvimento e solução. Os jogos e as piadas improvisadas em cena são chamados de *lazzi*.

Os *lazzi* constituem o principal espaço da interpretação da *commedia dell'arte*. Num livro de *commedia dell'arte*, o momento mais interessante é aquele em que não há nada escrito, o que significa *lazzi*. Apenas o ator, por meio de seu jogo e de sua presença cômica, pode fazer com que exista essa parte do texto. (LECOOQ, 2010, p.174)

Jogos e brincadeiras utilizadas em cenas também podem ser chamados de *truques* ou *gags*. Os *lazzi* estão na base das *gags* de palhaço, especialmente nas chamadas *gags físicas* (CASTRO, 2005). Segundo Lecooq (2010), a grande diferença entre as *gags* e os *lazzi* é que estes sempre possuem uma referência humana. A *gag* tem o poder de ser puramente mecânica ou absurda, saindo de uma lógica a fim de propor outra. O *lazzi*, pelo contrário, já enfatiza um elemento de humanidade nos personagens. Quando assistimos às cenas cômicas onde existem atores encenando cenas de perseguição onde nunca se encontram, cambalhotas, pé na bunda e demais improvisações, estas movimentações acrobáticas, são chamadas de *gags*. Estas improvisações são incluídas nas cenas de acordo com o andar do espetáculo, respaldado sempre nas reações do público, é, portanto, uma ligação única feita a cada apresentação.

A *Commedia Dell'Arte*, como já mencionado, acontece com apresentação cênica a partir de um roteiro e personagens pré-estabelecidos. Os personagens (com ancestrais na farsa Atelana) são extremamente estereotipados, alguns fazem uso de meia máscara (assim denominada por não cobrir o rosto todo) outros fazem do próprio rosto a sua máscara.

Os personagens da *Commedia Dell'Arte* são divididos em três categorias: *Zanni*, *Vecchi* e *Innamorati*. *Zanni* representa os servos e criados, portanto têm situação financeira precária.

Dentre os *Zannis* podemos citar algumas máscaras: Arlecchino, Briguella, Columbina, Ragonda, Pasquela. Durante as aulas tive oportunidade de experimentar todas estas máscaras que descrevo a seguir.

Arlecchino é um dos personagens mais populares e consegue misturar ingenuidade e graça. Caracteriza-se por usar máscara, ser um acrobata, falastrão, tonto e glutão. Envolve-se em trapalhadas (geralmente acompanhado de Briguella), mas possui habilidades para desvencilhar-se delas. Briguella também possui máscara, é o típico trapaceiro, egoísta, tenta tirar vantagem de tudo e de todos. É o responsável pela criação das intrigas que acontecem na *Commedia Dell'Arte*. Geralmente trabalha para o Pantalone.

Columbina e Ragonda são criadas pessoais da enamorada (Isabela) e por isso possuem trato mais refinado devido ao convívio com a patroa. Possuem um apelo sexual mais acentuado, são sagazes e acabam por se envolver nas intrigas promovidas por Arlecchino e Briguella. A Colombina faz par romântico com Arlecchino e não usa máscara. Ragonda possui máscara (inclusive é a personagem que escolhi para trabalhar em cena na disciplina de máscaras) e Pasquela é uma criada com mais idade (velha ama), e representa uma figura sábia; é esperta, está sempre disposta a dar conselhos e preparar poções ou remédios caseiros.

Os *Vecchi* representam os velhos, ricos e abastados, das máscaras principais posso mencionar o Pantalone, Tartaglia e Dottore. Pantalone é um velho asqueroso, avarento, alto e magro, é dono de comércio e possui muito dinheiro. Geralmente tem uma filha na idade de se casar e não tem interesse nenhum em pagar o dote. Pantalone, apesar da idade, tem comportamento libidinoso e também demonstra interesse por moças jovens, o que o coloca em posição ridícula e dá mais abertura para construção de episódios cômicos em cena. Tartaglia é um velho gago e míope, com boas condições financeiras e que, assim como Pantalone, aparece interessado em se casar com alguma jovem. O Dottore representa um intelectual, variando entre médico e advogado. Gosta de demonstrar conhecimento sempre com delongas e fazer citações em latim. Sua máscara, assim como a da Ragonda, é diferente das demais, cobre a testa e o nariz.

Os *Innamorati* (exceto Capitano) não usam máscara, são os amantes. São jovens, virtuosos e se amam perdidamente, mas durante o desenvolvimento da trama sempre aparece algum empecilho que os impedem de ficar juntos. Aparecem mais comumente com os nomes de Orazio e Isabella. Capitano também é um *innamorati*. Forte e imponente até que apareça o primeiro adversário. Usa uniforme militar, capa, espada e caminha de forma pomposa, aparece

quase sempre acompanhado de um Zanni. Adora contar histórias fantásticas de feitos fabulosos realizadas por ele, e que são visivelmente uma farsa.

Em “O corpo poético”, Lecooq (2010) faz um paralelo interessante referente à humanidade contida na *Commedia Dell’Arte*, tomando como ponto de partida que ali jogam entre si as grandes trapagens da natureza humana, que seriam iludir e aproveitar de tudo. Outro apontamento marcante é que os desejos são urgentes e os personagens encontram-se sempre em estado de sobrevivência. O nível de interpretação é levado ao máximo, pois se pode morrer de tudo: inveja, fome, terror, amor e ciúme, o que torna vasto o território dramático.

Na *commedia dell’arte*, todo mundo é ingênuo e esperto; a fome, o amor, o dinheiro animam os personagens”. O tema base é *preparar uma armadilha*, por qualquer motivo: para ter uma garota, dinheiro ou comida. Rapidamente os personagens, levados por suas bobagens, encontram-se presos em suas próprias intrigas. O fenômeno, levado ao extremo, caracteriza a comédia humana e evidencia o fundo trágico que traz dentro de si. Longe do clichê saltitante, Arlequim realmente tenta compreender o que está acontecendo com ele, sem conseguir. Surge, então, o limite da natureza humana: por que não somos mais inteligentes para compreender melhor? Todos personagens têm medo de tudo: de ser apanhados, de errar, de morrer... É esse medo profundo que faz nascer a avareza de Pantalone: ele guarda tudo! Este fundo trágico é um elemento essencial, que Molière usa em suas peças.” (LECOOQ, 2010,p.168,170)

Quem nunca se deparou com a lógica da criança? Ontem mesmo estava a assistir vídeos no meu celular pelo aplicativo *Instagram* e vi um compilado com reações de crianças ao receber a notícia de qual seria o sexo do bebê. Satisfeitos ou insatisfeitos por ter um irmão ou uma irmã, a reação era sempre imediata, do choro ao riso ou do riso ao choro em poucos segundos. Fiquei pensando nesta capacidade incrível, instantânea e dramática que as crianças têm ao se expressar. Segundo Lecooq (2010), o mesmo acontece com os personagens dentro da *Commedia Dell’Arte*.

Em “O corpo poético” ele fez outro paralelo em que compara a *Commedia Dell’Arte* à uma arte da infância. “Passa-se muito rapidamente de uma situação para outra, de um estado a outro. Arlequim pode chorar a morte de Pantalone e, rapidamente, alegrar-se com a sopa que está pronta!” (LECOOQ, 2010, p.171).

Os objetos em jogo estão sempre em transformação, e nunca é apenas um acessório, permitindo, portanto, um desenvolvimento imaginário muito forte assim como as crianças o fazem ao se deparar com variados objetos na hora da brincadeira. “O bastão do Arlequim pode servir-lhe de rabo, pode substituir sua mão quando ele quiser saudar alguém... sem tocá-lo. A

bolsa de Pantalone pode ficar pendurada entre as pernas” (LECOOQ, 2010, p.176). Os personagens também permeiam entre dualidades contraditórias que induzem ao cômico.

Arlequim é, ao mesmo tempo, ingênuo e malicioso, o Capitão é forte e medroso, o Doutor sabe de tudo e não conhece nada, Pantalone é, ao mesmo tempo, chefe da empresa, senhor de si mesmo e totalmente louco de amor. Levada ao máximo, essa dualidade é extremamente rica. (LECOOQ, 2010, p.174)

As máscaras deformadas dos *Vecchi* também entram em jogo dual quando querem fazer pares com as enamoradas, jovens e belas. Outro ponto importante a ser ressaltado, é em relação aos personagens de máscara e ao uso da máscara em si. Na *Commedia Dell’Arte* as máscaras (exceto innamoratti) são os personagens, e os atores são meros veículos representativos, ou seja, o que se vê em cena é a máscara, e não o ator. Durante a prática com máscaras que fiz dentro da disciplina, pude experimentar a libertação da Hellen para dar lugar a máscara. Como se fosse uma possessão assistida e consciente. Nestas circunstâncias, deve-se dar espaço para o personagem, pois naquele momento, “a Hellen” e suas individualidades, ou como se porta no dia a dia, não são interessantes para a cena. O público deseja ver a máscara, não a mim.

A vertigem de acreditar ser o personagem deve ser esquecida para que o ator não seja confundido e punido pelas atitudes dos seus personagens, entra em cena o simulacro, o fingir ser, por haver a consciência de exercer uma profissão perseguida. Se antes a dissimulação devia ser exaltada na representação clássica das máscaras, ou mesmo nas máscaras dos bufões, com a *Commedia dell’arte* a simulação passa a ser a regra do jogo. (GOIS, 2012, p.84)

Quando GOIS (2012) indica que a simulação passa a ser a regra do jogo, está afirmando o lugar da representação na *Commedia Dell’Arte*, e em meu processo como atriz, sinto sempre que esse aspecto me faz rever a mim mesma e ao outro, através da máscara revelar a aprovação/reprovação da audiência e o que se espera da expressão cômica. Eu senti muita dificuldade em permitir que o público (no caso os colegas de classe que assistem os exercícios uns dos outros) visse somente a máscara e não a mim. Acredito que esta transição e a estabilização do personagem (máscara) são bem difíceis de serem realizadas quando não se tem um treinamento prévio, devido a vícios em gestos e posturas cotidianas. GOIS (2012) fala abertamente sobre o tema no artigo “A máscara na *Commedia Dell’Arte*” e a explica nesta passagem:

Comparada a um rosto humano, percebemos o grotesco e sua dimensão monstruosa. Esse rosto grotesco, ao ser vestido, transfere para o corpo a responsabilidade de simulá-lo. Neste momento, percebemos o corpo, e não somente a máscara, como ser composto de unidade. Acontece que este corpo nem sempre é treinado para aquela máscara e então podem ocorrer distorções entre máscara e corpo. Ver o corpo cotidiano do ator, com seus trejeitos e maneirismos, vestir uma máscara expressiva sem procurar, ao menos, dissimular sua presença, é muito estranho. Assim como o é, ver o ator se esforçando para simular um corpo a partir de sua própria experiência de simulação, sem conseguir ir além do que é conhecido por ele. Quando o ator busca transformar o seu corpo cotidiano, surge uma expressão que nunca é completamente desconhecida do ator, como é para ele a máscara. Isto ocorre devido a sua história corporal, pois ele carrega consigo vícios e qualidades corporais que desenvolveu ao longo de sua vida. Antes de poder vestir uma máscara e deformar o corpo cotidiano, o ator precisa encontrar um estado psicofísico, que não signifique nada em potencial, mas em que haja uma presença cênica, a qual, antes de qualquer ação, indique a existência de uma representação. Um estado psicofísico calcado na neutralidade do corpo, diferindo do comum e do habitual. (GOIS, 2012, p.85)

Desse modo, o autor nos aponta que nossa história corporal, os estados físicos que acessamos em cena estão diretamente atrelados ao nosso histórico social, cultural e às relações que vivemos. A máscara é, nesse caso, composta pelo conhecido (aquilo que já conhecemos de nossos modos de modificação corporal do cotidiano) e pelo desconhecido (aquilo que se cria através da experiência de criação). Nesse sentido, e como eu já disse anteriormente, percebi que ao tratar da comicidade como material de pesquisa eu estava falando diretamente sobre um dos meus maiores obstáculos como aluna e atriz: AS FORMAS DE EXPRESSÃO DO MEU CORPO.

Observando as práticas de atuação que vivi em disciplina – algumas delas são analisadas no terceiro capítulo – faço questão de repetir a voz de GOIS por se tratar de uma constatação que percebi como urgências de trabalho artístico para mim: “antes de poder vestir uma máscara e deformar o corpo cotidiano, o ator precisa encontrar um estado psicofísico, que não signifique nada em potencial, mas em que haja uma presença cênica” (GOIS, 2012, p. 85). E é sobre esses desafios para com o corpo e a expressão da comicidade que tratarei no próximo capítulo.

3. CAPÍTULO II – O CORPO DO ATOR E A EXPRESSÃO CÔMICA

Depois dessa contextualização e reflexão sobre a comédia no teatro e os modos de se fazer comicidade na cena teatral, ainda me inquieta a pergunta: Quem é o ator cômico? Palhaço, Bufão, Clown, Comediante, ator de Comédia, o Imitador... Todos esses, são de fatos, nomes e definições que encontramos ao se tratar de sujeitos preocupados, inicialmente, com a relação com o espectador que se dá baseada no riso, na troca de sorrisos. Dentre cada uma destas possibilidades de categorias para o comediante, o que mais me fascina é entender o que de fato, para além de estilo, gênero ou classe à qual o artista do riso queira se enquadrar, constituem-se os elementos risíveis em seu corpo, que possam ser vistos como aspectos dotados de comicidade em sua ação, gesto, movimentação, discurso verbal e postura corporal, e que são capazes de provocar e incitar o riso. Nesse capítulo encarreguei-me de buscar entender esses elementos e convido o leitor para vir comigo nessa caminhada.

Quando abrem discussões sobre corpo, me vem sempre à mente, uma música infantil: “*Cabeeeeça, ombro, joelho e pé, joelho e pé, olhos, ouvidos, boca e nariz, cabeeeeça, ombro joelho e pé!*” (do CD *O Corpo*, de Arnaldo Antunes). E me lembro desta música justamente porque estamos acostumados a assistir uma dicotomia existente entre o ser e o corpo. E, ainda mais, frequentemente em nossos discursos e práticas, artísticas e sociais, teatrais ou cotidianas, percebemos uma constante subdivisão entre as noções de corpo e voz; quando, na verdade, tudo se trata de uma materialização completa da nossa presença em vida terrena, orgânica, complexa e integralizada entre corpo e mente, corpo e voz, memória e corpo. Somos uma consciência em constante aprendizado que habita em um corpo físico único, que tudo contempla. Se o corpo é tudo, ele é indivisível, e assim não pode ser considerado um *instrumento* para o trabalho do ator, e sim um meio. Heráclito C. de Oliveira, resume na passagem seguinte o corpo como meio único para proposição em cena:

Nós somos o nosso corpo, nele estão todas as características que fazem de nós o que somos. E estas características podem ser matéria prima para o que queremos dizer em cena. Nossa cor de pele, nosso cheiro, nosso peso, nossa forma física, nossas memórias, tudo se faz presente em cena, compondo-a como uma pintura numa tela, que aos poucos vai se revelando como uma paisagem. O corpo é a encarnação do humano. E todo esse entendimento acerca dele nos faz refletir sobre as condições que regem a sua presença no mundo. (OLIVEIRA, 2015, p.31)

E este meio (corpo) pode passar por preparações por meio de técnicas, ou exercícios, que propiciem mais disponibilidade corpórea, conferindo maleabilidade para construção de um repertório corporal no trabalho do ator cômico. Antes mesmo de falarmos acerca de técnicas para se alcançar o efeito cômico em cena, creio que seja prudente evidenciarmos primeiro o que podemos encontrar de “engraçado” neste corpo que vive e compartilha experiência em âmbitos socioculturais, que decifra, identifica-se e representa a própria vida enquanto a vive. Vamos falar um pouco a respeito dos elementos de comicidade no corpo do ator?

3.1. Elementos de comicidade no corpo do ator

O corpo é o reflexo perfeito do trabalho do ator. O artista, professor e pesquisador Fernando Lira, em sua obra *Jogos para Cenas Cômicas*, refere-se ao corpo do ator como “o grande esquecido”, sendo veículo de nossa primeira mídia comunicativa, e participação primordial da criação, transmissão e conservação da memória dentro do âmbito social.

É nela, na memória [corporal], que o indivíduo (res)guarda todas suas emoções do passado, realizada pelo processo seletivo da necessidade, num exercício criativo e contínuo de atualizações e que entra em contato com a vida atual, retomado pela lembrança. (LIRA, 2013, p.18)

Para se acessar o cômico, como aponta Fernando Lira, é necessário conhecer a si mesmo, perceber e ressignificar por meio da memória as imagens, os discursos, os pensamentos e os desejos que o corpo dos sujeitos é capaz de transformar, deslocar de um espaço de sentidos e alocar em outro, produzir novos modos de representação da vida. Assim, a memória também é corpo. A nossa existência é percebida através do nosso corpo, através dos nossos órgãos dos sentidos, por nos manter presentes em acontecimentos e contínuas mudanças de estados. E estas mudanças são infinitas, pois enquanto existirmos estaremos expostos às intempéries da presença na vida terrena.

É através do corpo, que percebo a existência. E o corpo, sem intermediário, que me faz perceber algo que está no mundo, que sou eu mesmo. Ao contrário de René Descartes, digo: EXISTO, LOGO PENSO! Pois a existência das coisas antecede o pensamento e dele prescinde. O que existe está lá no mundo, bem antes que eu, ou algum outro tome

conhecimento, dê algum sentido. E meu corpo existe antes que eu o perceba. No entanto, é ele, ou através dele que me percebo, e que me faz perceber a existência das outras coisas. Os outros corpos refletem em mim, as imagens que meu corpo produz. Isto significa dizer que a relação do meu corpo com os outros corpos modifica a mim e aos outros corpos. (LIRA, 2013, p.18)

Seguindo este raciocínio, podemos compreender que a unicidade de cada um, advinda desta experiência terrena, é mediada pela existência e correlação de outras coisas, outros corpos, o que enfatiza a humanidade que existe no reconhecimento da comicidade como algo íntimo nosso. Algo que nos tem com uma origem silenciosa e por isso se faz necessário uma transgressão para novamente nos encontrarmos através do fenômeno do riso.

O corpo do ator é a matéria prima para construção deste trabalho transgressor que visa à materialização do riso. Nesta matéria prima vem impressa toda vivência imbuída de todos os aspectos sociais possíveis. Não há regras para construção do ator cômico através dessa matéria prima, visto as infinitas possibilidades de criação e individualidades de expressões artísticas, mas é possível eleger, neste mesmo corpo, elementos de comicidade, que em determinado contexto, contribuirão para construção de determinado personagem. A pesquisadora e professora Ana Wuo (2013), ao mencionar as especificidades do corpo do ator como meio de criação dos elementos de comicidade, aponta que:

A comicidade é um atributo da corporalidade que emana como manifesto da desestruturação de valores, da quebra de regras e transgressão do si mesmo. Desformando o ser social e corporificando avessamente um meio potencializador de proteção à expressão humana, a qual se perpetua como uma inata sabedoria cômica, para que não se leve tão a sério todas as coisas em cena ou na vida.” (WUO, 2013, p.113)

A partir das palavras de Ana Wuo (2013), é possível afirmar que a comicidade está em nós a partir do momento que há a quebra de padrões e transgressão dos valores de si mesmo. Bergson (2007) também afirma que todos os corpos têm potencial para serem engraçados, por mais regular e harmoniosa que seja a fisionomia. Podemos listar alguns elementos de comicidade corporal que podem ser utilizados a favor do ator em cena. Sendo cada corpo único, o ator deve procurar em si elementos corporais que, inseridos naquela sociedade em que se encontra, poderia ser risível. Atualmente, o padrão de beleza é do corpo magro, *fitness*, portanto uma gordurinha “sobrando” na região ventral pode ser evidenciada através de um exagero na postura, ou uma

roupa muito apertada. Toda deformidade, que uma pessoa sem deformidades nenhuma consegue imitar, pode se tornar cômica.

Assim, os estudos teóricos e práticos acerca da comicidade, associados à percepção do corpo do ator como arquivo e repositório da ação cômica, mostram que existem artifícios para se conseguir o efeito risível. Deformidades físicas ou vocais estruturadas através do exagero das formas que acentuem a gordura, magreza excessiva, altura, dificuldade na fala são mecanismos de se conseguir efeito cômico em cena. Portanto, os elementos de comicidade no corpo do ator serão toda e qualquer deformidade que o mesmo conseguir detectar e acentuar de forma intencional, dentro do contexto cênico.

Existem técnicas a serem empregadas que quando bem utilizadas conseguem provocar em cena, situações risíveis. Algumas delas serão exemplificadas, tomando como base teórica as afirmações presentes em *Jogos para Cenas Cômicas* do artista e pesquisador Fernando Lira, que por sua vez, baseou seu discurso sobre a comicidade nos importantes estudos de Henri Bergson (2017). Para Fernando Lira, esses elementos carregados de comicidade podem constituir-se ferramentas técnicas para o trabalho corporal do ator, técnicas trabalhadas através da metodologia dos Jogos Teatrais e improvisações, a fim de atingir o risível em sua criação cênica. Basicamente são eles:

Imitação-Mimese: Quando o sujeito (ator) imita outra pessoa, seja essa uma figura importante dentro do contexto social (como políticos ou celebridades) seja uma figura do dia a dia (comportamento de mães para com os filhos) capturam-se e exageram traços fisionômicos ou comportamentos que fazem parte do automatismo que aquela pessoa deixou escapar, podendo ser uma postura, cacoete, sotaque, ou modo de falar (rápido, lento, gago, fanhoso) e é o reconhecimento da imitação bem feita que nos faz rir.

Deformidade física-vocal: Reconhecida no próprio corpo alguma deformidade física ou vocal, através do exagero nas formas, ou incoerência com as situações, é possível se conseguir o efeito cômico. A gordinha tentando entrar em um vestido com numeração dez vezes menor; o careca penteando os poucos fios de cabelo que ainda restam na cabeça; o fanhoso que quer ser cantor de ópera são exemplos de evidenciação de defeitos físicos atrelados à contradição que é a própria incoerência com a situação em que o personagem supracitado se encontra.

Deformidade Moral: Quando o ator enquanto personagem se faz de vícios morais como contraste entre o que se diz e o que se faz, preferencialmente de forma exagerada. Um

personagem extremamente avarento que se afirma caridoso. Uma personagem volúvel vestida com roupas extravagantes que afirma se vestir de forma simples.

Coisificação: Criação de formas corporais rígidas que assemelhem o corpo do ator a algum objeto. Pode conceber tónus e variações de pulso para criação de repertório para determinado personagem.

Movimentos mecanizados: Quando se faz uso de sequência de gestos, os quais remetem alguma ação (conjugada ou não a alguma profissão) de forma exagerada. Também confere pulsação e tónus para o repertório do ator.

Animalesco: Criação de formas a partir da ideia de um animal. Permite a criação de um repertório que envolve toda conformação e disposição corporal do ator. Eu utilizei esta técnica ativamente na disciplina de Interpretação II, ministrada pelo professor doutor Narciso Telles, e em Atuação com máscaras, ministrada pela professora doutora Vilma Campos. Apesar de sentir dificuldades em praticá-la, este recurso permite a criação de repertórios criativos, que podem impulsionar a construção do personagem, ultrapassando os modelos convencionais de postura, movimentação e relação social, gerando o riso pela estranheza do comportamento humano e sua relação com o comportamento animal.

Repetição: O mecanismo de repetição mais utilizado e pode ser comparado ao boneco de mola, que salta da caixinha, sempre que aberta. É sabido que sempre que abrir a caixa, o boneco saltará, mas mesmo assim, a ação é feita e o riso aparece. A ideia metafórica deste brinquedo remete a situações cômicas que possuem uma estrutura rígida e acontecem repetidas vezes, mantendo através da ação mecânica a oportunidade do riso. Um exemplo sugerido por Lira em cena seria a representação de um jantar burguês com todas as pompas possíveis e em seguida um jantar de pobres, repetindo apenas as etiquetas e formalidades burguesas.

Triangulação: A triangulação é um convite ao público para participar da cena em movimento, também elemento de risível por tornar o espectador um cúmplice desejado na ação, envolvendo-o na situação embaraçosa que a cena propõe. A partir do momento que o ator encontra-se em uma determinada situação em cena, e decide virar-se para outro ator presente em cena (ou não) e o público, (verbalmente ou não) como um jogo, há a quebra da “quarta parede”, pois o ator evidencia a existência daquele público ao compartilhar com ele seu estado emocional, e esse jogo pode conferir à cena comicidade.

Inversão: A inversão de papéis sociais promove uma quebra onde propõe de forma transgressora a inversão de papéis, por exemplo entre patrão e empregado.

Exagero: Toda e qualquer ação ou reação feita de forma a alcançar o extremo, exagerado, desconfigurado e preferencialmente descompensado.

Todas essas técnicas acima mencionadas são para Fernando Lira um esquema de estudo que, inspirado pela obra de Henri Bergson, configuram-se como aspectos de comicidade e elementos técnicos para trabalho do ator da criação de uma cena cômica (desde a criação da dramaturgia como texto da cena à criação de ações, gestos e movimentações dos atores cômicos). Para o pesquisador Fernando Lira (2013), a cena teatral convencional é um acontecimento que se dá num tempo e espaço bem definidos, e o autor ainda acrescenta que, em se tratando de uma cena cômica, está atribuído que naquele espaço-tempo bem definidos acontecerá algo risível para a plateia (nem sempre para os personagens). E mesmo que na cena tenha uma natureza dramática, exemplificando com o personagem sofrendo com uma terrível dor de barriga, para a plateia, esta cena dramática pode ser cômica.

Fernando Lira identifica ao menos três elementos de composição da cena cômica, sendo estes: a presença de um personagem extremamente cômico (independente das falas e das ações) ou a presença de um personagem que não é engraçado (mas que possui falas engraçadas) e a terceira situação onde nem o personagem nem as falas são engraçados, mas a situação que ele se encontra é extremamente engraçada. Outro apontamento importante é que o expectador esteja sempre um passo atrás da cena, para que este seja surpreendido com o próprio riso. Nada pode impedir que o expectador faça projeções do que vá acontecer em seguida, mas o ator estando à frente destas projeções permite que o novo fortaleça o riso, e é dito como “fortalecer” porque mesmo que o expectador já conheça o desfecho, ele não deixará de rir.

O artista em cena, podendo ou não estar fazendo o uso de algum texto, deve, de certa forma, permitir que haja um texto (contexto) agindo sobre ele, e transparecer isto ao se comunicar. Entretanto, a expressão corporal não se dá da mesma forma que a expressão verbalizada. E além de técnicas para se alcançar a comicidade, os meios para se manter permeável ao “bom uso” destas técnicas são, de certa forma, críticos.

Dentro da minha vivência como atriz, durante a graduação em teatro, participei em aula de inúmeros jogos e exercícios voltados para o fazer teatral que estimulam prontidão, foco e raciocínio rápido, os quais atuam na preparação para o improviso e na própria experiência

criativa da improvisação; mas no quesito corporeidade, acredito que o trabalho com a máscara neutra foi o que mais enriqueceu meu repertório de trabalho corporal, e eu também acredito que ele seja extremamente desafiador, e por isso destinei o espaço a seguir para falar sobre o trabalho com a máscara neutra, bem como minhas percepções que a envolve como dispositivo técnico que me proporcionou uma melhor desenvoltura em cena e também me permitiu vivenciar com mais clareza e prontidão o exercício da comicidade através de ações físicas.

3.2. O corpo e a Máscara Neutra

A máscara neutra é um dispositivo de preparação para atuação muito interessante quando se deseja trabalhar corpo, já que esta tem como objetivo conscientizar o ator da sua própria corporeidade. A técnica de atuação a partir da Máscara Neutra, como sugere o nome, tenta buscar certa neutralidade nas ações, movimentos e gestualidade da atuação, o que se constitui um exercício árduo e de longa duração e treinamento, uma vez que o procedimento da máscara neutra entende que a “neutralidade” da ação é uma intenção, um projeto de construção sensível, sabido que cada um tem uma especificidade corporal, um jeito próprio de se portar e agir (LECOOQ, 2010).

Mesmo assim, é um recurso incrível que permite através da sua prática, oportunidades para o ator fazer uma “limpeza” imagética, ao tentar eliminar trejeitos, manias ou tendências que acabam por cercear ou reduzir possibilidades em seu trabalho corporal dentro de cena, principalmente no exercício da representação de um personagem. O trabalho com a máscara neutra permite ao ator criar novos modos de se movimentar para além de suas práticas cotidianas, o que transfere riqueza e criatividade no repertório corporal do ator. Como sintetiza o artista e pesquisador Jaques Lecoq a respeito disso:

A máscara neutra é um objeto particular. É um rosto, dito *neutro*, em equilíbrio, que propõe a sensação física da calma. Este objeto colocado no rosto deve servir para que se sintam o estado de neutralidade que precede a ação, um estado de receptividade ao que nos cerca, sem conflito interior. (LECOOQ, 2010, p.69)

Durante a graduação, tive oportunidade de experimentar a máscara neutra em dois momentos distintos. No início da graduação, na disciplina de “Interpretação I”, ministrada pelo

professor doutor José Eduardo de Paula, e no fim da graduação na disciplina de “Atuação com máscaras”, ministrada pela professora doutora Vilma Campos.

Obviamente foram duas experiências completamente distintas. Na primeira oportunidade eu senti dificuldades em experimentar o trabalho de máscara neutra devido à minha imaturidade com o trabalho corporal naquele determinado período. Isso significa dizer que inicialmente, como estudante e atriz, meu corpo parecia não responder aos procedimentos empregados, sentia sempre a necessidade de um preparo mais intenso para que meus gestos, movimentos e ações executassem os exercícios de fisicalização da ação neutralizada com eficácia. Eu não entendia bem onde os procedimentos poderiam chegar enquanto criação para cena ou mesmo preparação do corpo para a atuação.

Na segunda oportunidade (disciplina de “Atuação com Máscaras”), que foi mais recente, senti outro nível de dificuldade, que se deu pela minha maior capacidade de reconhecer e tentar frear a materialização de gestos e vícios cotidianos durante o exercício. O estado de neutralidade vai muito além do que se possa imaginar na experimentação, pois exige manter-se atento ao momento presente e se faz necessária a existência de uma consciência corporal extremamente refinada.

A máscara neutra desenvolve, essencialmente, a presença do ator no espaço que o envolve. Ela o coloca em estado de descoberta, de abertura, de disponibilidade para receber, permitindo que ele olhe, ouça, sinta, toque coisas elementares, no frescor de uma primeira vez. Entra-se na máscara neutra como em um personagem, com a diferença de que aqui não há personagem, mas um *ser genérico neutro*. (LECOOQ, 2010, p.71)

A partir da afirmação de Lecooq, lembro-me que, ao longo dos exercícios propostos com o trabalho sobre a máscara neutra, observei – enquanto atriz – uma tendência que possuo em tentar manter a interpretação de personagens quase que integralmente centrada a expressões faciais. Mas isto não é errado nem *ruim*. A expressão facial é de extrema importância no trabalho do ator cômico, mas sustentar toda comichidade apenas “no rosto” pode empobrecer, no sentido de limitar, meu trabalho como atriz, ao perder oportunidades de construir de fato uma dramaturgia corporal que poderia tornar o meu personagem extremamente mais interessante e expressivo do ponto de vista teatral. Com a máscara neutra o rosto desaparece e o que se percebe de forma mais intensa é o corpo do ator, orgânico e inteiramente entregue à experiência da cena, ao jogo entre os atores, à integralização total de suas ações no espaço, principalmente, entregue ao tempo presente na relação com o espectador. Trabalhar com a máscara neutra permite explorar minhas

deficiências, me proporciona um melhor equilíbrio entre corpo e rosto, e este equilíbrio para o trabalho do ator, independente da esfera cômica, é essencial, na verdade.

Ou seja, para atingir o estado cômico e fazer-me bem de variadas técnicas de comicidade, preciso primeiro ter domínio do meu corpo para uma boa execução das mesmas. De que adiantaria ter sob meu comando textos excelentes, todas as técnicas do artifício cômico sem um corpo hábil, presente, orgânico para operá-las? É o mesmo que ter um carro e não saber dirigi-lo. E domínio corporal é treino e técnica. Eu vejo na máscara neutra uma incrível oportunidade para desenvolvimento corporal e construção de repertórios para o ator cômico.

Na graduação de teatro, experimentei dificuldades com a minha expressão corporal por inúmeros motivos, compartilharei minha experiência em duas disciplinas distintas que envolvem aspectos de comicidade no capítulo seguinte. Portanto, no próximo capítulo busco analisar minha experiência como estudante e atriz em dois diferentes processos que tinham como objetivo o trabalho do ator com a expressão da comicidade em cena. A primeira, baseada na técnica do jogo e improvisação para estudo corporal dos elementos cômicos, e a segunda pela pesquisa dos princípios e procedimentos técnicos da atuação a partir da *Commedia Dell'arte*. Como foi vivenciar e desvencilhar-me destas *dificuldades* encontradas para criação das cenas cômicas que me envolvi?

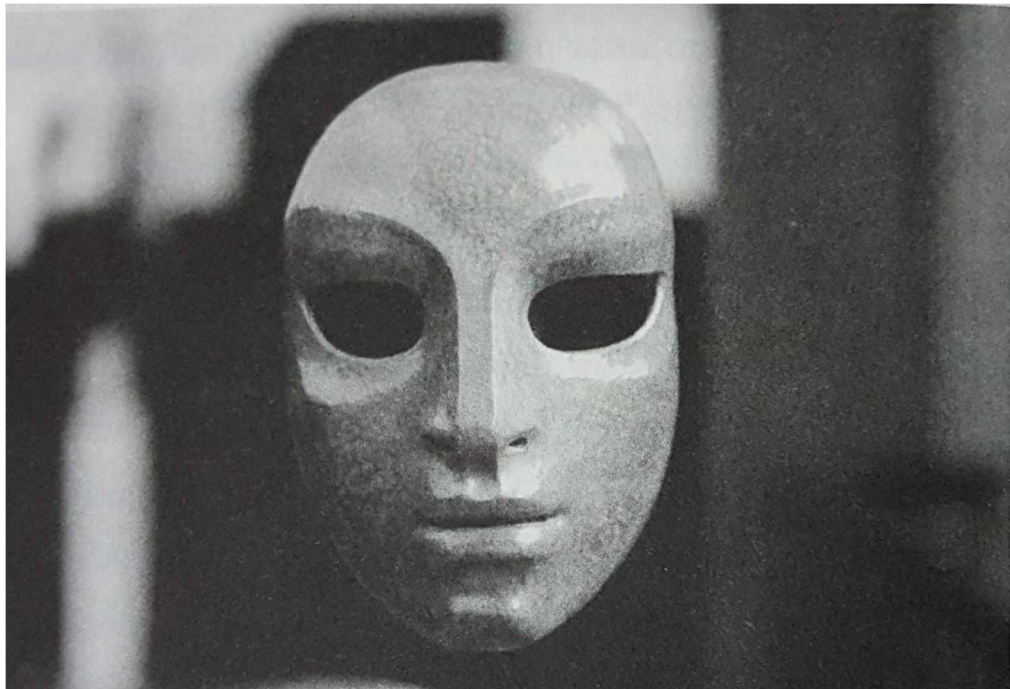


Figura 1: “A máscara neutra criada por Amleto Sartori” O corpo poético, Uma pedagogia da criação teatral, Jacques Lecoq, 2010 p.70

4. CAPÍTULO III – DESAFIOS DE CRIAÇÃO DA EXPRESSÃO CÔMICA

Dentre as disciplinas que fiz na graduação em teatro, duas serão aqui citadas por estarem relacionadas à pesquisa. A primeira disciplina a ser citada, foi também meu primeiro contato com o universo da comicidade. “Interpretação II”, ministrada pelo professor doutor Narciso Telles, foi campo de amadurecimento e alicerce para minha evolução como atriz. A segunda disciplina a ser citada aqui é “Atuação com Máscaras”, disciplina optativa ministrada pela professora doutora Vilma Campos, graças a esta disciplina pude conhecer e me encantar pelo universo do trabalho do ator com máscaras.

Ambas disciplinas despertaram em mim expectativas e desejos. Sempre tive inclinação para comédia, e vi uma oportunidade na “Interpretação II” em descobrir se é realmente esta minha vocação no Universo teatral. Como vocês poderão ler adiante, nada foi como o esperado, exceto o incrível ganho de maturidade e experiência como atriz. Revi anotações em cadernos, busquei na memória e procurei por imagens feitas neste período para poder compartilhar aqui.

O trabalho com máscaras no teatro sempre me despertou curiosidade, mas não é uma matéria obrigatória dentro da graduação de teatro. E nestes quase cinco anos de estudos na Universidade, aguardei uma oportunidade desta disciplina ser disponibilizada à noite (eu estudo à noite e trabalho durante o dia). Tanto aguardei que este dia lindo chegou, e eu me matriculei. Como eu já estava em processo de idealização e escrita do presente trabalho, atrelei os ganhos dos conhecimentos práticos-teóricos desta disciplina à materialização do mesmo. Fiz uso do meu *Zibaldoni*⁴ para respaldar toda escrita deste período.

4.1 – Megan Hair: Expressão 01 de Corpo Cômico

Em “Interpretação II”, primeira disciplina da graduação em que trabalhei com a comicidade, foi também o único momento em que pude criar um personagem cômico. Infelizmente. E por ser uma disciplina, com carga horária relativamente curta para esse trabalho – que para mim, exige um tempo maior de experimentações, a criação foi relativamente rápida. Fora do curso, não produzi nenhum trabalho de cunho artístico por falta de “tempo livre”. Como já mencionei antes, eu possuo uma vida dupla. Durante o dia eu construo sorrisos, e durante a

⁴ Livro ou caderno onde o ator da *Commedia Dell'Arte* anotava repertórios, truques ou tudo que tivesse experimentado em cena e tivesse obtido boa recepção junto ao público.

noite é a minha vez de sorrir. E isso de certa e toda forma, inviabilizou e/ou limitou que eu adentrasse em projetos de extensão, companhias e grupos teatrais ou mesmo grupos de pesquisa dentro e fora da Universidade.

Mesmo rápida, considero que a disciplina propiciou uma experiência intensa no que diz respeito à minha primeira cena cômica como atriz. Nesta disciplina nos foram apresentados diversos recursos de comicidade, os quais foram experimentados em sala, e também trabalhamos a criação de um *personagem-tipo*⁵ com a utilização destes recursos, dentro de uma dramaturgia cômica. O processo de criação teve como base os procedimentos de jogos e improvisação, e compreendo-os como os descritos por Fernando Lira em sua obra já apresentada nesse trabalho. As aulas eram iniciadas com aquecimentos individuais livres, e posteriormente em grupos, através de jogos teatrais. Dentre os vários praticados por nós durante a disciplina, um jogo em específico foi o que mais marcou minha trajetória, e modificou meu jeito de ver e analisar a composição de personagens cômicos. Neste jogo, Narciso pedia para que escolhêssemos determinado animal e nos propuséssemos a movimentar e emitir sons como este animal escolhido. A partir deste ponto inicial, íamos *humanizando* determinado animal até conseguirmos um corpo cômico. Experimentamos este jogo também com objetos inanimados, e foi possível tomar uma forma de *geladeira triste*.

De certa forma todos na turma encontravam dificuldades em executar estes exercícios, por ser algo completamente fora do que estávamos acostumados. Não é todo dia que nos portamos como uma *geladeira triste*. As minhas dificuldades e frustrações muitas vezes perderam lugar para o riso solto que fluía entre os alunos durante as aulas. Rir é muito reconfortante.

Mencionei acima que este exercício me marcou por mudar meu jeito de ver e analisar a composição de personagens cômicos, mas não expliquei como de fato isso aconteceu. Ver os colegas da minha sala (eu não me vi em cena, não tinha espelhos nem houve filmagem das aulas), todos caminhando de modos animais me lembravam de pessoas e personagens conhecidos de televisão ou cinema que andavam ou se comportavam de modos semelhantes. Fiquei a imaginar se de fato algum destes atores não usaram recursos parecidos para construção dos personagens. Fiquei com o imaginário à flor da pele.

⁵ Personagem que representa comportamentos, características físicas e psicológicas de uma classe ou grupo social. Temos como exemplos: Patricinha, Mauricinho, motoboy, político, fanático religioso, *marombeiro*, etc.

Dando continuidade ao andamento da disciplina, nos foi ofertado uma opção (sugestão) na construção de um exercício cômico entre os alunos da disciplina. O texto *Os sete brotinhos*⁶ foi inspiração para montagem do nosso trabalho com comédia. Durante todo o semestre eu inventei inúmeras tentativas (sem graça alguma) de *personagens-tipo* para este trabalho. Nada dava certo, nada provocava o riso, enquanto meus colegas de sala estavam *arrasando* na criação dos tipos cômicos, me faltava tudo: motivação, criatividade e *graça*. Por este motivo comecei a refazer em casa os exercícios propostos em aula, na tentativa de construir meu *personagem-tipo* para a cena que montamos nesta disciplina. Nesse sentido, os jogos de improvisação começavam a dar lugar à composição, e íamos escolhendo os materiais, ações físicas, adereços, elementos e características de corpo e voz que fixaríamos para criação de uma cena cômica.

O tempo de aula para mim era muito reduzido, e naquele momento o pouco tempo somava-se a minha vergonha de trabalhar perto dos colegas, porque sempre fui muito tímida, e acredito que os outros me olhando durante o sofrimento do parto de um processo criativo me causava bloqueios terríveis, e a criança não nascia. Faltando exatamente duas semanas para apresentação aberta ao público, eu consegui (re)gerar e parir minha personagem, a **Megan Hair**.

Megan Hair foi algo extremamente grotesco, uma mistura de tudo que havia de bobo em mim. Inclusive minhas raízes evangélicas, pois não sei se vocês sabem, mas em algumas igrejas é proibido, ou *contra a doutrina*, práticas de cortar o cabelo, ou mesmo se depilar. Na Igreja que minha família frequenta é *proibido* cortar o cabelo. Eu mesma fui cortar pela primeira vez aos quinze anos, depois de um incidente que aconteceu comigo dormindo no sofá de casa. Eu, como boa *Rapunzel*, era o alvo, meu cabelo estava devidamente trançado e foi cortado pela almoz, minha irmã de cinco anos com uma tesoura sem ponta, enquanto descansava em berço esplêndido (sofá da sala). Tive uma infância deliciosamente apelidada: Rapunzel, Melenuda (aula de espanhol), Cabeluda... o que foi fundamental para criação de Megan.

Esta personagem foi a personificação da zombaria de mim mesma, e talvez por isso tenha dado tão certo. O trabalho final deste processo resultou em uma apresentação bastante divertida, na qual os atores (os personagens atores inspirados na dramaturgia) de todos os tipos, mitos e ritos chegavam num local (determinado por nós como espaço neutro para ação), perguntando-se se era ali que aconteceria o teste de elenco. Havia cadeiras espalhadas, uma imagem sacra de

⁶ Texto de Flávio Marinho, se trata de uma sátira em cima de um teste onde sete atores tentam passar para mais nova montagem do musical *Chorus Line*, uma comédia musical.

Nossa Senhora em um canto da sala, e uma “diretora” que chegava um tempo depois e pedia para que cada ator se apresentasse. Um a um os atores-personagens adentravam o espaço onde tinham um tempo determinado de ação para “compartilhar” sua micro cena cômica e, em seguida, deixar o espaço.

Para caracterização visual de **Megan Hair**, utilizei uma regata de cor preta simples, uma saia longa rodada e azul marinho (que me permitiu vestir outra saia e a peruca por baixo) e um coque no alto da cabeça. **Megan** segurava um brinquedo, um carrinho de corrida vermelho o tempo todo. As vestimentas a tornaram extremamente misteriosa. Uma evangélica? Uma viúva? Uma mãe de luto que segura o carrinho do amado filho que não se encontra mais entre nós?

A cena se inicia com o chamado de “Próximo” da diretora, interpretada pela querida colega Juliana Pimenta. Respondendo ao chamado de “Próximo!”, eis que surge a surpresa. Ela se levanta, delicada e calma, liga o carrinho que na verdade é uma caixa de som extremamente potente, que imediatamente começa a tocar Marvin Gaye – *Let’s Get It On*. Ao som sensual de uma guitarra *funkada* (estilo *Soul* ou *Rhythm and Blues*), ela solta o coque e deixa os longos cabelos caírem sobre si, lembrando uma maravilhosa propaganda de xampu. A saia longa é lentamente desabotoada, e de forma abrupta, cai, revelando o elemento surpresa, que neste caso era uma “*perereca cabeluda*”. Para isso, usei um aplique capilar longo de fios extremamente iguais aos cabelos naturais de minha cabeça. A utilização do aplique capilar como objeto para criação cênica já estava dentro do trabalho em sala desde as primeiras aulas para a montagem, mas foi empregado de início como se fosse um topete bizarro. Como ele não estava relacionando-se simbolicamente com a personagem, decidi sair do óbvio e subvertê-lo. Eu o prendi em um short por debaixo da saia curta, a cabeleira pendia até os joelhos.

Realizando movimentos ondulares com a pelve, para realmente balançar os cabelos *pubianos*, a personagem que interpretei, **Megan**, dirigiu-se até a personagem da diretora do espetáculo para se apresentar. Identificava-se como ex-modelo, cantora, apresentadora de TV, famosa por inúmeros comerciais de xampu, brincando com a sensualidade em comerciais de produtos para cabelo, ela agitava, sacudia e impedia a todo custo que a diretora se manifestasse com o bordão: “*Shhh... não diga nada... shhh*”. Aparentemente o público adorou a personagem, e eu fiz essa observação, obviamente, por ter conseguido o efeito cômico que foi evidenciado pelas palmas e pelo *riso excessivo* da plateia. Foi muito reconfortante, pois o processo foi extremamente doloroso.

Nesta cena, encontramos alguns recursos cômicos como: **Inversão**: Megan se vestia de uma forma simples e se portava de maneira completamente diferente, sendo extremamente agitada e extravagante; **Grotesco**: **Megan** tinha um apêndice com belos cabelos cacheados que insinuavam a presença de uma genitália inusitada, *extremamente cabeluda*; **Repetição**: Ela possuía um bordão : “*Shhh... não diga nada*”, e o falava sempre que o outro personagem em cena tentava dizer alguma coisa, ou mesmo responder uma pergunta que ela havia feito, e isso acontecia repetidas vezes, e por isso alcançou o efeito cômico; **Triangulação**: Sempre que **Megan** respondia alguma pergunta ou soltava o bordão, o fazia demonstrando a reação com alguma careta de forma exagerada para o público, o que possuía efeito cômico; **Surpresa**: **Megan** era uma contradição ambulante, e cada atitude era uma nova descoberta para o espectador.

A criação de **Megan Hair** foi fruto de um trabalho dedicado e exaustivo. A preparação corporal que nos foi feita pelos jogos e improvisações permitiu subsídios (mesmo que inconscientes) para o nascimento de **Megan**. O nosso corpo tem uma memória inconsciente, e é inteligente ao ponto de trazê-la à superfície em momentos inesperados. O reconhecimento dos nossos limites no corpo e a capacidade de reconhecer também em nós aspectos corporais que são capazes de induzir o riso fizeram parte do meu repertório criador.

Certa aula nos foi proposto observar no espelho partes de nosso corpo que eram “*extranhas*” (lembrando Professor Narciso e seu sotaque carioca), e a partir destas partes tentarmos evidenciá-las, exagerando as expressões corporais e ações físicas dessas partes estranhas escolhidas, até os níveis mais críticos (já mencionei esta técnica aqui), e a **Megan** é o mais *extranho* e tosco que existe em mim. Ter consciência desse fator me aproximou com mais verdade da personagem, me fez apropriar de suas ações e compreender os elementos corporais que atuam na evidenciação de seus atributos cômicos. Me fez rir de mim mesma para só então fazer o outro rir. O interesse pelo cômico se perpetuou ao longo de minha graduação, e o segundo processo analisado faz-me dar um salto com distância aproximada de três anos desde a criação da personagem **Megan Hair**. Uma experiência recente aliada ao trabalho com máscaras que foi bastante reveladora.



Figuras 2 e 3: *Megan Hair* – fotografias antes do compartilhamento da cena.- Arquivo pessoal

4.2. Ragonda: Expressão 02 de Corpo Cômico.

Na disciplina de “Atuação com Máscaras” tive a oportunidade de conhecer de forma breve esse outro universo e possibilidade de trabalho do ator. Esse tema riquíssimo que é a atuação com máscaras daria outra monografia, e quem sabe não o farei em outro momento. Aqui compartilharei minhas memórias sobre minha breve, porém intensa experiência com o universo da atuação com máscaras durante a disciplina, focando principalmente na relação com o corpo cômico a partir do foco dessa pesquisa.

São inúmeras as origens, tipos e noções sobre máscaras no trabalho do ator, desde o trabalho com máscaras-objetos acopladas ao rosto do intérprete às máscaras criadas como ações e expressões físicas na construção de personagens. O trabalho com as máscaras expressivas depuram a interpretação do ator ao fornecer *atitudes piloto* que servem como base do trabalho interpretativo. As máscaras expressivas incluem as *máscaras larvárias*, *máscaras-tipo* e *máscaras utilitárias* feitas para o teatro. As *máscaras larvárias* são grandes máscaras simples que não possuem uma verdadeira forma de rosto humano. Foram descobertas nos anos de 1960, no carnaval de Basileia, Suíça. *Máscaras tipo* são máscaras que representam personagens muito particulares, arquétipos, podem ser inteiras (cobrindo rosto todo) ou meia-máscara (cobre o rosto parcialmente). *Máscaras utilitárias* são máscaras que servem para usos específicos do cotidiano

ou no esporte, como máscara de Hóquei no gelo, ou para proteger do frio, da luz ou de fogo (LECOOQ, 2010).

Na disciplina mencionada, inicialmente tivemos contato com as máscaras de Paucartambo⁷ e a Máscara Neutra, que acredito ser uma incrível opção para o desenvolvimento corporal do ator e preparação corpórea e sensorial para a comicidade. Durante as aulas pude experimentar por meio de exercícios de improvisação todas as máscaras da *Commedia Dell'Arte* (já mencionadas em capítulo anterior) e por meio delas recriar e atualizar meu repertório corporal. Cada máscara representa um personagem específico, com determinado comportamento e postura corporal, ao experimentá-las existe uma proposição inerente em se colocar corporalmente no jogo feito pela proposta de cada máscara. Esses exercícios de expressão através de cada máscara – e suas particularidades expressivas – me proporcionaram um olhar atencioso ao meu corpo, e questionamentos acerca das possibilidades de expressão corporal em cena.

Num primeiro momento me vi em uma posição de extremo desconforto ao desafio que é atuar com máscara. É um processo inverso ao que vivi em Interpretação II, onde eu criava um personagem e demais trejeitos. A máscara já é o personagem, e eu quem devo me portar como ele. É um abandono de mim para uma apropriação da personagem, e aí está o desafio. Durante as aulas me senti extremamente fadigada, uma vez que trabalho com máscaras exige aquecimento intensivo, pois demanda muita energia para preparação do trabalho corporal. Nossas aulas estavam dispostas na seguinte configuração básica: iniciávamos a aula com aquecimento, experimentamos máscaras em exercícios de improvisação, e discutíamos a aula do dia.

O aquecimento era proposto pela professora Vilma ou pelo monitor da disciplina, que a acompanhava sempre. O aquecimento consistia em alongamentos de articulação e músculos (corpo e face), jogos com bola para exercitar o foco e com corda para exercitar a prontidão que o ator deve ter ao entrar e se manter em cena. Os exercícios de corda demandam muita agilidade e atenção, que, quando é perdida, nos surpreende com uma ardente sapecada da corda nas canelas. Também fazíamos jogos de perseguição, corrida e imitação.

O segundo momento da aula era contemplado com exercícios de improvisação, onde tínhamos oportunidade de experimentar as máscaras. Como o foco da disciplina eram as máscaras da *Commedia Dell'Arte*, a maioria das aulas foi destinada ao trabalho de

⁷ São máscaras populares utilizadas durante a Festa de Nuestra Senhora Del Carmem, comemorada de 15 a 19 de julho na cidade de Paucartambo - Peru.

experimentação das camadas de expressão corporal que as máscaras podem propiciar. No terceiro momento, que encerrava a aula, era aberta uma *roda de conversa* onde podíamos compartilhar nossas experiências e impressões durante a aula. Poder ouvir e compartilhar as dificuldades postas em cena é enriquecedor; acredito que só se aprende fazendo e posteriormente discutindo o que se fez. Questões de corporeidade estão muito impregnadas nesta disciplina, pois ela também visa um aprimoramento no trabalho corporal, sendo ele, quase que em sua totalidade, foco em nossas discussões neste terceiro momento da aula.

O corpo do ator com máscara é o carro chefe, e por isso senti a real necessidade da apropriação de cada célula e mobilização para que trabalhassem conforme o necessitado. Poderia definir essa frase com palavras do tipo: controle, atenção e lucidez. O momento presente nunca se fez tão presente, e a cada desafio proposto durante a experimentação de cada máscara, me elevava a um novo patamar experiencial. Ao fim das aulas eu acreditava veemente, apesar das dificuldades encontradas, que de fato, eu estava conseguindo adaptar-me à máscara que me propus experimentar, até que resolvi assistir os vídeos das aulas.

Durante as aulas o monitor da disciplina, fez filmagens dos exercícios feitos em sala e depois as disponibilizou para nós, alunos, por meio de grupo fechado nas redes sociais. Foi extremamente importante poder assistir a essas filmagens, porque foi exatamente ao assisti-las que eu senti o *baque*. A cada exercício proposto em aula, a cada máscara experimentada, fiz e me dispus a fazer o meu melhor. De todos meus recursos disponíveis, acredito ter inventado outros mais para execução das proposições nos jogos em aula. Portanto, estaria eu, na minha mente, no posto maior de “a rainha das máscaras”. Vendo as filmagens, eu pude perceber que eu não estava fazendo absolutamente nada do que eu pensava estar fazendo. **Como assim?**

Primeira visão notável que tive de mim mesma em cena foi: que braço mole é esse? Que perna mole é essa? A impressão que tive é que todas minhas interpretações de personagens caíam no mesmo lugar: corpos volúveis, aéreos, sem tônus muscular. Isso não seria problema se eu estivesse a interpretar uma *Inamorati*, como Isabela que é uma personagem amante, voadora. Outra coisa era eu experimentar a corporeidade de um personagem *Capitan*, com toda essa “moleza” corporal. Não funciona. A partir desta visão de mim, pelos vídeos feitos em aula, me propus a uma real observação, um estado de vigília, presença cênica. A auto-observação me veio como um despertar corporal, um novo olhar sobre meu próprio corpo, uma atenção específica a

tudo que poderei fazer uso em cena, a começar pela *intenção* utilizada em cada ação, em cada *lazzi*.

A partir de um roteiro de ações proposto por duplas de alunos, e que foi primariamente baseado no texto *O brando*⁸, foram montadas cenas para compartilhamento público na semana de encerramento⁹ do semestre. Escolhemos a primeira cena do segundo ato para montar o roteiro de ações. Essa cena acontece entre Ragonda e Pasquela. Eu interpreto Ragonda, e divido cena com Pasquela (interpretada pela colega, também estudante de teatro, Raabe Rocha). Foi extremamente fácil montar o roteiro de ações baseados na cena escolhida. Seleccionamos as ações propostas pelo texto, e montamos a cena a seguir: Ragonda entra em cena procurando por Pasquela, que já se encontra em cena reclamando do cansaço e da idade avançada. Ragonda pergunta se Pasquela pode ajudá-la com determinada poção para deixar homens “*fortes*”. O recurso de *repetição* entra nesta cena, onde a cada vez que Ragonda pergunta da poção, Pasquela faz uma pose diferente para o público insinuando os fins eróticos da bebida, que teria a função de estimulante sexual. Decidimos que toda cena que usássemos o recurso de repetição, ele aconteceria três vezes.

Elas então decidem fazer a poção. Este momento não há texto (*lazzi*), Pasquela e Ragonda se divertem de forma exagerada com o aparecimento de cada ingrediente, e neste caso, são quatro. O caldeirão da Pasquela na verdade é um grande tambor. Quando Pasquela anuncia a Ragonda cada ingrediente, ela começa a bater no tambor de forma específica e contínua para chegar a um ritmo que nos lembra os tambores rufando na antecedência de um desafio prestes a ser executado pelo artista de circo; e enquanto o tambor rufa, Ragonda faz um espetáculo com uso do recurso cômico *Exagero*, gira, pula, enlouquece até que encontra o ingrediente. Inicialmente, os ingredientes eram miniaturas de xampu, pedras do tipo cristais e brinquedos que ficavam dispostos em uma escada de madeira com quatro degraus. Essa escada faz parte do acervo cenográfico do curso de teatro. Durante os ensaios foi proposta a troca das miniaturas por objetos maiores, do tipo chocalhos e tampas de panela, para melhorar o apelo visual. Testamos e concordamos que esses novos objetos conferiram mais teatralidade na cena e desperta o imaginário de quem assiste.

⁸ Texto dramático que segue os moldes da *Commedia Dell'Arte* disponibilizado pela professora Vilma Campos para ser trabalhado em sala de aula, de autoria de Luís Alberto de Abreu.

⁹ A penúltima semana do semestre dentro da graduação em teatro é destinada ao compartilhamento de cenas desenvolvidas pelos alunos inscritos nas disciplinas ofertadas pelo curso naquele determinado semestre.



Figura 4: Experimentando os novos objetos em cena – Registro de aula – Arquivo pessoal

O quarto e último ingrediente, o *POLVITO*, é o ápice da tensão. Pasquela que se porta como uma velha caquética, mas ganha energia e tônus com o aparecimento de cada ingrediente. Quando o *POLVITO* aparece, ela se junta à Ragonda no momento crítico que é a inserção deste último ingrediente. E quando este é delicadamente colocado no tambor-caldeirão, com uma grande batida, é simulada uma explosão, onde as duas pulam para longe e gritam em grande frenesi. A *triangulação* está presente em praticamente toda cena.

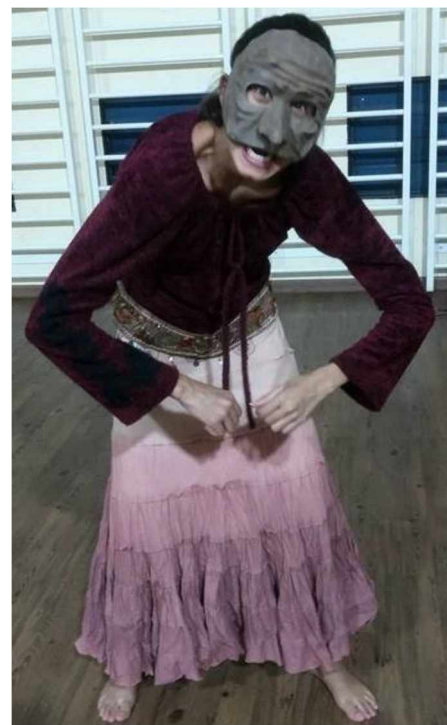
Ao terminar a poção, após o frenesi da explosão, contrariando todo aquele estado energético em que se encontram, calmamente, Pasquela pergunta a Ragonda para quem seria aquele estimulante, se para Briguella ou para Arlechinno. Ragonda, que também muda completamente o estado e o tom de voz para mais calmo e brando, confessa que a poção era para os dois. Neste momento existe outro recurso de comicidade, que se resume na total *inversão* de uma situação de completa euforia, para uma situação de calma, de forma completamente *inesperada*, como se nada tivesse acontecido.

Pasquela, atordoada com a resposta de Ragonda, a desestimula a atentá-la para o fato de que ela teria trabalho duplo com os dois. Duas casas para cuidar e dois homens para satisfazer. Neste momento voltamos aos recursos de *repetição*; a cada fala de Pasquela, Ragonda faz uma

mimese da ação. Por exemplo, se Pasquela fala que ela terá que cozinhar para o Arlequino e lavar a roupa do Briguella em um canto do “palco”, do outro Ragonda faz a *mimese* da ação de lavar uma roupa, ou fazer uma comida. A *repetição* vai alternando com as ações de lavar a roupa, fazer a comida, limpar a casa e dar *aquilo* para os dois, até alcançar um ritmo acelerado e exagerado, onde Ragonda nem sabe mais se está lavando, cozinhando ou dando *aquilo* para algum dos dois.

Para ruptura e finalização da cena, Ragonda dá um grito alto, pausa a movimentação frenética e *mecanizada* que já não fazia mais sentido algum e volta para tensão inicial do corpo, a de forma tranquila, novamente como se nada tivesse acontecido. Decidida, diz que desiste da poção e dos dois pretendentes. Ragonda sai de cena, deixando Pasquela com a casa toda bagunçada e com a poção pronta. Pasquela se enfurece, e volta à postura de velha, reclamando da bagunça, do cansaço e da idade. A cena termina neste exato momento, com a bagunça estabelecida, a poção pronta sem nenhuma utilidade e a saída de Pasquela reclamando do acontecido, criticando a juventude.

A proposição dos figurinos foi feita entre nós alunos a partir de material próprio e compartilhada com a professora que nos orientou sobre o que poderia ficar melhor em cada personagem. Minha sugestão de figurino (figura 5) foi “rejeitada” por não conferir sensualidade à personagem, me foi proposto outro figurino que conseguiu suprir esta necessidade.



Figuras 5 e 6: Proposta de figurino: Ragonda e Pasquela - Registro em aula - Arquivo pessoal.

Pedi para que os colegas de sala filmassem os ensaios para pontuar possíveis falhas ou desvios da qualidade corporal proposta por aquele determinado personagem, que neste caso é a Ragonda. Ainda consegui notar, apesar das tentativas intensas em me manter lúcida e presente em cena, a dificuldade em abandonar o corpo cotidiano, e a importância de se manter sempre ativa por meio de exercícios que busquem um refinamento do trabalho corporal do ator. Por experiência, tenho como uma sugestão, a máscara neutra como meio para treinamento de limpeza de vícios cotidianos e trejeitos em cena.

O trabalho corporal do ator durará enquanto este se colocar em cena, posto que nos deparamos com o infinito leque de possibilidades da evolução do ser. O que se deve sempre ponderar é a manutenção do estado de vigília, é no abandono de estados cotidianos para adaptação da corporeidade cênica.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A revisão bibliográfica proposta como base da pesquisa sobre corpo e comicidade foi o meio pelo qual escolhi para pesquisar e construir este trabalho. Conhecemos um pouco sobre a história dos primeiros *fazedores de riso*; com Henri Bergson e demais autores, discuti a respeito do fenômeno do riso, e em concordância com tudo que aqui foi dito, chegamos à conclusão de que o riso é algo antigo, exclusivamente humano e que o corpo do ator é o meio pelo qual este se insere e interpreta o mundo ao seu redor.

Conhecer o próprio corpo permite com que o ator se aproprie melhor deste corpo como meio expressivo, e tenha uma desenvoltura mais orgânica no fazer teatral. No universo cômico, corpo e o riso são dois vetores que caminham para a mesma direção. As técnicas e princípios de comicidade aqui mencionadas só funcionarão se estiverem bem colocadas em um contexto onde o ator tenha conhecimento e domínio do próprio corpo.

Os trabalhos cênicos vivenciados por mim na posição de atriz em duas disciplinas de atuação ofertadas ao longo da graduação em teatro foram aqui incluídos para compartilhar a minha experiência na busca da expressão de um corpo cômico, com todas nuances que permearam altos e baixos neste curto período temporal.

Acredito que a maior dificuldade no trabalho do ator é colocar-se a disposição para o trabalho cênico. Mas quando eu falo em disposição, eu me refiro a uma entrega total do ator como ser humano criativo e livre. Nossa sociedade nos impõe, querendo ou não, a posturas e padrões comportamentais rígidos e cheios de *não me toques*. A desmistificação do próprio corpo, a ativação do estado de consciência que nos faz presentes e vigilantes é um trabalho diário que não procura por um fim. A metamorfose constante é essencial para o desenvolvimento eterno não só do ator em cena, mas do ator como ser humano em vida.

A máscara neutra foi, para mim, um meio excelente para tentar conseguir o estado de neutralidade, que aqui quer dizer um corpo fora dos padrões sociais, neutro, livre de trejeitos e manias cotidianas, um corpo com a *entrega* mencionada, e assim aflorar meu potencial corpóreo e induzir uma produção de repertório corporal que, devido à minha inclinação, será destinado aos meus futuros trabalhos com a comicidade. Este trabalho de voltar no tempo e rever meus trabalhos com outros olhos, com intuito de análise processual, foi muito enriquecedor e permitiu-

me evoluir como atriz, a partir de mim mesma no encontro com o outro, pela relação e sempre em função dela.

Espero que de alguma forma, mesmo com as limitações desta pesquisa, que se enquadra em um trabalho de conclusão de curso, eu tenha contribuído não só com o compartilhamento de tudo que aprendi através desta revisão bibliográfica, como ainda com as reflexões aqui propostas. Meu intuito como pesquisadora foi aprender com os autores e também comigo, pelas reflexões das minhas próprias vivências.

6. BIBLIOGRAFIA

BERGSON, Henri. **O riso - Ensaio sobre a significação da comicidade**. Tradução Ivone Castilho Benedetti – 2ª Edição, Coleção Tópicos, São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BRANDAO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Volume 1, Rio de Janeiro, Petrópolis, Editora Vozes, 1986.

CASTRO, Alice Vieira de. **O elogio da bobagem – palhaços do Brasil e do mundo**. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

GOIS, Marcus Villa . **A máscara na commedia dell'arte**. Repertório, Salvador, nº19, p.81 a 90, 2012/02.

LECOOQ, Jaques. **O corpo Poético, Uma pedagogia da criação teatral**. Tradução Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, Edições SESC SP, 2010.

LIRA, Fernando. **Jogos para cenas cômicas**. Grupo Crise. Fortaleza, 2013.

MINOIS, George. **História do Riso e do Escárnio**. Tradução Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNSP, 2003.

OLIVEIRA, Heráclito Cardoso de. **A poética do corpo não -verbal: Um olhar para a comicidade em cena**. Dissertação de Mestrado - UFRN - 2005

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo. Editora Perspectiva, 2005.

VASCONCELOS, Anna Beatriz Lisboa de. **Comédia no cinema brasileiro: o gênero na cultura globalizada**. Monografia, Universidade de Brasília, Brasília, 2012. Disponível em: <http://bdm.unb.br/handle/10483/4216>, acessado em 04/11/2017.

XIMENES, Fernando Lira. **S' o riso tocasse o meu coração**. Revista ouvirOUver, volume 9, nº1, Uberlândia, p.24 a 30, Jan/Jun 2013.

WASSERMAN, Marcelo. **O riso é coisa séria: O Humor na publicidade institucional como alternativa persuasiva**. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2009. Disponível em: <http://HDL.handle.net/10923/2229>, acessado em 04/11/2017.

WUO, Ana Elvira. **Comicidade: do “corpar” clownesco como princípio móvel, flexível e espontâneo na (des)formação do ator**. Revista ouvirOUver, volume 9, nº1, Uberlândia, p.108 a 116, Jan/Jun 2013.