**Universidade de Brasília – UnB**
**Instituto de Artes – IdA**
**Departamento de Artes Cênicas – CEN**

**Jerônimo Felipe Camargo Neto**

# Comicidade Física ou o Exercício da Não Vaidade: análise do processo de transposição da cena de Mr. Bean para o espetáculo "Cinema Pelado"

**Brasília**
**2017**

**Universidade de Brasília – UnB**
**Instituto de Artes – IdA**
**Departamento de Artes Cênicas – CEN**

**Jerônimo Felipe Camargo Neto**

# Comicidade Física ou o Exercício da Não Vaidade: análise do processo de transposição da cena de Mr. Bean para o espetáculo "Cinema Pelado"

Trabalho de conclusão de curso Artes Cênicas apresentado a banca examinadora da Universidade de Brasília como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Interpretação Teatral sob a orientação da Profª Dra. Felicia Johansson Carneiro.

**Brasília**
**2017**

**Comicidade Física ou o Exercício da Não Vaidade:**
**análise do processo de transposição da cena de Mr. Bean para o espetáculo "Cinema Pelado"**

Trabalho de conclusão de curso do estudante Jerônimo Felipe Camargo Neto, apresentado para obtenção do grau de bacharel em Interpretação Teatral no curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília – Instituto de Artes – Departamento de Artes Cênicas.

Defendido e aprovado em Dezembro de 2017, com a nota final igual a SS sob a orientação do Profª Drª Felícia Johansson Carneiro.

Felicia J Carneiro

Profª Drª Felicia Johansson Carneiro
Orientadora

Sulian Vieira Pacheco

Profª Drª Sulian Vieira Pacheco
Membro da Banca

Izabela Brochado

Profª Drª Izabela Brochado
Membro da Banca

*A todas e todos que já me fizeram rir ...*

**AGRADEÇO**

À minha mãe por me gerar, amparar e sempre me nutrir de carinho e confiança.

A meu pai pela força e pelo trabalho.

À Felicia Johansson por ser além de professora-orientadora-diretora uma mãe e amiga, que me proporciona constantes reflexões sobre a vida e a arte.

À Aline Hoffert e ao Bruno Pupe por serem mais que amigos.

A todas e todos que de alguma maneira contribuíram com o espetáculo “Cinema Pelado”.

Ao elenco de “Decadenta” pela parceria e carinho e por sempre rirmos como se fosse a primeira vez.

A todas as professoras que tanto me ensinaram e me ensinam nessa jornada teatral.

A banca examinadora composta por Izabela Brochado e Sulian Vieira pela disponibilidade de contribuir com o encerramento desse ciclo.

## ÍNDICE DE IMAGENS

**Imagem 1 –** O que teria sido o “Cinema Pelado”. Arte: Yuri Rocha……..…...12

**Imagem 2 –** O contraste de Mr. Bean e sua acompanhante…..……..……...…….20

**Imagens 3, 4, 5 e 6 –** Transposição das ações. Foto: Isabella de Andrade…….…….32

**Imagens 7, 8 e 9 –** O tipo. Foto: Isabella de Andrade……..……...35

**Imagem 10** – O assustador. Foto: Isabella de Andrade……...……39

**Imagem 11** – O assustado. Foto: Isabella de Andrade……...….……39

**Imagem 12 –** O coro e a projeção ao fundo. Foto: Thales Lima……...….40

**SUMÁRIO**

**RESUMO**……08

**INTRODUÇÃO**……09

**CORTE 1 – O QUE TERIA SIDO O "CINEMA PELADO"?**……12

**1.1 – Mr. Bean** ……14

**CORTE 2 – MR. BEAN E AS TEORIAS DA COMICIDADE**……16

**2.1 – O cômico-fino e o cômico-grosseiro em Propp**……16

**2.2 – O riso e a sociedade em Bergson**……20

**2.3 – Jacques Lecoq: entre Propp e Bergson**……23

**CORTE 3 – A CENA**……25

**3.1 Transposição da cena e das ações**……25

**3.2 O tipo**……32

**3.3 A máscara como aprimoramento gestual**……36

**3.4 O contato com o público**……39

**CONSIDERAÇÕES FINAIS**……42

**REFERÊNCIAS**……44

**FILMOGRAFIA**……45

## RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo refletir sobre os aspectos que compõem a comicidade, a partir da análise do processo de construção de uma cena presente no espetáculo "Cinema Pelado", resultado da disciplina de Diplomação em Artes Cênicas 1, 1/2017. Tal cena foi baseada numa esquete televisiva do personagem Mr. Bean, interpretado pelo ator Rowan Atkinson, que se desenvolve sem diálogos falados, priorizando exclusivamente a linguagem gestual do intérprete. Para analisar como a comicidade se desenvolve na cena em questão, recorro a teorias de Vladimir Propp e Henri Bergson, que fazem um apanhado histórico e social sobre o cômico, discorrendo sobre os principais elementos capazes de gerar comicidade. A partir dessa análise, reflito sobre o meu processo de desenvolvimento da cena, levando em consideração os elementos teatrais que me auxiliaram. Mais especificamente, reflito sobre a linguagem da comédia física que se desenvolve em cenas de diálogos que não são amparados pelo suporte do texto escrito, focalizando meu próprio processo de composição e interpretação.

## INTRODUÇÃO

Quem diria que um grupo de jovens estudantes, que tinha como ideia inicial montar "O Cortiço" de Aluísio de Azevedo, desenvolveria um experimento cênico como "Cinema Pelado"? Nossas ideias iniciais consistiam em trabalhar com algum texto brasileiro que tivesse um grande número de personagens que se revezariam entre coro e protagonista. Mas, logo em nosso primeiro encontro, já no semestre 1/2016, na disciplina de Diplomação 1, a Professora Felicia Johansson trouxe a sua ideia que era completamente oposta à que tínhamos até então: trabalhar com a estética cinematográfica e a linguagem cênica, focalizando prioritariamente a interpretação dos alunos.

Após conversarmos sobre as nossas vontades dentro desse recorte, o aluno Yuri Fidelis, monitor da disciplina e assistente de direção de "Cinema Pelado", sugeriu um exercício: trazer cenas cinematográficas transcritas em forma de texto e lê-las para o restante da turma. À medida que essas cenas eram trazidas para a sala de aula, começamos a adaptá-las para a linguagem teatral. Aos poucos, passamos a entender coletivamente o rumo que o nosso trabalho estava seguindo, até que chegamos no momento de escolher quais cenas seriam executadas na construção do espetáculo.

A cena que mais me instigou desde a sua leitura foi uma cena do personagem cômico Mr. Bean, interpretado por Rowan Atkinson, retirada do episódio "The Curse Of Mr. Bean" (1990) da série televisiva "Mr. Bean". Nessa cena, Mr. Bean vai ao cinema com sua acompanhante, interpretada por Matilda Ziegler. A cena foi inicialmente trazida para a sala de aula por Ana Piratelli, aluna da disciplina que posteriormente se tornou a minha companheira na elaboração/interpretação dessa cena. Assim, pela primeira vez, descobri a possibilidade de trabalhar com algo que estava e está presente nos meus desejos enquanto intérprete: a comicidade.

Paralelamente à disciplina de Diplomação 1, estávamos rodando pela cidade com o espetáculo "Decadenta", dirigido também por Felicia Johansson, estruturado com base na comédia, principalmente em elementos ligados à linguagem gestual e às estruturas de coro e protagonista, presentes em várias formas de teatro. Com esse espetáculo, surgiu a vontade de me aprofundar nos estudos a respeito da comicidade, que é uma linguagem muito complexa, quase matemática. Então, uma cena cômica como a de Mr. Bean me pareceu o território perfeito para explorar esse desejo que vinha me rondando. Assim, quando chegou o momento

de escolhermos definitivamente as cenas que seriam transpostas para o espetáculo, a cena de Mr. Bean, retirada do episódio “The Curse Of Mr. Bean”, foi a minha primeira opção.

O espetáculo “Decadenta” havia sido a minha única forte experiência com a comicidade até então. Ao longo da minha formação enquanto ator, eu já havia participado de cenas engraçadas e que provocaram risos no público, mas eu ainda não havia me desdobrado em refletir sobre os aspectos que acompanham a comicidade, pois tudo havia acontecido de maneira muito intuitiva. Foi a partir da relação com a Professora Felicia Johansson, no processo de montagem de “Decadenta”, que comecei a voltar os meus olhares e desejos para a comicidade.

Mas, ainda que “Decadenta” e a cena de Mr. Bean, presente em “Cinema Pelado”, estejam no território da comédia, há uma grande diferença entre as duas propostas: embora a gestualidade e a fisicalidade dos atores seja um elemento importantíssimo para a construção das cenas de “Decadenta”, ainda há o auxílio do texto no desenvolver da comicidade. Já a cena de Mr. Bean, se desenvolve única e exclusivamente por intermédio das ações dos atores.

Com o intuito de refletir sobre processo de construção da cena baseada em Mr. Bean, busquei levantar questionamentos e discorrer a respeito dos elementos que compõem essa comicidade; sejam eles históricos, sociais ou cênicos.

Inicialmente, busco refletir sobre o processo de construção do espetáculo “Cinema Pelado”, rememorando as provocações iniciais que conduziram todo o processo de construção desse exercício cênico. Igualmente, explico qual foi a motivação e o intuito de trabalhar com cenas de origem cinematográfica, em uma disciplina final de um curso de interpretação teatral.

Posteriormente, busco apresentar o ator Rowan Atkinson e o personagem Mr. Bean, analisando a sua composição e suas características predominantes. Para tal, recorro a Vladimir Propp (1895-1970) que faz questionamentos a respeito de como a comicidade é tratada na sociedade e de como ela é inferiorizada em detrimento de outras formas de produção artística, consideradas mais “nobres”. Após, relaciono e levanto questionamentos sobre possíveis diálogos entre a teoria de Propp e a análise da estrutura cômica que a cena de Mr. Bean sugere, pontuando questões sociais, históricas e culturais que permeiam a comicidade.

Além de Propp, considero a obra de Henri Bergson (1859-1941), que em seu “Ensaio sobre a significação do cômico”, discorre sobre as formas de produção de comicidade, sugerindo quais elementos são capazes de gerá-la. Muitos dos elementos propostos por

Bergson estão presentes na estrutura cômica da cena de Mr. Bean, desenvolvida em “Cinema Pelado”.

Após a análise da cena sob a ótica de teorias da comicidade, volto o meu olhar para a construção da cena, enquanto ator-aluno-artista que a executou, pontuando e evidenciando os desafios presentes na elaboração desse exercício. Relembro os medos e aflições iniciais, mas também, o alívio gerado por cada gargalhada do público. Para refletir sobre o meu processo de criação de cena e de personagem, também me amparo nos mestres da comicidade física Jacques Lecoq (1921-1999) e Dario Fo (1926-2016), que a partir de seus escritos me possibilitaram uma visão mais ampla sobre o fazer artístico e sobretudo sobre o fazer cômico.

## CORTE 1. O QUE TERIA SIDO O CINEMA PELADO?

Foto 1: O que teria sido o cinema pelado?
Arte: Yuri Rocha

O cinema é umas das maiores referências visuais e artísticas dos tempos atuais de maneira que, ao buscar referências visuais em meu consciente, a maioria das imagens que me vem à cabeça são cenas de obras cinematográficas. Fazemos parte de uma geração criada sobre fortes influências cinematográficas, mesmo porque, a internet facilitou o acesso e o compartilhamento dessas imagens.

Para Deleuze: "O passado coexiste com o presente que ele foi; o passado se conserva em si, como o passado em geral (não-cronológico); o tempo se desdobra a cada instante em presente e passado, presente que passa e passado que se conserva." (2007: 103).

Assim, Deleuze discorre sobre a conservação e os desdobramentos do tempo que podem ser associadas ao cinema em sua capacidade de se conservar em passado, presente e futuro, guardando em si ações, reações e emoções ao longo das gerações.

O estímulo inicial para o desenvolvimento do exercício cênico que foi "Cinema Pelado" partiu de uma provocação que muito tem a ver com a citação de Deleuze: se o cinema acabasse quais cenas guardaríamos em nós?

O exercício consistia em transpor uma cena cinematográfica para a forma de texto escrito e, posteriormente, ler para o restante da turma a fim de que adivinhassem de qual filme se tratava a cena. Após a revelação da cena, começávamos a questionar se tais cenas poderiam ser adaptáveis para o contexto teatral, e quais elementos da linguagem cinematográfica poderiam ser conservados.

Aos poucos, começamos a transpor as cenas para a linguagem cênica, partindo unicamente da vontade dos intérpretes. A única regra era que as cenas precisavam ter conflitos e resoluções, ou seja, que fossem cenas "autossuficientes", compreensíveis independentemente do contexto do filme. As cenas precisavam ter conflitos e, sobretudo, desafiar os alunos em termos de interpretação. Uma cena meramente visual e sonora não nos servia.

Ao longo de um mês e meio, a cada aula levávamos cenas e as compartilhávamos com o restante da turma. Após o compartilhamento discutíamos a respeito das cenas compartilhadas, levantando questionamentos e possíveis soluções a respeito dos problemas que se apresentavam. Esses problemas se relacionavam principalmente à qualidade de interpretação. As cenas levadas, na maioria dos casos, eram de grandes "estrelas de cinema", conhecidas por suas excelentes performances em filmes mundialmente conhecidos e que se desenvolvem dentro de uma estética majoritariamente realista, ou seja, um grande desafio para uma turma de graduandos.

Logo após a fase de experimentação livre, cada integrante de elenco escolheu em média três cenas, com o objetivo de que todos os alunos na turma tivessem uma cena de destaque como protagonista, e que fossem coadjuvantes nas demais cenas. Foram escolhidas, ao todo, vinte e cinco cenas dos mais diversos filmes e estéticas.

As cenas e filmes escolhidos por mim foram "Angel-A" (2005) dirigida por Luc Besson, o episódio "The Curse Of Mr. Bean" da série televisiva "Mr. Bean" (1989) dirigida por Johan Howard Davies e "Endiabrado" (1967) de Harol Ramis. A motivação para a escolha dessas cenas foi a total distinção entre os personagens; Em "Angel-A", interpretei um anjo que vem à terra para ajudar um homem encontrar o amor por si mesmo. Em "Endiabrado", um demônio sobe até a terra para enganar um pobre coitado à beira de um suicídio. Já em "The Curse Of Mr. Bean" um homem desajustado, que vai ao cinema com sua acompanhante, comporta-se de maneira totalmente contraria ao que se espera em um encontro. Na cena de The Curse Of Mr. Bean, além de interpretar o protagonista, também

atuei como acompanhante para que a minha parceira de cena também pudesse vivenciar a experiência do personagem protagonista.

## 1.1 Mr. Bean

Rowan Atkinson (1955- ) é um ator britânico conhecido por dar vida ao personagem Mr. Bean. Ele ficou mundialmente conhecido na década de noventa, com a série televisiva "Mr. Bean", exibida originalmente pelo canal televisivo do Reino Unido ITV (Independent Television). A série foi escrita pelo próprio Rowan Atkinson, em parceria com Ben Elton e Richard Curtis, e dirigida por John Hoard Davies. A cena escolhida para ser desenvolvida em "Cinema Pelado" foi retirada do terceiro episódio da série, chamado "The Curse Of Mr. Bean".

Em uma entrevista concedida em novembro de 2005 ao jornal 'The Scotsman', do Reino Unido, Atkinson afirma que o personagem Mr. Bean é uma criança de seis anos, presa em um corpo de adulto sem vaidades, sendo essa a razão por que ele lida com a mundo de maneira tão inusitada. Ele continua dizendo que o personagem foi apresentado a primeira vez em 1979 em um canal francês e que, mesmo sendo inglês, Atkinson queria que Mr. Bean fosse compreendido por pessoas de diversas nacionalidades.

Já em uma outra entrevista concedida ao jornal 'Los Angeles Times', o intérprete de Mr. Bean conta que suas influências vêm de atores que desenvolveram a comicidade física em filmes mudos, como Charles Chaplin (1889-1977) e Harold Lloyd (1893-1971), mas afirma que a sua maior influência veio de Jacques Tati (1907-1982), ator e cineasta francês, que segundo ele, desenvolve situações cômicas através de imagens puramente visuais.

E, de fato, uma das principais características do trabalho de Rowan Atkinson com Mr. Bean é a linguagem gestual, universal e visual pela própria natureza. O personagem se comunica através da sua fisicalidade e na maioria das vezes sem o auxílio da linguagem verbal. Outro aspecto marcante nas cenas de Mr. Bean é a trilha sonora que cria atmosferas, por vezes evocando ou se contrapondo aos sentimentos e emoções do personagem, como ocorre na cena de Mr. Bean, em "Cinema Pelado".

A presença dessa cena em um espetáculo cuja proposta era trabalhar com cenas de estilos cinematográficos variados e terminou também abarcando cenas de comicidade física, nos leva a refletir sobre o início da linguagem cinematográfica.

> Nos primeiros anos a ausência e som obrigou os realizadores de filmes a desenvolverem uma série de procedimentos técnicos e estéticos de caráter não-verbal que viabilizassem o cinema enquanto arte narrativa. Dentre esses recursos estão o uso de legendas, a explicitação do signo gestual através da pantomima dos atores e, especialmente, os recursos de linguagem específicos do cinema, tais como as técnicas de enquadramento, os movimentos de câmera e a montagem, que viriam a se tornar as principais especificidades da linguagem cinematográfica. (CARRASCO, 1993: 13)

Assim, acredito que os quadros sem fala de Mr. Bean prestam uma homenagem aos primórdios do cinema, onde a falta de som e de equipamentos técnicos resultavam em filmes mudos e extremamente gestuais. Nesse contexto, os atores utilizavam elementos estéticos associados à mímica e a personagens e "tipos" com gestualidade exagerada, onde o foco para a realização da cena era a presença do ator e o uso do seu corpo para a comunicação.

## CORTE 2. MR. BEAN E AS TEORIAS DA COMICIDADE

Neste capítulo, busco desenvolver um panorama a respeito da comicidade, considerando as teorias de Vladimir Propp e Henri Bergson para analisar a cena de Mr. Bean. Ambos autores refletem sobre a comicidade, buscando compreender como ela afeta a vida em sociedade. Considero também a pesquisa de Jacques Lecoq sobre atuação e comicidade para analisar aspectos da interpretação da minha cena.

### 2.1 O cômico-fino e o cômico-grosseiro em Propp

Vladimir Propp filólogo soviético, em seu livro "Comicidade e Riso", aponta a importância de teorias que dissertam sobre a comicidade e sobre sua importância na sociedade. Além disso, o autor também levanta questionamentos e problematizações a respeito de algumas teorias sobre o humor.

No livro "Comicidade e Riso" Propp observa que a partir de uma lógica aristotélica tornou-se comum definir a comédia como o oposto da tragédia e do sublime (1992: 18). Com a perpetuação desse pensamento ao longo dos séculos, criou-se para a comédia uma teoria de oposição: ela passa a ser o oposto do que é sublime e trágico, sendo enxergada a partir de um olhar que não é direcionado a ela. Assim, costuma-se definir a comédia como algo contrário a alguma coisa, e não pelo que ela é.

Para falar sobre essa oposição, Propp recorre a filósofo Johannes Volkelt (1848-1930) que afirma: "O cômico não é absolutamente um elemento oposto ao trágico, embora não possa ser inserido na mesma série de fenômenos aos quais pertence também o trágico [...] Se existe algo oposto ao cômico, é o não-cômico." (1992: 18). Dessa forma, Propp defende que devemos observar o cômico a partir dele mesmo para melhor o entendermos, pois, tratar o cômico como uma oposição de alguma outra coisa gera uma enorme abstração. Isso porque os elementos da tragédia já são demasiadamente complexos, e opor esses elementos ao cômico, na tentativa de traduzi-lo, não nos leva a compreender melhor as suas especificidades e os seus aspectos próprios. Assim, "O cômico deve ser estudado, antes de mais nada, por si e enquanto tal. " (PROPP, 1992: 19). Para tanto, Propp pontua a necessidade de criar teorias e metodologias a respeito da comicidade. Ele afirma essa necessidade apesar de ressaltar que grandes artistas que trabalham com comicidade conseguiram realizar e consolidar trabalhos

bem-sucedidos, sem qualquer teoria. Porém, as teorias buscam explicar os campos do conhecimento humano a fim de torná-los mais compreensíveis e aceitos dentro dos contextos em que se inserem, daí a importância das teorias para a consolidação do humor como um campo de pesquisa e reflexão.

Para Propp, frequentemente o riso é tido como algo trivial e de menor importância dentro de um âmbito social e artístico. O cômico está diretamente ligado ao caráter humano, principalmente a parte errônea, carnal e pecadora, que são partes constituintes da essência humana. Por isso, constantemente a comédia é inferiorizada em detrimento de algo nobre e sublime.

Para corroborar sua visão, Propp faz um apanhado geral sobre a perspectiva que frequentemente está associada ao cômico:

> Na definição do cômico figuram exclusivamente conceitos negativos: o cômico é algo baixo, insignificante, infinitamente pequeno, material, é o corpo, é a letra, é a forma, é a falta de ideias, é a aparência em sua falta de correspondência, é a contradição, é o contraste, é o conflito, é a oposição ao sublime, ao elevado, ao ideal, ao espiritual etc. etc. (1992: 21).

Propp discorre ainda sobre uma teoria que surgiu no contexto europeu na segunda metade do século dezenove, mas que ainda se faz presente no imaginário social e artístico atual: a teoria dos dois aspectos diversos e opostos da comicidade, defendida inicialmente pelo filósofo alemão Julius von Kirchmann (1802-1884). Essa teoria divide o cômico entre duas categorias: o cômico-fino e o cômico-grosseiro, alto e baixo, interior e exterior.

Os dois aspectos diversos e opostos presentes nessa teoria sugerem que a comicidade nasce do grotesco e do absurdo, mas o que as diferencia é o grau de absurdez. Para tanto, Kirchmann discorre: “Se o absurdo comparece em grau elevado [...] então o cômico é grosseiro, se o absurdo for menos explícito [...] então o cômico é fino." (KIRCHMANN *apud* PROPP, 1992: 21).

O cômico-fino busca se associar ao domínio da estética, no que é tido socialmente como belo e evoluído. A comicidade fina, de acordo com essa teoria, se distancia do errôneo, características essenciais da comédia. Quanto menos grotesca a comédia, mas fina, bem-vista e ocasionalmente aceita ela é.

Já o cômico-grosseiro, por sua vez, está relacionado ao que não é belo e ao que não busca a beleza, sendo associado frequentemente ao ser humano em seu estado mais errante. Para explicar essa forma de comicidade Propp novamente recorre à Volkelt: “Volkelt

reconduz a esse conceito tudo o que está ligado ao corpo humano e às suas tendências naturais. ” (PROPP, 1992: 22). E explica ainda, que essas tendências naturais são geralmente definidas ou associadas aos pecados, vícios, prazeres carnais e as necessidades naturais do corpo, como o excremento de fezes e urina.

Conforme Propp: “Aos tipos de comicidade “vulgar”, “baixa” ou “exterior” atribuem-se, na maioria dos casos, elementos burlescos como narizes vermelhos, barrigas grandes, contorções verbais, brigas e pelejas, vigarices etc.” (1992: 22). Esses elementos revelam que, além de uma questão estética, há uma questão social, política e cultural muito específica que perpassa tal segregação: a divisão de classes.

O grotesco e o vulgar, que são caraterísticas presentes na estética do cômico-grosseiro, estão diretamente ligados ao contexto da cultura popular de rua; de modo geral, essa comicidade é desenvolvida por pessoas pertencentes a classes sociais inferiores e apresentada à plebe, ao povo e à multidão. Por tudo isso, em uma sociedade estratificada, o cômico-grosseiro é frequentemente inferiorizado.

Embora exista a tentativa de segregar a comicidade e dividi-la em duas, Propp afirma que o cômico sempre mesclou os elementos denominados como “superiores” e “inferiores”.

> Se examinarmos com atenção as comédias clássicas reconhecidas como "elevadas", verificaremos facilmente que os elementos de farsa permeiam todas. As comédias de Aristófanes têm um forte conteúdo político, mas é preciso, ao nosso ver, remetê-las ao domínio da comicidade "baixa", "vulgar", ou como se costuma dizer às vezes, "exterior". Para sermos rigorosos, porém, será necessário colocar nessa mesma categoria também Molière, Gógol e, afinal, todos os clássicos. (PROPP. 1992: 22)

Assim, Propp defende que, na verdade, deve-se buscar unir elementos pertencentes a gêneros distintos formando uma comicidade que pode ser avaliada independentemente de seu respectivo contexto sociocultural. O autor aponta ainda para uma possível mistura entre os diversos elementos da comicidade, que dilui, ao menos temporariamente, questões de classe, pois os elementos do cômico-grosseiro podem ser considerados e encontrados no cômico-fino e vice-versa.

A cena de Mr. Bean aponta para uma possível união desses elementos finos e grosseiros, pois se desenvolve da seguinte maneira: Mr. Bean chega ao cinema atrasado e sua acompanhante o está esperando; ele então realiza uma série de ações para assustá-la, utilizando vários truques com pipocas e truques de mímica, mas quando o filme de terror

começa e a situação se inverte, é ele que fica extremamente assustado com as cenas do filme e os sustos se intensificam até chegar ao ápice.

Mr. Bean usa uma série de ações com as pipocas ao decorrer da cena, como: enfiá-las no nariz parecendo um defunto, colocá-las nas orelhas e cuspi-las nas outras pessoas. Essas ações podem ser facilmente associadas ao cômico-grosseiro, uma vez que lidam com orifícios do corpo que possuem excreções, sendo o caso do nariz o mais grotesco: as pipocas enfiadas nas narinas sugerem os algodões enfiados no nariz dos mortos para que secreções não vazem – uma cena amplamente utilizada em filmes de terror. Igualmente, ninguém é educado a colocar petiscos e comidas dentro das orelhas apenas para assustar os outros; pior ainda, é comer esses mesmos petiscos depois da brincadeira. Todas essas ações são ampliadas por contraste ao ambiente na qual se desenvolvem: um cinema onde as pessoas devem se sentar em filas, respeitar o espaço dos outros, manter silêncio, não fazer barulhos em momentos inadequados, entre outras formalidades. Essas oposições fundem diversas categorias do cômico, subvertendo hierarquizações. Assim, o personagem de Rowan Atkinson pode ser um exemplo da união indissociável de elementos distintos, como fazem muitos comediantes.

A própria composição física do personagem também sugere a mistura destes elementos propostos por Propp: ele se apresenta muitas vezes na tentativa de parecer sério e formal, mas lida com as situações de maneira totalmente contraria, utilizando-se de mímicas e de outros elementos que são associados à cultura de rua, usualmente caracterizada como cômica-grosseira. A sua figura também sugere anormalidades: ele está frequentemente com roupas sérias de adulto, mas essas são sempre desajustadas, ou desproporcionais, como as calças que ficam curtas em crianças que crescem rápido demais.

Há ainda nessa cena outro ponto que exemplifica a união entre cômico-fino e cômico-grosseiro grosseiro: a diferenciação e a oposição estabelecidas entre Mr. Bean e os demais personagens, principalmente a sua acompanhante. É possível perceber, com base na composição física, vestimentas, ações e reações de sua acompanhante, que ela lida com a situação no cinema de maneira cotidianamente esperada, ou seja, com gestos educados, controlados e contidos, como é o de se esperar em pessoas (adultas). Mr. Bean, ao contrário, cospe pipocas, assustas as pessoas, grita e também se assusta de maneira mais efusiva de que qualquer outro personagem. Seu comportamento é inesperado, incontrolável, excêntrico e sem vaidade.

A figura 2 ilustra essa diferenciação que se expande nas expressões faciais e corporais de ambas personagens:

Imagem 2: O contraste de Mr. Bean e sua acompanhante.

Enfim, a acompanhante de Mr. Bean busca comportar-se de maneira socialmente adequada dentro do ambiente em que se encontra, enquanto Mr. Bean age sem ponderar se tal ação ou comportamento é adequado ao ambiente em que ele se encontra.

## 2.2 O riso e a sociedade em Bergson

A inadequação de Mr. Bean ao contexto social pode se relacionar a um aspecto da teoria de Henri Bergson (1859-1941), filósofo francês que investigou a complexidade do humor e propôs um olhar antropológico do riso e de seus reflexos na sociedade. Em seu livro "O riso: ensaio sobre a significação do cômico" ele afirma: "O cômico é inconsciente. Como se utilizasse ao inverso o anel de Giges, ele se torna invisível a si mesmo ao tornar-se visível a todos" (BERGSON, 1983: 13). O modo de agir de Mr. Bean corrobora a ideia de Bergson: quando o personagem se propõe a gerar risos, não há nenhuma vaidade ou cálculo nas suas ações, ou na maneira de lidar com as situações que o rodeiam.

Bergson pontua que o riso está diretamente ligado ao humano, sendo o riso aquilo que precisamente difere o ser humano dos outros seres: "Para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social." (BERGSON, 1983: 09)

Para o autor, o ser humano, além de ser um animal que ri, é um animal capaz de provocar risos: “Riremos de um animal, mas porque teremos surpreendido nele uma atitude de homem ou certa expressão humana.” (BERGSON, 1983: 07).

De acordo com o filósofo, não há comédia fora do âmbito humano, pois quando o riso é provocado por animais ou objetos, é pelo fato de o ser humano estar sempre atribuindo sentidos e significações aos elementos que o cercam. Por exemplo, um animal que tenta fazer algo proibido, mas é pego em flagrante e se dá mal. Essa situação pode ser capaz de provocar risos porque involuntariamente associamos o animal ao ser humano. Vale apontar que o artifício de humanizar objetos e animais é amplamente utilizado em diversas formas de narrativas como o teatro de formas animadas, as histórias em quadrinhos e os desenhos animados.

O exemplo do animal citado acima, ainda sugere um outro ponto da sua teoria: o riso também é acompanhado de certa maldade e insensibilidade, pois o riso, em sua essência, possui elementos que contrariam a maneira esperada de lidar com os acontecimentos cotidianos. Assim, o riso se origina do desequilíbrio, da parte “incorreta” da humanidade que constitui a sociedade. Em um mundo em perfeita harmonia e equilíbrio, sem erros, dificilmente seriamos capazes de rir ou de provocar risos. Conforme Bergson:

“Alguém ao correr pela rua, tropeça e cai: os transeuntes riem. Não se riria dele, acho eu, caso se pudesse supor que de repente lhe veio a vontade de sentar-se no chão.” (1983: 10). Tal exemplo fortalece a ideia que há certa insensibilidade e até maldade, por assim dizer, que acompanha o riso, evidenciando o caráter da natureza humana e as suas tendências naturais. Podemos relacionar essa percepção ao pensamento de Propp a respeito das formas de produção de comicidade, que salientam as características errantes e duvidosas do carácter humano, como os erros e os pecados, como citado na página 18.

Além da insensibilidade, Bergson inclui ainda outro fator fundamental para gerar o efeito de comicidade: o fator surpresa. Rimos também do que é inesperado, da quebra de expectativas. Espera-se que uma pessoa consiga se locomover sem dificuldade ou atribulações, mas quando a lógica é subvertida e algo de inesperado acontece, o riso é provocado. Por isso mesmo, quando a pessoa se senta por livre vontade, não há fator cômico. Então, a comicidade se desenvolve também pela falta de controle das situações. Quando não há controle, tornamo-nos vulneráveis aos riscos do mundo que nos cerca. Assim, a vulnerabilidade também é um importante aliado na produção de riso. (1983:11).

Tais aspectos presentes na teoria de Bergson se refletem na cena de Mr. Bean. Inicialmente, a cena se desenvolve de maneira em que a comicidade se estabelece a partir das brincadeiras que Mr. Bean faz com sua acompanhante, com o intuito de assustá-la, mas quando a situação se inverte, Mr. Bean passa a ser ele mesmo o assustado e a cena alcança o seu ápice. Em ambas as situações, rimos com insensibilidade da desgraça alheia, pois a comicidade da cena se desenvolve a partir das fragilidades e dos medos dos personagens.

Quanto ao fator surpresa, a cena não sugere em momento algum que o personagem vai, ele mesmo, se assustar com o filme. Pelo contrário, ele entra em cena bancando o corajoso e passa a assustar a sua companheira das mais variadas formas. Quando aquele que se diz amedrontador passa a ser o amedrontado, a situação se inverte provocando mais uma vez o riso. Assim, a surpresa, ou a quebra de expectativas, é um dos fatores fundamentais para a construção da comicidade.

Bergson também sugere que os ingredientes do cômico são elementos que, unidos, podem ser capazes de gerar comicidade: matéria e forma, causa e ocasião. Segundo Bergson: pode-se definir matéria como um corpo que executa a ação e que poderá vir a se desenvolver em comicidade. Relacionando essa afirmação ao contexto da cena de Mr. Bean, a matéria pode ser definida como o intérprete Rowan Atkinson, que através do seu corpo, dá vida ao personagem Mr. Bean.

Esse corpo, aqui é definido como ‘matéria’, assume uma forma que está relacionada à forma humana. Na cena em questão, a ‘forma’ é o próprio personagem Mr. Bean, que ganha vida através do corpo do seu intérprete.

Já a ‘ocasião’ está ligada ao tempo e ao espaço em que a comicidade se revela. É o momento propício para a sua realização, onde cômico pode se desenvolver. Trata-se da circunstância espacial e temporal que proporciona o desenrolar dos elementos capazes de gerar situações cômicas: o ambiente onde a cena se desenvolve, que nesse caso é o encontro dos personagens no cinema; e de que maneira esse ambiente pode ser propício para que a ação cômica se efetue.

A ‘causa’, por outro lado, são os elementos que se desenvolvem com a finalidade de gerar comicidade. É a razão para que algo aconteça, ou seja, um impulso inicial ou a motivação, para a realização de algo, que ocasiona a ação cômica. Como por exemplo: as ações e situações desenvolvidas pelo personagem Mr. Bean ao longo da cena, a partir das suas

ações com as pipocas, ou com a relação oposta que se estabelece entre ele e sua acompanhante.

### 2.3 Jacques Lecoq: entre Propp e Bergson

Jacques Lecoq (1921-1999) foi um ator, professor e diretor teatral, nascido em Paris, formado em educação física que migrou do esporte para o teatro, onde desenvolveu uma Pedagogia Teatral que visa a formação de atores que prioriza o trabalho com a fisicalidade e a linguagem gestual. A sua metodologia é chamada de pedagogia da criação teatral e permite que atores e atrizes estudem várias técnicas que compõem o trabalho teatral: a improvisação, a máscara, o texto, os personagens, técnicas vocais e corporais, entre outros aspectos da linguagem cênica.

Embora Lecoq não tenha escrito teorias específicas a respeito da comicidade, é possível perceber em seu trabalho vários aspectos que dialogam com elementos das teorias desenvolvidas por Vladimir Propp e Henri Bergson, conforme desenvolvido anteriormente. Em seu livro "O Corpo Poético: Uma pedagogia da criação teatral", Lecoq propõe uma forma de trabalho e de pesquisa que mescla elementos do cômico-fino e do cômico-grosseiro, presentes na teoria de Propp.

Em sua pedagogia, Lecoq não faz distinção de valores, havendo elementos oriundos da comédia popular, mas também de formas teatrais consideradas aristocráticas, como a Comédie-Française. Por isso, elementos diretamente associados às formas tradicionais de culturas populares de rua como bufões, palhaços e mímica são centrais em sua escola e fazem parte da formação de seus intérpretes.

Em seu trabalho com tragédias, Lecoq costumava utilizar bufões para representar os deuses: "Como os deuses nos dias de hoje desapareceram, os bufões ocuparam seus lugares e os substituíram." (LECOQ. 2010: 191) Para Lecoq, o bufão é aquele que não acredita em nada e zomba de tudo, sendo, portanto, capaz de caçoar da guerra, da fome e até de deus. Os bufões são símbolos da comicidade grosseira e popular e ao utilizá-los em tragédias clássicas, Lecoq une elementos frequentemente considerados opostos, mesclando categorias distintas, como o cômico-fino e o cômico-grosseiro, subvertendo assim, a hierarquização entre estilos e gêneros.

Ao mesclar elementos da bufonaria e tragédia, Lecoq também corrobora outro ponto importante da teoria de Propp: a crítica à constante oposição entra a tragédia e comédia. Lecoq rompe essa oposição, fazendo com que a comédia e a tragédia sejam indissociáveis e fundamentais para a formação e o trabalho do ator.

Para, Lecoq a intensidade dramática seja ela cômica ou trágica, nasce e se sustenta em estímulos ocasionais e externos que geram ações e reações. “Para jogar, interpretar, de nada adianta ir buscar em si a própria sensibilidade […] Reagir é realçar uma proposta que vem do mundo de fora” (LECOQ. 2010: 61).

Daí porque a pedagogia de Lecoq se baseia fundamentalmente na mimese (imitação e recriação), tanto da vida social, como de elementos da natureza. Por isso, é possível encontrar ressonâncias do pensamento de Bergson nas práticas de Lecoq. Alguns exercícios cênicos propostos por Lecoq, por exemplo, celebram essa forma de observar o mundo: objetos inanimados são recriados corporalmente e “ganham humanidade”; elementos da natureza e animais são mimetizados para gerar cenas e improvisações; eventos e modos de comportamento social são inspirações para a composição de personagens e tipos. Esses processos de transposição inspiraram várias cenas de Decadenta e também motivaram a cena de Mr. Bean.

## CORTE 3. A CENA

### 3.1 Transposição da cena e das ações

Junto com o desejo de interpretar essa cena encontrei vários desafios: a dificuldade de executar a cena sem dominar a técnica da mímica, uma das marcas do trabalho de Rowan Atkinson; a dificuldade em transpor ações preestabelecidas e adequá-las as minhas potencialidades, criando meu próprio personagem; a necessidade de recriar, sem meramente imitar, as ações do Mr. Bean de Rowan Atkinson.

Segundo Patrice Pavis (1947-) no "Dicionário do Teatro" as ações são:

> Sequência de acontecimentos cênicos essencialmente produzidos em função do comportamento das personagens, a ação é, ao mesmo tempo, concretamente, o conjunto dos processos de transformações visíveis em cena e, no nível das personagens o que caracteriza suas modificações morais." (PAVIS, 2011: 02)

Refletindo a respeito da cena de Mr. Bean com base na colocação de Pavis, é possível observar que as ações dos personagens são o principal meio de desenvolvimento da cena, pois ela se potencializa com base no que é feito fisicamente pelos personagens. Mr. Bean amedronta a sua acompanhante usando as ações, e na medida em que a cena vai se desenvolvendo, percebemos a cada susto que são as ações e reações que modificam o estado físico e emocional das personagens.

Constantin Stanislaviski (1863-1938) afirma que: "Em cena vocês tem sempre de pôr alguma coisa em ação, o movimento, é a base da arte que o ator persegue" (2011: 66). Entretanto, no início do processo, ao tentar executar as ações estabelecidas pela cena original, esbarramos na dificuldade de executá-las, sem copiá-las.

Eu e minha companheira de cena, Ana Piratelli, queríamos criar a nossa própria gestualidade, buscando desenvolver outras ações e outras movimentações a partir da ideia geral da cena de Mr. Bean. Apesar de inúmeras tentativas, nada se desenvolvia e não conseguíamos criar algo. Então, percebemos que estávamos nos esquivando do desafio que era desenvolver uma cena a partir de outra já estabelecida. E, ao longo dos ensaios, percebemos que a estrutura da cena já havia sido criada, e ao modificá-la, estaríamos transformando-a em outra cena, da mesma maneira que modificar um texto falado muda o sentido de uma cena falada. Conforme Lecoq, "Na pantomima – técnica-limite – os gestos substituem as palavras. Nela, onde no discurso utilizaríamos uma palavra, é preciso utilizar

um gesto para lhe dar significado.” (LECOQ, 2010: 157). Com a ausência da palavra, o corpo precisa compreender, imprimir e evidenciar todos os sentimentos, sensações e reações.

“Na comédia, tudo tem que ser visto, até o pensamento da personagem!” Isso nos foi dito pela diretora Felícia Johansson em um de nossos primeiros ensaios. Ela então nos sugeriu que criássemos um mapa de ações e esse foi ponto inicial do trabalho: estabelecer um mapa da cena, listando tudo o que os personagens executavam durante a cena, estudando cada pequena ação e dando sentido e significado a todo e qualquer gesto, por menor que ele parecesse.

Lista de ações:

Mr. Bean chega no cinema carregando um grande saco de pipoca.

Senta ao lado da sua acompanhante.

Tira um saquinho minúsculo de dentro do grande saco e o entrega para sua acompanhante.

Mas, em vez de comer a pipoca do saco grande, come a pipoca do saco pequeno.

Ela tenta pegar pipoca do saco grande.

Ele não deixa.

Ele começa a beber um refrigerante que está escondido na sua blusa.

Ela olha.

Ele finge não fazer nada.

Ele põe pipoca entre os dentes fingindo ser um vampiro

Ele coloca as pipocas nas narinas e simula esfaquear alguém.

Ele tira um pente do bolso e finge ser uma serra elétrica.

*As luzes se apagam:*

Ele a cutuca sem que ela veja.

Ela olha para o lado em que ele cutucou, não vê nada e olha de volta para ele.

Ele faz uma careta e a assusta.

*O filme começa:*

Ele se assusta, gritando alto.

Ela o olha, repreendendo seu comportamento.

Ele finge estar calmo.

*O filme continua:*

Na medida em que vai ficando com medo ele se abaixa, até quase cair da cadeira.

Ela o olha novamente julgando a sua atitude.

Ele finge estar bem.

Ele se assunta com o filme e continua a gritar.

Ela o repreende pela terceira vez.

Ele cobre os olhos para não ver o que está acontecendo no filme.

Ele logo começa a deslizar as mãos entre os olhos para espiar.

Em uma dessas espiadas leva um outro grande susto.

Olha no relógio e decide que está na hora de ir embora.

Tenta sair da sala, mas não consegue.

Volta a se senta.

Tenta desviar o olhar da tela

Morde os punhos.

Esconde o seu rosto dentro do casaco.

Ela olha para ele e se assusta.

Ele se assusta com o susto dela.

Os dois se acalmam e voltar a ver o filme.

Ele pega o saco de pipoca e volta a comer.

Ele começa a tremer.

As pipocas começam a voar do saco.

Quando a "tremeção" está no ápice, ele coloca o saco de pipocas na cabeça.

Todo mundo se assusta com filme.

*O filme acaba.*

Ele não percebe e ela avisa que o filme acabou.

Ele tira o saco de pipocas da cabeça.

Ela coloca o casaco por cima do ombro.

Ele tenta pegar na sua mão, mas não encontra.

Ele se assusta.

Fim.

Após a listagem de cada ação percebemos que muitas se desenvolvem pela técnica da mímica, linguagem gestual muito recorrente em cenas de humor sem diálogos. Conforme Pavis, "A mímica, e sua codificação precisa ser imediatamente compreendida pelo espectador.

O rosto está ligado à psicologia, ao indizível, a toda uma metafísica do corpo que fala.” (2011: 243). Na linguagem gestual, os gestos, por menores que sejam precisam se tornar grandes, pois não há o auxílio da palavra para gerar o sentido da ação. Nesse território, a ação é o próprio sentido e a própria finalidade. As ações devem ser precisas, claras e bem finalizadas, pois se a ação não for compreendida, nada resta.

Lecoq afirma que formas artísticas como a mímica e a pantomima se desenvolveram a partir de restrições, como por exemplo, em rigorosas prisões no passado, onde detentos se comunicavam através de gestos. Onde há muito barulho, como nas feiras por exemplo, também é preciso compreender e fazer-se compreensível, sem o uso das palavras. A ausência de palavras obriga o corpo a se comunicar através de expressões corporais e faciais.

Inicialmente, tentávamos recriar a cena na íntegra, com todas as ações executadas pela personagem. Mas, na medida em que os ensaios seguiram, algumas ações naturalmente foram deixadas de lado e algumas foram cortadas por nossa diretora. Assim, na tentativa de que as minhas ações não fossem apenas simples marcas de cena, busquei entendê-las e me apropriar da essência da gestualidade de Mr. Bean, buscando fazer com que aquela movimentação fosse minha. Não busquei as ações exatas que o personagem de inspiração executava, mas sim a narrativa que permeia as ações e que constroem a cena.

Conforme Dario Fo: “Em teatro, o gesto precisa ser reinventado, do mesmo modo como se reinventam as palavras” (2004: 269). A cena foi se estabelecendo ao ponto que fui me apropriando da essência de suas ações e improvisando dentro das suas estruturas, reinventando os gestos a partir do meu corpo e das minhas potencialidades e entendendo que o gesto muda de acordo com o corpo que o executa.

Com o tempo, fui entendendo quais as ações que funcionavam dentro das minhas potencialidades e quais não. A medida em que fomos ensaiamos percebemos que um outro mapa de ações foi aos poucos se desenvolvendo. Esse mapa mantém a estrutura proposta pela cena original, conservando a sua ideia central, mas agrega novas formas de executar as ações e também abre mão de algumas de ações, principalmente as que são definidas pela técnica da mímica, linguagem que eu não domino, como ação de simular uma serra elétrica usando um pente.

Lista de ações desenvolvidas por nós, inspiradas em Mr. Bean:

A acompanhante está esperando.

Ele chega atrasado.

Ela reclama.

Ele mostra o saco de pipocas, sorri e se senta.

Ela se anima com pipoca e sorri de volta.

Ele tira um pequeno saco do grande saco e a oferece.

Ela aceita.

Ele come toda a pipoca do saco pequeno.

Ela tenta pegar a pipoca do saco grande.

Ele não deixa.

Ele aproveita que ela não está olhando e coloca a pipoca nas narinas, tentando assustá-la.

Ela leva um pequeno susto.

Ele coloca a pipoca entre os dentes simulando ser um vampiro.

Ela o repreende.

Ele enche a boca de pipoca e toca o ombro dela.

Ela olha para o lado em que foi toca, não vê ninguém e volta o olhar a ele.

Ele finge ser um mostro e cospe pipocas nela.

Ela se assusta e depois o repreende.

*O filme começa:*

Ele logo se assusta e grita.

Ela o repreende novamente.

Ele começa a se assustar de novo e vai se abaixando na cadeira.

Ela olha para ele.

Ele finge estar calmo.

Ele começa a tampar o rosto com as mãos, mas logo começa a espiar por entre os dedos, em um dessas espiadas ele se assusta.

Ela o repreende de novo.

Ele finge estar bem.

Ele pega o saco de pipoca e começa a tremer.

Ela olha para ele julgando sua atitude.

Ele para momentaneamente, mas logo volta a tremer, dessa vez mais intensamente que a anterior.

Ela o julga novamente.

Ele para, mas logo volta a tremer, dessa vez com mais intensidade que a anterior, as pipocas começam a voar para fora do saco. E quando o horror chega ao nível máximo ele coloca o saco na cabeça e relaxa.

Ela está assustada com o filme e olha para ele, ao encontrar um saco de pipoca no lugar do seu rosto ela leva um grande susto, grita e sai correndo.

Ele fica um tempo com o saco na cabeça e se diverte com a situação, levanta e começa a andar pelo espaço com o saco na cabeça.

Fim.

O mapa desenvolvido por nós ao longo dos ensaios, mantém a estrutura da cena, porém modifica alguns elementos, como o início e o final que se desdobram de maneira diferente da cena original.

A variação de tremer com o saco de pipocas é uma das ações modificadas e que acabou ocasionando a finalização da cena. Na cena original, o Mr. Bean de Rowan Atkinson só treme com o saco de pipoca uma única vez e logo o coloca na cabeça, já na nossa cena, há uma variação. A ação é repetida três vezes, e vai se intensificando até atingir o ápice; na terceira e última tremida o personagem coloca o saco de pipocas na cabeça e isso gera um susto na sua acompanhante e em todos presentes na sala de cinema.

Enfim, havia um roteiro de ações, mas ele nunca foi fixo. É importante pontuar que sempre busquei abrir margem para improvisações de novas ações, que surgiram a partir da relação com minha parceira de cena e com os estímulos do público. Como por exemplo: quando o público era mais receptivo com as "maldades" do meu personagem, eu buscava explorar esses elementos e improvisar outras formas de assustar a minha parceira. Mas quando o público demorava mais tempo para reagir à cena, buscávamos construir um clima de romance entre os dois personagens, para que posteriormente fosse rompido como o início dos sustos e das maldades.

Acredito que a cena nunca foi executada da mesma maneira: *"*Com certeza seria insuficiente se o ator não possuísse o motor da fantasia e o famigerado dom da improvisação, ou seja, a capacidade de dar a impressão de estar dizendo coisas novas e pensadas naquele momento." (FO, 2004: 20)

O processo de criação da nunca se encerrou, a possibilidade de improviso sempre me acompanhou no desenvolver cena. A cada vez que nos apresentávamos, surgiam novas

percepções e reações a respeito da cena. Assim, mesmo após oito apresentações, era como se sempre fizéssemos a cena pela primeira vez.

As seguintes imagens 3, 4, 5 e 6 exemplificam a transposição de algumas ações presentes na lista desenvolvida por nós: a ação de oferecer um pequeno saco de pipoca; não deixar que ela pegue a pipoca do saco grande; tremer com muita intensidade até as pipocas voaram para fora do saco; colocar o saco na cabeça para se esconder.

Imagens 3, 4, 5 e 6: Transposição das ações
Fotos: Isabella Andrade

## 3.2 O tipo

Que personagem é esse?

Além de trabalhar para me apropriar das movimentações e as ações propostas pela cena a ponto de torná-las orgânicas eu também precisei desenvolver um personagem que não fosse baseado no Mr. Bean criado por Rowan Atkinson.

"Você imaginaria que no mesmo espaço que ocupa com seu próprio corpo real existe um outro corpo – o corpo imaginário de sua personagem, que você acabou de criar em sua mente." (CHEKHOV, 2010: 101). Pontuando o quão abstrato é dar vida a um outro ser, que

se instaura no nosso corpo em forma de personagem, Michel Chekhov (1891-1955) também reflete sobre o quanto desse personagem é parte do ator que o executa, e o quanto já está estabelecido pelas características que o acompanham.

Eu sabia que a minha versão do Mr. Bean precisava ser exagerada, mas o exagero não poderia ser a finalidade da cena, e sim, um caminho utilizado para a construção do personagem. Em um de nossos ensaios, a diretora Felicia sugeriu que eu criasse um "tipo". Na linguagem teatral, "tipo" é: "Personagem convencional que possui características físicas, fisiológicas ou morais comuns conhecidas de antemão pelo público […] O tipo representa se não um indivíduo, pelo menos um papel característico de um estado ou de uma esquisitice." (PAVIS, 2011: 410). Na maioria dos casos, os personagens tipificados estão ligados a estéticas cômicas: sua composição é mais exagerada, desajustada, em contraste com o que se convencionou chamar de "normalidade". Essas características estão presentes na maioria de reflexões sobre o cômico, como exemplificado por Vladmir Propp e Henri Bergson, anteriormente.

Na criação do meu tipo, também procurei evidenciar as diferenciações entre o personagem principal, inspirado em Mr. Bean, e a personagem que o acompanha, de maneira a acentuar, ainda mais, os jogos de contraste entre as personagens.

Não se trata de uma cena realista, mas ela é totalmente real, pois apesar da sua realidade exagerada, ela precisa ser verdadeira. O personagem precisa ser crível, porém com um toque de anormalidade, de desajuste: "É necessário aprender a partir da realidade, não de convenções da realidade." (FO, 2004: 269)

Michel Chekhov sugere que: "a fim de apreender a ideia inicial acerca da personagem que interpretará no palco, pergunte a si mesmo: Qual a diferença – por mais sutil ou ligeira que possa ser – entre mim e a personagem." (CHEKHOV, 2010: 101). Inicialmente, segui o caminho oposto: na busca de criar o meu personagem, passei a buscar em mim, na minha fisicalidade e nas minhas características, quais poderiam ir de encontro com a noção que estava se estabelecendo a respeito desse personagem. Por menor que fosse, decidi evidenciar e exagerar a essência desse personagem, mesmo que depois tudo fosse editado e diminuído.

Na busca por esse personagem e por sua realidade exagerada, recorri às estruturas de palhaço: Lecoq define palhaço, ou clown, como aquele que expõe seus defeitos com a finalidade de gerar o riso. São defeitos que frequentemente são disfarçados e escondidos por convenções sociais. Voltando à ideia de Bergson, o cômico se estabelece quando há uma

ruptura nos padrões sociais considerados adequados. A comicidade se desenvolve a partir do erro.

O meu processo de criação de personagem foi de encontro com a seguinte colocação de Jacques Lecoq a respeito do clown (ou palhaço): *"*O clown não existe fora do ator que o interpreta. Somos todos clowns. Achamos que somos belos, inteligentes e fortes, mas temos nossas fraquezas, nosso derrisório, que, quando se expressa, faz rir." (LECOQ, 2010: 213). Não digo que me tornei palhaço por conta desse processo ou coisa do tipo, mas experimentar aspectos da linguagem do palhaço certamente foi um trampolim para a construção do meu tipo. Busquei em mim, na minha fisicalidade e na minha história de vida aspectos que me auxiliassem para a criação desse personagem.

Os pontos escolhidos foram: evidenciar a minha vesguice tratada, mas não controlada (com óculos de grau), desde que tinha três anos de idade; usar roupas e sapatos sociais, maiores que o tamanho do meu pé; passar gel na raiz do meu cabelo, evidenciando os cachos incontroláveis nas pontas. Para a construção desse personagem que foge totalmente dos padrões de beleza exercitei a não vaidade criando um corpo que não é aceito socialmente. Assim, desenvolvi meu tipo que é uma espécie de *nerd* com um quê de caipira. Nasci no interior de Goiás-GO, numa cidade com quinze mil habitantes, predominantemente rural, chamada "Minaçu". Grande parte da minha família vive lá até hoje – mais caipira que isso, impossível!

As imagens 7, 8 e 9 evidenciam as características visuais que compuseram com a construção do personagem tipificado:

Imagens 7, 8 e 9: O tipo
Foto: Isabella de Andrade.

Após a construção desse tipo, passei a lidar com as situações que a cena propõe de maneira mais intuitiva e experimental. À medida que aquela figura totalmente desajustada foi se estabelecendo, e à medida que ações foram se estruturando, o caráter cômico proposto pela cena foi sendo atingido. E a recepção do público (que até então era turma) acolheu meu tipo *nerd* caipira de forma calorosa, desde que a cena havia sido apresentada pela primeira vez.

> (...) embora as imagens criativas sejam independentes e mutáveis em si mesmas, embora repletas de emoções e desejos, o ator, enquanto trabalha em seus papéis, não deve pensar que elas surgirão inteiramente completas e realizadas. Não. Para se completarem, para atingirem o grau de expressividade que satisfaça o ator, eles exigirão a sua colaboração ativa. O que o ator deve fazer apara aperfeiçoá-las? Deve fazer perguntas as imagens, como as faria a um amigo. (CHEKHOV, 2010. 27)

O personagem ainda não estava pronto – e talvez nunca esteja – mas o contato mais intenso com o público foi crucial para a consolidação do personagem. A cena foi se estruturando e as dinâmicas, os ritmos, as pausas, as ações, e também as improvisações, passaram a ser definidas com base na resposta e no envolvimento do público.

Desde que me propus a mergulhar no exercício da comicidade, estou cada dia mais ciente de que, para o gênero da comédia, e acredito que para todos os gêneros, é fundamental considerar a resposta e o envolvimento do público. Todas as estruturas, por mais engraçadas que possam parecer, só poderão ser desenvolvidas e aprimoradas com base na resposta do público.

### 3.3 Máscara como aprimoramento gestual

Lecoq adverte que o uso da gestualidade para atores que estão acostumados com a linguagem textual pode gerar uma série de excessos: caretas e expressões corporais que beiram o melodrama; imagem exageradas que se limitam a tentar expressar literalmente e superficialmente o que costuma ser dito com as palavras: "É preciso saber desenhar objetos e imagens no espaço, encontrar atitudes simbólicas" (LECOQ, 2010: 158).

Ao me deparar com o desafio de interpretar uma cena sem palavras, passei a buscar elementos que pudessem me auxiliar no processo de desenvolvimento da minha linguagem gestual. Ao comentar a ênfase que Lecoq confere ao treinamento com máscaras na formação de intérpretes teatrais, Felicia Johansson afirma:

> Para Lecoq, a máscara é sobretudo um instrumento pedagógico que refina e aprimora a linguagem do ator. Quando o rosto é coberto, a personalidade do ator fica em segundo plano. Além disso, seu corpo é obrigado a expressar todos os sentidos geralmente comunicados pelo rosto e pelo olhar. Expressar emoções de encantamento, indecisão, respeito, medo, pelo corpo, sem o auxílio da face, requer apuro, controle, precisão e, paradoxalmente, verdade. (2014: 73)

Ao longo dos ensaios e em conversas com a diretora, percebi que o trabalho com a máscara poderia proporcionar uma percepção diferente com o meu corpo, potencializando as ações e a fisicalidade que vinham sendo construídas ao logo do desenvolvimento da cena. Além disso, poderiam me auxiliar a não cair nas banalizações advertidas por Lecoq. Assim, vi no trabalho com máscaras a possibilidade de explorar e aprimorar a minha linguagem gestual.

Embora não tenhamos tido tempo de explorar a linguagem da máscara ao longo do processo da disciplina de Diplomação em Artes Cênicas 1 1/2017, trabalhei sob a perspectiva da máscara enquanto princípio de interpretação ao longo da montagem de "Decadenta". Igualmente, tive a oportunidade de realizar uma oficina de máscara no espaço 'Trupe Trabalhe Essa Ideia'. Essa oficina, ministrada pelo ator e professor Mateus Torres, colaborou

para o desenvolvimento da minha cena e do meu personagem, principalmente por causa de exercícios com a máscara neutra.

> A máscara neutra é um objeto particular. É um rosto, dito neutro, em equilíbrio, que propõe a sensação física de calma. Esse objeto colocado no rosto deve servir para que se sinta o estado de neutralidade que precede a ação, um estado de receptividade que nos cerca, sem conflito interior. Trata-se de uma máscara de referência, uma máscara de fundo, uma máscara de apoio para todas as outras máscaras. Sob todas as máscaras, sejam expressivas ou da commedia dell'arte, há uma máscara neutra que reúne todas as outras. (LECOQ. 2010: 69)

Inicialmente, o treinamento propunha a realização de gestos simples e convencionais como caminhar e acenar, esperar e/ou se despedir de alguém. No primeiro contado, a máscara neutra me pareceu um território sagrado, quase inflexível para novas possibilidades. Mas, à medida que a oficina se desenvolveu, percebi a potencialidade da máscara para meu desenvolvimento como ator.

A máscara é implacável, pois ao ser utilizada evidencia todos os problemas de atuação, principalmente aqueles que ignoramos. "Sob uma máscara neutra, o rosto do ator desaparece, e percebe-se o corpo mais intensamente." (LECOQ. 2010: 71) O trabalho com máscara me possibilitou refletir sobre o quanto deixamos de lado a nossa fisicalidade em função de priorizar as expressões faciais e o trabalho com textos. Tanto que, em muitos casos, se cobrirmos o rosto de interpretes enquanto eles estão em cena, o seu corpo não comunicará nada.

Ao longo da oficina, tivemos a oportunidade de trabalhar o exercício "adeus ao navio", que consiste em se despedir de alguém que muito amamos, utilizando unicamente um aceno. Esse aceno deve conter toda a emoção de um adeus. A respeito desse exercício, Lecoq comenta "Queremos que apareça a estrutura motora do adeus, observamos como funciona o adeus em sua dinâmica. Trabalhar esse tema é um excelente meio de observar o ator, sentir sua presença, seu sentido de espaço, se o seu corpo e gestos pertencem a todos." (LECOQ, 2010: 74)

A princípio, ao observar o exercício, imaginei que seria fácil executá-lo. Mas, ao fazê-lo, percebi a dificuldade de imprimir toda a emoção do adeus sem utilizar o rosto. Assim, entendi como a fisicalidade é necessária para gerar sentido em cena. O "adeus" não é um exercício de convencimento de si mesmo, ao contrário, é preciso também externalizar as emoções para que o outro, ou o público, sejam igualmente atingidos.

Com o uso da máscara, consegui localizar o principal desafio dessa cena que é: buscar um equilíbrio entre a fisicalidade, as ações e as expressões faciais, pois embora o trabalho executado com a máscara esconda o rosto do ator, na cena do Mr. Bean não há uso da máscara. Para tal, durante as experimentações com a máscara, continuei realizando expressões faciais, que estivessem de acordo com a fisicalidade e com as movimentações propostas pelas situações, a fim de entender corporalmente a junção desses elementos.

"[...]É preciso trabalharmos para retornar ao rosto-máscara, que pode mudar de expressão ao longo da frase, segundo os sentimentos que são expressos." (LECOQ, 2010: 158).

A estrutura da cena de Mr. Bean se divide em dois momentos; no primeiro, o personagem Bino (nome dado ao meu personagem baseado no personagem Mr. Bean) está confiante e fazendo uma série de truques para assustar a sua acompanhante. Aqui, busquei criar um rosto/atitude confiante, com um leve sorriso e um ar de malícia; peito levemente inflado, mãos e pés leves e agitados. Em um segundo momento, quando Bino está aterrorizado, busquei uma expressão/atitude atônita, com olhos arregalados, pescoço e ombros encolhidos e muita tensão nas pernas e braços. Conforme Dario Fo,

> […] (a máscara) serve para agigantar e, simultaneamente, fazer uma síntese do personagem, conferindo uma ampliação e desenvolvimento do gesto. Esse gesto não deve ser arbitrário, para que o público, o imediato reflexo do ator, possa acompanhar com total compreensão o discurso, principalmente quando se trata de um efeito, uma gag ou um fecho cômico. (FO. 2004: 63)

Partindo da ideia de Dario Fo sobre a capacidade da máscara de sintetizar o personagem, e pensando na estrutura proposta pela cena desenvolvi esses dois tipos de fisicalidade e expressões faciais, que variavam de acordo com a proposição da cena. Dentro dessas duas composições físicas, busquei desenvolver contrastes e dinâmicas de ritmo e tempo, na tentativa potencializar as características cômicas presentes na cena, como as quebras de expectativas e contrastes entre os dois personagens

As imagens 10 e 11 ilustram essas duas composições físicas desenvolvidas dentro dos dois momentos da cena:

Imagem 10: O assustador
Foto: Isabella de Andrade

Imagem 11: O assustado
Foto: Isabella de Andrade

Enfim, apesar de o meu personagem se apresentar sem a utilização de qualquer artefato/máscara para cobrir o rosto, os princípios evocados por Fo e Lecoq a respeito da interpretação com máscaras foram de fundamental importância para a composição do meu personagem, para o desenvolvimento da minha cena e para o aprimoramento da minha linguagem gestual.

### 3.4 A cena e o contato com o publico

As várias cenas presentes em “Cinema Pelado” foram idealizadas considerando elementos técnicos cinematográficos, como a posição da câmera e das projeções em

painéis/telas móveis, no “palco”. Algumas cenas foram filmadas e projetadas ao mesmo tempo em que a ação teatral se desenvolvia; em outras cenas, o público só via a ação dos atores por intermédio das projeções/telas, sem acompanhar os intérpretes em tempo real; em outras ainda, criamos dois ambientes em que os atores às vezes contracenavam com as projeções que estavam sendo filmadas no mesmo momento em que a cena teatral se desenvolvia. Enfim, cada cena tinha as suas características específicas.

Porém, como só pudemos estar no espaço de filmagem pouco tempo antes da apresentação, tivemos pouco tempo para ensaiar esses elementos técnicos, que apenas existiam em nossas ideias. A cena baseada em Mr. Bean por exemplo, foi uma cena que sofreu muitas alterações quando chegamos no espaço de apresentação. A estrutura de ações se manteve a mesma, mas vários elementos que não havíamos pensado até então, foram incluídos.

No primeiro ensaio no local da apresentação, a sala BT-16 no Departamento de Artes Cênicas, o iluminador e Professor Pedro Dutra Benevides sugeriu que o restante do elenco participasse da cena ao fundo, como coro, para dar a impressão de uma sala de cinema. E quando começamos a passar essa cena, o responsável pelas projeções e filmagens, Bruno Corte Leal, filmou e projetou essa cena na parede, ao fundo, apenas para testar. Esses elementos agradaram a diretora Felicia Johansson e acabaram sendo incluídos na versão final da cena, apresentada ao público.

Imagem 12: O coro e a projeção ao fundo
Foto: Thales Lima

O espetáculo “Cinema Pelado”, que tinha 25 cenas em sua composição, foi dividido em dois atos. A cena de Mr. Bean era a penúltima do primeiro ato e se localizava entre duas cenas dramáticas, retiradas dos filmes: “Carrie” (1976) dirigido por Brian De Palma e “Festen” (1998) dirigido por Thomas Vinterberg. A cena de Mr. Bean foi escolhida estrategicamente para ficar entre essas duas cenas dramáticas, com o intuito de proporcionar ao público um “alívio cômico”.

Analisando a reação do público a partir do olhar de quem a executou é possível perceber que ela cumpriu esse objetivo. Mas também pude perceber a diferença entre a recepção do público ao longo das oito apresentações. A respeito da troca entre ator e público Pratice Pavis se utiliza de Bertold Brecht (1898 – 1956) que observa:

> O trabalho (e o prazer) do espectador consiste em afirmar sem trégua uma série de microescolhas, de mini-ações para focalizar, excluir, combinar, comparar. Esta atividade que repercute na constituição da representação: “O efeito de uma performance artística sobre o espectador, observa BRECHT não é independente do efeito do espectador sobre o artista. No teatro o público regula a representação. (PAVIS, 2011: 140)

Na comédia, as reações da plateia são imediatas. É a partir das reações do público que podemos entender quais aspectos e dinâmicas da cena funcionam ou não. Ao longo das oito apresentações, percebi que, na comédia, são as risadas ou não, que definem o tempo e ritmo das cenas cômicas; quando o público se envolve com as ações, é possível brincar com elas por muito mais tempo, ampliando a cena; por outro lado, quando as ações não geram reações no público, passamos logo para a próxima cena. Foram as risadas que me deram segurança para ousar, brincar e jogar dentro de uma estrutura que sempre esteve aberta a novas ações e improvisações.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho antes, durante e depois.

Antes: desespero

Durante: prazeres

Depois: reflexões

Busco concluir esse mergulho sobre comicidade enaltecendo o ponto principal que me guiou em toda essa jornada: o trabalho. O trabalho esteve presente em muitos ensaios desesperadores. Em alguns deles, achei que não conseguiria chegar a lugar algum, porém, graças ao trabalho cheguei a algum lugar.

O trabalho foi presente nos ensaios e na tentativa de decodificar cada ação para entender a sua essência; o trabalho esteve presente na construção do personagem e em sua fisicalidade; finalmente, o grande e principal trabalho se deu na relação com o público e nas novidades e aprendizados que surgiram a partir desse contato.

Eu realmente acredito que talvez nunca consigamos definir a comicidade com base em teorias – e que bom! Ela é e deve ser uma mistura de vários aspectos, contextos, pesquisas e vivências que se unem na composição de algo que está sempre permeando a teoria e a prática. Acima de tudo, e conforme Bergson, está no caráter humano e na experiência da vida.

Se resumirmos essa pesquisa em poucas palavras, percebemos que ela consiste em pensar em como a comicidade foi gerada a partir de uma cena baseada em outra cena cômica. E talvez, eu conclua com isso que a complexidade de entender a comicidade está realmente atrelada a complexidade em entender o ser humano.

Outro grande aprendizado desse processo foi o entendimento de que a comicidade só se estabelece na relação com o público: ele é o fator determinante, que define se houve ou não comicidade.

Para além de pesquisar a comicidade, trabalhar com a cena de Mr. Bean me possibilitou o aprofundamento em outra forma de comunicação teatral: a gestualidade e a comicidade física, que explora dinâmicas, sejam elas com o nosso corpo, com a contracena ou com o público.

Comicidade física: objetivo de todo o processo foi refletir, mas não definir, como o cômico nasce a partir da fisicalidade de quem busca interpretá-lo.

E qual o motivo de tanto interesse a respeito do cômico? Não sei, mas, com certeza, sei um pouco mais do que antes de escrever tudo isso. Talvez pelo caráter errôneo e tão humano da comédia, ou talvez pelo desnudamento de padrões de beleza impostos pelo nosso contexto social, ou talvez pela falta de vaidade... Talvez pelo comprometimento com o sorriso alheio, ou... não sei ao certo o que me instiga dentro desse universo chamado comicidade.

Lecoq disse que o objetivo da viagem do fazer artístico teatral é a própria viagem, e de fato, espero que esse mergulho no universo cômico iniciado no primeiro contato com Felicia Johansson, no espetáculo "Decadenta", nunca se finde.

Estudar a comicidade me possibilitou observar os elementos que me rodeiam com outros olhos. Com base nessa cena cômica, desenvolvida em "Cinema Pelado", pude perceber a beleza da feiura e a inteligência na burrice; e nunca me senti tão belo estando feio e tão inteligente sendo idiota.

E ao fim, o que concluo de todo esse processo?

Que acima de entender o que é a comicidade, esse processo reflexivo me abre questionamentos que espero que reverberem em toda a minha produção artística, cômica ou não. E antes de tudo, é preciso se manter vivo e pulsante, fresco e aberto a novos desafios e dificuldades. Sou grato por poder partilhar todas as minhas dúvidas, medos e desafios para elaboração dessa cena, agora, refletindo sobre o processo percebo a importância de ter vivido cada sentimento que me guiaram até aqui.

## REFERÊNCIAS


BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico.** Tradução de Nathanael C. Caixeiro. - 2° edição brasileira. Rio de Janeiro: ZAHAR EDITORES, 1983.

CARRASCO, Claudiney. **Trilha musical: música e articulação fílmica (Dissertação de mestrado).** São Paulo: ECA/USP, 1993.

CAVENDISH, Lucy. **Atkinson has Bean there and he's done with that.** The Scotsman, 2005. Disponível em: <http://living.scotsman.com/index.cfm?id=2323922005>. Acesso em: 10 de novembro de 2017.

CHEKHOV, Michael. **Para o Ator.** Tradução de Alvaro Cabral. - 4ª edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

DELEUZE, G. **A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007 – (Cinema 2).

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. Franca Rame (organização); tradução de Lucas Baldovino, Carlos David Szlak – São Paulo: Editora Senac SP, 2004.

JOHANSSON, Felicia. **Teatro de Mentira: estratégias brincantes para atores-autores de textos perfiormativos.** Revista Participação: teatralidades, cultura e sociedade. Brasília: Ano 14, n.25.Dex-UnB, 2014

LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral.** / Jacques Lecoq; com a colaboração de Jean-Gabriel Carasso e de Jean-Claude Lallias; tradução de Marcelo Gomes. – São Paulo: Editora Senac SP, 2010.

LLOYD, Robert. **Before and after 'Bean': A talk with Rowan Atkinson, continued**. Los Angeles Times, 2017. Disponível em: <http://www.latimes.com/entertainment/tv/showtracker/la-et-st-mr-bean-rowan-atkinson-20150326-column.html> Acesso em: 12 de novembro de 2017.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** Tradução: J. Guinsberg e Maria Lúcia Pereira. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. Tradução Aurora Fornoni Bernadini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Atila S.A, 1992.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

## FILMOGRAFIA

**The Curse Of Mr. Bean.** Direção: John Howard Davis. Produção: Tiger Television. UK, 1990. 24 min, Color.

**MR. BEAN.** Disponível em: <http://www.mrbean.com/>

Youtube. **Watching a Horror Movie | Mr. Bean Official.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7U-J3NnHvJ4>