

Quem ri por último, ri atrasado

Fernando Lira Ximenes (UFBA)

GT - Processos de criação e expressão cênicas

Palavras-chaves: Comédia, Recepção, Riso

A experiência não se transmite, é individual. O discurso sobre o espetáculo nunca é o espetáculo. A arte tem um poder enorme de elaboração poética metafórica. Isto corresponde a transcender as significações objetivas, extrapolar as referências, conduzir a territórios polissêmicos, sinestésicos, transportar para mundos de possibilidades infinitas.

A relação de diálogo entre um corpo com outro possibilita uma experiência única, mas diferente para cada corpo. Produz pensamento que transforma. Mergulhar nas possibilidades do corpo, nesta perspectiva, não seria nos conhecer internamente, mas sim mergulharmos nos extratos sociais e históricos que nos formam.

Esses extratos sócio-históricos são condicionados muitas vezes pelo inconsciente. E é pela memória que eles se criam, se realizam. A memória não está em um local determinado do ser, na matéria física. O lugar da memória é no social. É nela, na memória, que o indivíduo (res)guarda todas as suas emoções do passado, realizadas pelo processo seletivo da necessidade, num exercício criativo e contínuo de atualizações e que entra em contato com a vida atual, retomado pela lembrança. O corpo, “este grande esquecido”, é nossa primeira mídia, tem participação primordial na conservação, criação e transmissão dessa memória:

“(…) quando um corpo fala, muitas vozes estão falando neste corpo, as vozes arqueológicas dos primatas, da nossa vida lá em cima das árvores as vozes mitológicas dos nossos antepassados, as vozes culturais do nosso passado, as vozes presentes dos nossos ausentes, dos nossos fantasmas, e as vozes futuras dos nossos sonhos e das nossas prospecções”¹

Podemos como ator até controlar, codificar nossas ações no sentido de tentar fazer falar essas vozes ancestrais, mas pouquíssimo, ou quase nenhum é o nosso controle sobre o espectador. Este sempre foi o desafio que motivou as mais diversas técnicas da arte teatral. E no caso específico da comédia existe um agravante: a necessidade de que o espectador reaja com o riso.

Algumas tendências nos estudos de recepção contemporânea descartam os modelos semióticos (significante/significado) nos processos de encenação, identificando na abordagem fenomenológica ou na hermenêutica, por exemplo, motivações do espectador que as análises puramente semioticistas não conseguem dar conta. Como observa Cláudio Cajaíba, em sua tese de doutorado:

“Ao analisar os espetáculos teatrais e ao explicar sua pluralidade sígnica, seu intercâmbio de funções, sua polivalente, sua variação de contextos, sua denotação/conotação, a semiótica permanece na fronteira e enclausura o universo de significação ao âmbito da plasmação. Ao tentar se libertar desse enclausuramento, quando passou a valorizar o espectador, ainda assim opera o enclausuramento do sentido.”²

O enclausuramento do sentido acontece quando se toma a linguagem composta por estruturas convencionais, como numa gramática (vocabulário, sintaxe, semântica, etc). Na abordagem fenomenológica a linguagem não tem língua (regras de codificação), apenas fala, isto é, o ato comunicativo é desprezível em relação ao ato expressivo.

Para o filósofo francês Henri Bérghson (1859-1941), o raciocínio do risível não deve ser entendido como um processo de análise pormenorizada de dados com objetivo de chegar a uma conclusão. É sim como uma percepção rápida, quase instantânea intuitiva, talvez da incoerência de uma situação, incoerência que se torna cômica, provocando assim o riso.

A incoerência de situações acontece quando há um estranhamento, uma quebra da lógica, desvios das regras do mundo oficializado, rompimento com as formas naturais das coisas, interrupção do curso da vida, do impulso vital. O riso é uma reação do corpo a esse estranhamento, é a rejeição do espírito e ao mesmo tempo a sua tentativa de corrigir a incompatibilidade entre vida real e o conhecimento (pré) conceitual apreendido na evolução criadora do ser.

O efeito cômico tem seu tempo, sua duração, por isso ele exige que a percepção seja instantânea, que o estranhamento se realize de forma imediata, para que nem a inteligência nem a elaboração formal atrapalhem sua reação prevista, que é o riso. Pois quem ri por último, ri atrasado!

Mesmo que não haja uma previsibilidade das reações da recepção, ou que esta previsibilidade não seja explicitamente pensada na elaboração da obra, o espectador existe de fato, implicitamente, na gênese da criação. Pois todo o processo criativo da encenação é concebido no intuito de sua exibição.

E no caso de uma obra cômica, as estratégias de elaboração são voltadas, muitas vezes, com a intenção de suscitar o riso a partir da indução de um determinado horizonte de expectativa para depois desviá-lo num sentido completamente diferente do esperado, como numa cena de Charles Chaplin, no filme *Clássicos Vadios*.

Nesse filme, Chaplin interpreta um milionário beberrão que acaba de ser abandonado pela mulher e, que no primeiro momento, ele nos induz, de costas para as câmeras, através de gestos corporais, a pensar que o milionário chora copiosamente. No entanto, quando Chaplin se vira, revela seu domínio de interpretação pelos gestos, o milionário não está desolado porque a esposa o deixou, ao contrário, o que parecia de costas gestos de tristeza, pela frente percebe-se gestos de alegria, de comemoração.

Numa abordagem semiótica da cena, percebe-se um corpo com gestos codificados na pretensão de estabelecer um reconhecimento imediato, um significado comum entre os espectadores, para, em seguida, deslocar-se a outro território de sentido, em que o desvio provoque uma surpresa risível. Nessa cena, o espectador é transformado em marionete nas mãos do artista. É, pois, a idéia de se estar dominado, ou conduzido, como um brinquedo por outros que essa situação cômica se estabelece.

O cordão que parece nos limitar nos prende aos devires, e tolhe a transformação natural do mundo. Todos estes sentimentos vitais são traduzidos em comédia, quando mostramos que é aparente a liberdade e que as articulações do pensamento da recepção estão presas por cordas de expectativas. Todos somos conduzidos por nossas paixões e sonhos, cujos cordões estão nas mãos da necessidade, que nos prende como grilhões invisíveis.

As comédias estão repletas de situações em que o objetivo seja suscitar o riso por meio da quebra no automatismo do pensamento, utilizando como estratégia o ludíbrio do espectador. Assim sendo, pode-se afirmar, embora na obra teatral não se consiga plenamente espaços vazios de significações a serem preenchidos e atualizados pelo espectador, isto não implica que, na sua concepção, não se deva buscar criar horizontes de expectativas para recepção.

É possível, por outro lado, falar da cena numa perspectiva que foge a relação direta entre o significante e seu significado, libertando da dicotomia subjetividade e objetividade. O prazer sensorial da cena, não levando em consideração a sua significação, a mera contemplação emotiva, sem que a mente racionalize a fruição, é complexo e fugidio. Nesta direção, é estabelecida uma *estase das coisas*, cria-se uma experiência imprecisa em relação ao seu status ontológico. Assim, o que se experimenta são caminhos imprevistos que não têm uma meta, são repentinos, primam pelos desvios da vida e suas surpresas.

A experiência, nessa perceptiva, é reveladora, abre as portas, nos liberta da alienação, nos cativa, nos toca o coração pelo prazer. A experiência do riso nos leva a um território de passagem que requer certa passividade, uma receptividade e disponibilidade para abertura de caminhos labirínticos. A experiência dessa atmosfera risível tem uma qualidade existencial que a vida cotidiana não consegue alcançar.

Ao tentar abordar alguns aspectos das teorias da recepção neste trabalho, a intenção não foi ter o controle de um modo geral das afecções do espectador. Tarefa esta que considero presunçosa, ingênua e improvável de êxito. O que pretendi, no entanto, foi verificar as possibilidades dessas teorias – algumas vezes conflitantes- contribuam na compreensão do processo criativo da cena cômica.

O ator cômico é um deformador de imagens por excelência. Ele tem a habilidade de libertar-nos das imagens primeiras e, como num truque de mágica, nos desloca para outras diferentemente da percepção anterior. Ele revela a ilusão das imagens. Como se utilizasse de um espelho, ele vira de ponta cabeça a realidade. E nos convida à viagem ao mundo paralelo das imagens in(di)vertidas. Mundo este que se apresenta móvel, fluido e onírico, talvez.

O riso projeta uma perspectiva (uma atmosfera) de alegria, de esperança e de liberdade que as instituições, estabelecidas pelo mundo oficializado, rejeitam e abominam. O riso reflete a realidade paralela em que vivemos e, como véu transparente, desvenda em nós o que a vida insiste em ocultar.

Bibliografia

BAITELLO, Norval Júnior. Notas de aulas da disciplina Semiótica da Cultura, realizada no segundo semestre de 2001, no programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, transcrita por Mônica Maria. Martins de Souza.

BERGSON, Henri. *O Riso, Ensaio sobre a Significação do Cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

CAJAÍBA, Luiz Cláudio Soares. *A Encenação dos dramas de língua alemã na Bahia*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. 2005

¹ BAITELLO, notas, 2001.

² CAJAIBA, 2005, p.60.