



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES



DEPARTAMENTO DE FOTOGRAFIA, TEATRO E CINEMA

CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO

**O Ator e o Riso:**

*O ensino da Comicidade através da Improvisação*

**FREDERICO PÍCOLI BARBOSA DIAS**

Belo Horizonte

2011

**FREDERICO PÍCOLI BARBOSA DIAS**

## **O Ator e o Riso:**

### ***O ensino da Comicidade Através da Improvisação***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
ao Curso de Graduação em Teatro da Escola  
de Belas Artes da Universidade Federal de  
Minas Gerais para obtenção do título de  
Licenciando em Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Mariana Lima Muniz

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
2011

**FREDERICO PÍCOLI BARBOSA DIAS**

**O Ator e o Riso:**

***O ensino da Comicidade Através da  
Improvização***

**Banca Examinadora**

---

**Profa. Dra. Mariana Lima Muniz  
Professora Orientadora**

---

**Prof. Dr. Luís Otávio Carvalho**

---

**Profa. Msc. Andreza Júnia Ferreira Palhares**

**Belo Horizonte, 30 de Novembro de 2011**

**À Delma e Deck.**

As primeiras pessoas que sorriram para mim e me ensinaram o que é sorrir.

## Agradecimentos

À Mari Muniz, minha orientadora e sempre terna professora, por amar a musa cômica, pelo incentivo e por ter aceitado me orientar mesmo antes de eu pedir.

Ao meu querençoso “fessor” Luiz Otavio pela amizade e por sempre torcer por mim.

À Andreza Palhares pela generosidade e disponibilidade comigo, um marinheiro de primeira viagem ao embarcar na pesquisa da nossa musa.

À querida e doce amiga, e colega de trabalho Mari Vasconcelos pela parceria e apoio.

Um agradecimento especial aos alunos da nossa oficina, pois sem eles esta pesquisa não seria possível. Obrigado por acreditarem no nosso trabalho.

A todos os autores que são citados nesta monografia pelo legado cômico, sobretudo a: Keith Johnstone, Fernando Ximenes (que rapidamente me enviou seu livro pelo correio) e Elza de Andrade (que gentilmente enviou sua tese para o meu e-mail).

Aos funcionários do prédio de Teatro pela ajuda e momentos de entretenimento nos corredores: Judite, Dona Maria, Robertinho, Elvécio e Leomário.

Aos amigos do teatro por agüentarem minha ausência e nos momentos de encontro tolerar a mesma conversa de monografia, todas às vezes: Igorete, Cesarete, Aurélia, Augusta, Chan, Pat e Fer.

Aos amigos não atores pela saudade e por também compreenderem a ausência: Porty, Itty, Tchroky, Tuty e Kayette.

À minha tia Kokys e à minha prima Itinha, pelo apoio e pelas visitas surpresas que me tiravam das profundezas do estresse.

Aos meus irmãos Dani e Malena por me ouvirem atentamente falar da Comédia em momentos de empolgação, e especialmente a Fer pelo computador e por trazer SubWay nas noites sem janta.

À minha sobrinha Lôra, e às minhas cachorrinhas Ana e Jade pelo amor necessário e incondicional.

Não posso deixar de agradecer às minhas vizinhas, uma senhorinha caduca e muito idosa, e a dona que cuida dela. Ambas me proporcionaram momentos de altíssimo nível de comicidade. Principalmente quando era possível escutar os gritos da dona quando a senhorinha pegava todos os lençóis do varal e jogava-os na horta do quintal.

À Ivete, por cantar...

A todos os cômicos de profissão por manterem viva a musa cômica, seja no teatro, na telinha ou na telona.

Aos gregos da Antiguidade Clássica, por cantarem com um falo na mão e desta maneira serem os responsáveis pelo nascimento da Comédia.

A Deus, pela força e por sempre me fazer acreditar.

Através do Humor nós vemos no que parece racional, o irracional; no que parece importante, o insignificante. Ele também desperta o nosso sentido de sobrevivência e preserva a nossa saúde mental.

*Carlitos*

## Resumo

Esta monografia discorre sobre o ensino da comicidade para atores através da técnica de *Impro*, método de improvisação criado pelo dramaturgo inglês Keith Johnstone (1990). Para tanto, irá expor aspectos relevantes em relação aos princípios e fundamentos do método para o ator cômico, assim como tratará brevemente da relação histórica entre Comédia e Improvisação, desde o nascimento do teatro até a *Commedia dell'arte*.

Este trabalho também traz a discussão sobre as possíveis causas de a Comédia ser considerada por muitos como um gênero menor em relação aos outros, e quais são as consequências desse pensamento preconceituoso para o âmbito teórico do teatro e principalmente para o campo prático, espaço de criação do ator.

Na descrição e análise da prática de ensino são expostos exercícios que trouxeram forte contribuição para o tratamento da comicidade possibilitando o surgimento de variados procedimentos e mecanismos de comicidade nas cenas improvisadas. Por fim, tratar-se-á do riso através de referenciais teóricos para se entender sua importância no ensino da comicidade e no trabalho do ator cômico.

**Palavras-chave:** comicidade, ator, comédia, riso, ensino, improvisação.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
-------------------------	-----------

### **I E A COMÉDIA?**

1. E a Comédia? .....	15
2. Improvisão e Comédia: breve contexto histórico .....	20
3. A Commedia dell'arte .....	24
4. Impro: apresentação .....	27
5. Impro: referencial metodológico para o ensino da Comicidade .....	29

### **II DESCRIÇÃO E ANÁLISE DA PRÁTICA DOCENTE**

1. “Oficina Improvisão e Comicidade – Metodologia Keith Johnstone” .....	37
2. A Comicidade nas Cenas Improvisadas .....	42
3. Status .....	45
4. Comicidade e Status .....	47

### **III CONCLUSÃO**

1. Riso e Comicidade .....	59
2. Considerações Finais .....	67

### **IV REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....**

73

## Introdução

Evoé! Nasce o teatro no berço da civilização ocidental, a Grécia. Dois gêneros representam a arte do drama: a Tragédia e a Comédia. Nos torneios dramáticos, geralmente havia três tragédias e uma comédia. Na Poética, muitas considerações sobre a máscara trágica, já sobre a cômica, poucas. Poucos também foram os textos de comédias que chegaram até nós (BRANDÃO, 2002).

Todas essas considerações negativas referentes à origem do gênero cômico e que perduram até os dias de hoje iniciam a discussão desta pesquisa no primeiro capítulo.

Durante todo nosso estudo percebemos que os poucos autores que se dedicam especificamente à comédia estão insatisfeitos com a quantidade de material existente sobre o gênero, na área teórica e principalmente na área prática, espaço que diz respeito ao ator. Este fator acaba gerando o desconhecimento acerca de peculiaridades e particularidades próprias da comédia levando muitos atores e profissionais de teatro a considerar que o trabalho com o cômico está isento de potencial artístico, e que não se estuda ou se aprende comédia, e que para vivenciá-la é preciso possuir certo talento nato (ANDRADE, 2005).

Se é verdade que a comédia parece atrair a estima da maioria do público (embora não haja até o momento qualquer estudo exaustivo a respeito, a única evidência sendo o retorno financeiro das bilheterias) tal preferência é inversamente proporcional ao prestígio que tem obtido junto aos críticos e teóricos do drama e do teatro. A existência desse divórcio entre os fruidores e os estudiosos do cômico não é objeto apenas de especulação acadêmica ou assunto que interesse a meia dúzia de pesquisadores [...] Ela tem consequências concretas, gera efeitos diretos sobre o todo da vida cultural e sobre a prática profissional dos artistas (MENDES, 2008, p. 79).

Como muitos atores profissionais, iniciei meu percurso no teatro participando de montagens escolares, antes de ingressar em cursos livres. Neste mesmo período realizei algumas montagens, e quando era designado a realizar algum personagem não cômico me sentia bastante desconfortável. Nos palcos o que mais me alegrava era fazer rir o

espectador. Muitas vezes falhei no meu intento. Quis ser risível, mas não o fui. Porém, quando surtia o efeito cômico na cena era diferente. Havia algo por trás. Com o passar dos tempos passei a me observar e a observar tudo o que fosse cômico em espetáculos teatrais, programas de televisão e filmes. Comecei a notar diversos mecanismos comuns que muitas vezes se repetiam de diferentes formas, e eram intencionalmente produzidos para se obter o risível por parte de quem assistia.

Muito da força que a comédia tem, capturando o público durante séculos, deve-se a retomada que vários comediógrafos e comediantes deram a elementos e procedimentos cômicos que funcionaram em suas épocas e que são passíveis de serem reutilizados de diferentes formas em personagens, situações e palavras num contexto atual, sempre se renovando a partir dos costumes de cada época.

Podemos pensar que o que é bom perdura, pois muitos elementos do teatro cômico referentes a um passado distante se mantiveram durante os anos. Assim, grande parte do sucesso da comédia entre o público estaria no seu caráter regenerador e inovador de conseguir transformar-se a partir de diferentes contextos. A maior prova disso é a permanência desses elementos e procedimentos cômicos entre a mudança dos públicos de cada época.

Por muitas vezes me indaguei se tais mecanismos cômicos poderiam ser ensinados e de que maneira poderiam ser visitados, isto é, como seria possível tornar evidente a existência dos mesmos. Tais percepções acerca do risível, do riso em si e principalmente a necessidade pessoal de conhecer melhor a Comédia contribuíram para que este estudo se concretizasse.

A partir dessas premissas delimitamos o objeto de estudo que norteia esta monografia, sendo o mesmo o ensino da comicidade através da improvisação. Desta maneira, desenvolvemos nosso trabalho no prédio do Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG, tendo atores como público-alvo de nossa prática docente.

A escolha da improvisação enquanto abordagem metodológica para o ensino-aprendizagem da comicidade se deu pela mesma estar intrinsecamente ligada ao teatro cômico desde seu nascimento até nossos dias (MUNIZ, 2004). Ambos os gêneros

possuem o caráter imprevisível, inusitado e momentâneo, além de trazer a necessidade do ator de estar em total conexão com a plateia. Segundo Costa (2005), a improvisação encontrará na comédia o mais alto nível de explicitação devido à natureza extrovertida do ritmo exigido pelo gênero.

De qualquer modo, “o espírito da improvisação” – deve acompanhar sempre o comediante quando ele se lança a qualquer tipo de atuação no palco, ou nas ruas, pois a resposta bio-psico-energética da proposta representativa terá de vir do espírito livre daquele que atua. Aí está contida toda liberdade criadora do intérprete artista (*Ibid.*, p. 47).

Para o tratamento da comicidade, utilizamo-nos especificamente do método de improvisação criado pelo autor inglês Keith Johnstone em meados da década de 60. Em seu método, Johnstone tratará de uma série de princípios e fundamentos inerentes para o trabalho com a improvisação. Assim, no decorrer do primeiro capítulo traçamos um breve panorama histórico acerca da relação entre a improvisação e a comédia no teatro, para em seguida, concluirmos este primeiro momento apresentando os princípios e fundamentos do método de Johnstone relacionando-os com a prática do ator cômico.

A parte prática deste estudo foi realizada em conjunto com a também licencianda Mariana Vasconcelos. Apesar de utilizarmos a técnica de Johnstone como mesma metodologia nossos focos de pesquisa são divergentes. Além dos exercícios práticos compilados no método do autor inglês, nos alimentamos de exercícios e jogos vivenciados em oficinas ministradas por Mariana Muniz (Match de Improvisação)<sup>1</sup> e Frank Totino (discípulo de Johnstone – Fimpro)<sup>2</sup>.

Trataremos da prática docente concernente a esta pesquisa no segundo capítulo apresentando o processo de origem da oficina, assim como parte de seu desenvolvimento. Abordaremos alguns elementos e mecanismos de comicidade gerados espontaneamente nas improvisações e que são úteis para o ator como possíveis recursos para se obter o efeito cômico na cena, e logo o riso do espectador. Por fim, realizamos a

---

<sup>1</sup> A oficina ocorreu em Diamantina no Festival de Inverno da UFMG em 2007.

<sup>2</sup> A oficina ocorreu em Belo Horizonte no Festival Internacional de Improvisação em 2011.

descrição e análise de exercícios que proporcionaram certa sensibilização cômica antes do trabalho de ensino da comicidade propriamente dito. Contanto, o enfoque principal deste capítulo repousará no Status, um dos fundamentos do método de Johnstone que nos trouxe maiores possibilidades para a abordagem pedagógica da comicidade revelando forte ligação com procedimentos de uma tradição cômica.

Concluímos a terceira parte desta monografia através da abordagem de alguns aspectos teóricos acerca do Riso. Como lembra-nos Bérgson (2001), o riso precisa de eco, isto é, sua força está num coletivo. Desta forma o riso esteve presente durante todo nosso processo de ensino da comicidade junto aos alunos.

Assim, esperamos que essa pesquisa tenha possibilitado aprimorar e modificar a visão de nossos alunos sobre este gênero milenar e tão importante para o público e para a história do teatro. Buscamos por parte do aluno um olhar diferenciado sobre o gênero e sobre suas especificidades, assim como aprimorar sua percepção e sensibilização acerca do cômico.

*“[...] comédia e tragédia fazem parte do mesmo ritual que pretende dar conta do nascimento, morte e ressurreição do homem. Mas a tragédia nos ensina a inevitabilidade da morte, enquanto a comédia, a inevitabilidade da ressurreição”*

(ARÊAS, 1990, p. 22)

## I E A COMÉDIA?

### 1. E a Comédia?

Através da história do Teatro podemos entender como se deu o desenvolvimento da formação do ator e de sua prática durante séculos. Assim como a Arte, o ator acompanhou as mudanças políticas, sociais e culturais de cada época. Tudo isso trouxe grande influência em seu modo de agir, de trabalhar e de pensar sua prática. Hoje, a prática atoral se encontra num campo mais diverso e mais complexo. São múltiplos os modos de se fazer Teatro e de se pensar Teatro, e a todo tempo essa linguagem artística se reinventa com novas formas, abordando novos conteúdos, sendo extremamente importante para o ator acompanhar tais mudanças (ANDRADE, 2005).

A Comédia esteve presente durante este percurso, e muito mais do que simplesmente entreter e levar o espectador ao Riso, ela se propôs a denunciar os costumes de sua época, apontando os defeitos e fraquezas humanas (ARÊAS, 1990). Muito de seu potencial didático - distanciando o espectador através do Riso<sup>3</sup> para que perceba a natureza humana - foi utilizado por comediógrafos geniais que compreenderam sua essência e sua força como algo inerente na evolução do mundo e da sociedade. Através da Comédia, o público foi levado a refletir sobre seu cotidiano, suas ações, e por fim sobre seus costumes e sentimentos mais arraigados.

Ocupada em fazer rir, a comédia se ajusta necessariamente a limites, fora dos quais ela tende a fracassar em seus objetivos: lidando com as pequenas falhas humanas e os vícios anódinos, pondo as instituições e as sacralidades na berlinda, ela vergasta os costumes e põe a nu seus ridículos. E se nenhuma reflexão é, a partir daí, realizada pelo espectador, permanece o prazer do riso e a secreta alegria de ver transformado em objeto de derrisão aquilo que, de outra maneira, não provocaria o riso. (BENDER, 1996, p. 250).

---

<sup>3</sup> Trataremos do Riso na terceira parte desta monografia.

No entanto, este gênero dramático tão popular e aclamado pelo público tem tido pouca atenção por parte de pesquisadores e professores de teatro, e da classe acadêmica em geral. Há uma carência de estudos sobre a comédia no campo teórico, e principalmente no campo prático. Segundo Mendes (2008, p. 18), “a comédia permanece como um gênero de parca fortuna crítica e teórica, subjugada a uma equação que teima em fazer corresponder seriedade e saber, circunspecção e conhecimento”.

O aspecto negativo incitado à comédia se deve, de certa forma, a um fator histórico. Desde a Poética de Aristóteles, o primeiro documento teórico acerca do teatro, tem-se a visão da comédia como gênero menor e repleto de aspectos que se relacionam com o *feio*. “A ausência de uma motivação que leve à pesquisa talvez se deva, primeiramente, à lacuna existente em termos de uma poética fundadora” (BENDER, 1996, p. 10).

No documento aristotélico, pela primeira vez, encontramos conceituações sobre a tragédia enquanto arte dramática, atribuindo-lhe certa magnitude e aspecto sublime. De acordo com Mendes (2008), a tragédia teve quase total exclusividade na Poética.

Sobre a comédia, muitos pesquisadores acreditam ter-se perdido a segunda parte do documento teórico que trataria do gênero, restando na primeira parte apenas algumas referências. É válido mencionar a existência de um texto nomeado de *Tractatus Coislinianus* contendo vários artifícios para a produção do efeito cômico e uma estrutura maior no que concerne à definição da comédia, no entanto, muitos comentadores especulam não ser esta a segunda parte do livro de Aristóteles (PALHARES, 2005).

A partir da célebre definição criada pelo filósofo grego acerca da comédia, muitos teóricos, de forma equivocada, apoderaram-se do dito aristotélico tornando-o uma espécie de dogma para se pensar o risível, culminando numa série de considerações e concepções preconceituosas e equivocadas sobre o gênero (XIMENES, 2010).

A comédia é [...] imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto à toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente. (ARISTÓTELES, 1966, p. 73).

Em relação ao entendimento da expressão aristotélica acerca da comédia, Arêas (1990) nos diz que o filósofo grego se refere a personagens inferiores, não num sentido próprio de ruim ou mau, mas num sentido do feio originar o cômico. Assim, o feio seria o defeito, a falha, e logo o risível na comédia.

O feio é o oposto do belo, se a beleza é a harmonia das formas, o feio é a desordem, a desarmonia. [...] Por tanto, se é belo em contraposição ao feio. Assim, quanto mais baixos e disformes os anões, mais altos e harmoniosos os nobres [...] A feiúra e o riso andam lado a lado e com eles a comédia. A feiúra não é apenas um desvio de um padrão físico, mas também do padrão ético e comportamental (MUNIZ, 2008, p. 2).

Se pensarmos numa oposição entre o gênero trágico e o gênero cômico, este seria o feio e aquele o belo. Desta maneira, a tragédia lida com homens melhores do que a média, e a comédia com homens piores, sendo entendida esta inferioridade como consequência de vícios, falhas e defeitos risíveis provenientes destes homens (BENDER, 1996).

O conceito acerca do gênero cômico elaborado por Aristóteles influenciou várias outras teorias cômicas, além de ter contribuído para que muitas teorias subsequentes focassem no modo trágico um fim artístico superior ao modo cômico. Sobre isso, Arêas (1990) nos diz que:

Encontra-se facilmente uma ampla bibliografia versando sobre os problemas debatidos pelos exegetas a partir da definição aristotélica da tragédia [...] O mesmo não ocorre em relação à comédia, mas a variedade de critérios que encontramos não deixa de ser desconcertante. Ora, tal falta de consenso impele alguns críticos a adotarem, quanto à comédia, uma abordagem negativa (p. 14).

Alguns pensadores destinaram-se a pesquisar, não particularmente a comédia enquanto gênero dramático, mas a comicidade, de um modo geral, e o riso (BENDER, 1996).

Grandes nomes das teorias do riso e da comicidade, como os de Bergson, Propp, Freud, Bakhtin e vários outros não menos importantes são referências para o estudo e a reflexão da manifestação do cômico.

Sobre o Riso existe significativo número de pesquisas ultrapassando amplamente o domínio da comédia com investigações no campo da antropologia, da filosofia, e até da medicina, onde o riso tem auxiliado no combate a várias doenças<sup>4</sup>. Basta nos lembrarmos dos famosos Doutores da Alegria.

Apesar da importante contribuição de tais pesquisas para a compreensão do riso, não podemos deixar de reparar que os poucos estudos significativos acerca da comédia no teatro têm se apoiado, por diversas vezes nas conquistas de áreas vizinhas.

De acordo com Mendes (2008, p. 19):

Há que distinguir: o fenômeno do riso nas circunstâncias de sua produção na vida cotidiana; o cômico como efeito possível de manifestar-se em várias linguagens artísticas; e, finalmente, a arte de produzi-lo no âmbito específico do drama, na comédia.

Segundo a autora, é bastante comum, tanto na vida quanto na arte definir como cômico tudo aquilo que é risível. Logo, seria insuficiente definir o fenômeno (o cômico) a partir do efeito que o mesmo produziu (o riso). Mendes nos lembra de que nem todo o riso é proveniente da comicidade, como veremos mais adiante.

Pesquisas e estudos sobre o riso contribuem para que o ator possua um melhor entendimento da comicidade, e logo, uma melhor compreensão da dinâmica com a comédia, no entanto, quase inexistem estudos que discorram sobre o ator na comédia, focando o artista de teatro num trabalho prático com a comicidade e o riso.

Este fato foi constado claramente, principalmente durante o levantamento de material bibliográfico para a escrita desta monografia.

---

<sup>4</sup> Dentre os diversos estudos acerca do Riso podemos citar no campo da antropologia o trabalho de Georges Minois, *A História do Riso e do Escárnio*, e no campo da filosofia o estudo de Bergson também utilizado nesta monografia. No dia 18 de Janeiro comemora-se o dia Internacional do Riso. Nacionalmente, o Riso é comemorado no dia 06 de Novembro.

Recentemente temos três brilhantes trabalhos acadêmicos, sendo as teses de doutorado do professor Fernando Lira (2010), da professora Elza de Andrade (2005) e a dissertação de mestrado do professor José Regino (2008). Apesar de utilizarem diferentes referenciais metodológicos, os três pesquisadores investigaram o ensino da comédia para atores, trazendo a reflexão de que o ator que se lança num trabalho com o cômico precisará de algumas técnicas e ferramentas diferentes das que se utiliza o ator não cômico para trabalhar. Dentre os vários elementos utilizados por Andrade e Ximenes para demonstrar esta divergência, a pesquisa do autor e professor Marco de Marinis se destaca por seu caráter didático. De Marinis<sup>5</sup> pesquisa a prática de atores cômicos italianos do século XIX e XX e “cria um modelo para o ator cômico ideal que diferencia do ator burguês no método de trabalho com respeito à concepção dramatúrgica, as técnicas de atuação e a relação com o espectador” (XIMENES, 2010, p. 82). Assim, tanto o ator burguês ou dramático, quanto o ator popular ou cômico possuem diferentes aspectos provenientes duma tradição.

Acerca da prática teatral com o cômico e com o não cômico, a professora Elza (2005, p. 3-4) nos diz que:

Quem, entretanto, vive a prática da cena (e do magistério) sabe que efetivamente existe uma diferença entre seus processos de construção. E que, na maioria das vezes, o desconhecimento desse processo em relação aos personagens de comédia leva-nos a atribuir sua representação a um talento particular; ou, então, a tentar encontrar algumas justificativas equivocadas e preconceituosas que acreditam na inviabilidade de a comédia ser ensinada, negando qualquer possibilidade ao ator que não possui o dom de adquiri-lo por estudo e técnica. [...] Em minha opinião, é equivocado acreditar que “comédia não se aprende na escola”, procedimento que me parece demonstrar a negação do gênero.

É preocupante pensar que muitos pesquisadores acadêmicos e algumas escolas de formação de atores não demonstram interesse pelas artes cômicas, principalmente no

---

<sup>5</sup> Ver a obra do autor *Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatrología*.

que concerne a uma abordagem prática da comédia no trabalho do ator, uma vez que a predileção do público e de encenadores contemporâneos aponta para esse gênero, o qual tem sabido manter constante e sempre revitalizado o seu vínculo com o público (BENDER, 1996).

Muitos discriminam o gênero por acreditarem ser isento de potencial artístico para o trabalho no teatro. Assim, vão acumulando preconceitos que os impedem de compreender a extraordinária força com que as estratégias, próprias de uma concepção cômica do mundo possibilitam o ator a crescer enquanto artista (MENDES, 2008).

## **2. Improvisação e Comédia: breve contexto histórico**

A escolha de uma temática como a Comédia para a vivência de uma prática docente trouxe-me a necessidade de delinear uma metodologia de trabalho com o ator que de alguma forma estivesse relacionado com o Cômico e o Riso. A escolha da Improvisação como metodologia deu-se através de reflexões acerca de minhas próprias experiências e vivências como discente durante meu percurso acadêmico especificamente na disciplina *Oficina Básica de Improvisação*, e na oficina *Match de Improvisação*<sup>6</sup>, ambas ministradas pela Profa. Mariana Muniz.

Através dessas experiências passei a observar a improvisação como um lugar de experimentação constante do teatro em diversos aspectos, e principalmente pude vivenciar e perceber um diálogo sólido entre a Comédia e a Improvisação.

La vinculación entre el teatro improvisado y la risa se comprueba a partir del estudio de la propia tradición del teatro improvisado, basta citar a los mimos romanos o a los cómicos del arte, y se manifiesta en muchos de sus formatos actuales (MUNIZ, 2004, p. 338).<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> A disciplina *Oficina Básica de Improvisação* faz parte da grade curricular obrigatória do curso de graduação em Teatro da UFMG e corresponde ao 2º período. Participei da oficina *Match de Improvisação* pelo Festival de Inverno da UFMG no ano de 2007.

<sup>7</sup> “A vinculação entre o teatro improvisado e o riso se comprova a partir do estudo da própria tradição do teatro improvisado, basta citar os mimos romanos ou os cômicos dell’arte, e se manifesta em muitos de seus formatos atuais” (Tradução nossa).

Em seu mestrado, Patrícia Borba (2006) pesquisa quando e como se constitui a noção de treinamento na história da formação do ator, e de que maneira a Improvisação se insere nesse contexto. Aproveito-me do panorama histórico criado pela autora no qual a mesma detecta a improvisação no treinamento do ator para, a seguir, apontar brevemente momentos relevantes da história do teatro nos quais podemos perceber uma relação intrínseca entre a comédia e a improvisação.

Apesar das diferenças, se pensarmos noascimento do teatro grego a partir dos cultos e celebrações dionisíacas, tanto a tragédia quanto a comédia são provenientes deste mesmo fundo dionisíaco. Segundo Aristóteles, ambos os gêneros são oriundos da improvisação, sendo a tragédia proveniente dos que se entusiasmam com o ditirambo e a comédia por parte dos que se deixam levar pelos cantos fálicos (ARISTÓTELES, 1966). Conforme Borba, “as representações dionisíacas, que deram origem à cena formal, possuíam, além da estrutura ritual, uma série de expressões mimo-dramáticas improvisadas” (2006, p. 41).

A Improvisação, com seu aspecto momentâneo e incerto, teria sido deixada de lado a partir do momento em que Ésquilo, e em seguida Sófocles, organizou os elementos teatrais que sempre se disponibilizaram de maneira dispersa e improvisada, concretizando, assim, a estrutura da tragédia grega. Buscava-se um teatro formalizado que posteriormente caminharia para a criação dos textos dramatúrgicos, tanto no gênero trágico quanto no cômico.

No entanto, se por um lado as festas a Dionísio deram origem à tragédia, pelo destaque de uma de suas parcelas, outro grupo vai engendrar a comédia: os *comoi*, festas rurais populares, cujos temas eram improvisados e quase sempre relacionados ao sexo, se separaram da parte profana e fundaram suas bases. Portanto, a origem da comédia também estaria intimamente ligada à Improvisação. (Ibid., p. 42).

Contemporaneamente ao desenvolvimento da tragédia e da comédia no teatro havia os bufões que se utilizavam de improvisações para imitar e parodiar proporcionando

diversão ao povo. Muito da inspiração do ateniense Aristófanes, tido como o maior comediógrafo de todos os tempos, veio dessas diversões populares para a criação de suas comédias.

Porém, a escrita de textos dramatúrgicos não influenciou a perda do caráter improvisacional de gêneros como o mimo, que encontrou no teatro romano o ambiente ideal para explorar seu potencial cômico. Os espetáculos cômicos se tornaram sucesso entre o público tanto pelo caráter improvisacional, quanto pela comicidade grosseira, sendo esta bastante forte no gosto popular da época.

Considerado a mais antiga tradição teatral da história, o mimo passou da arte grega à arte romana, onde encontrou solo fértil para seguir se apresentando. Mais afeitos ao cômico do que ao trágico, para os romanos todo teatro era um jogo, um *ludus*, em contrapartida ao forte caráter religioso do teatro grego. (*Ibidem*, p. 43).

A palavra mimo estava associada a qualquer tipo de entretenimento apresentado no local teatral, podendo ser sério ou cômico, mas, frequentemente imitava e tratava os aspectos da vida cotidiana se utilizando de uma abordagem satírica ou cômica (CAMARGO, 2006).

Por volta do século II a.C. temos na cidade de Atela o surgimento de pequenas farsas realizadas por personagens fixos e fortemente caracterizados nas máscaras, no comportamento e no aspecto, estilizando tipos populares. Os atores responsáveis por esses tipos trabalhavam de maneira espontânea e habilidosa. Improvisavam seus diálogos criando o efeito cômico a partir da interpretação e do jogo entre os atores, e assim como o mimo, também utilizavam a mímica.

Por mais que haja uma distância de séculos, acredita-se que a *Commedia dell'Arte* descenda diretamente da comédia atelana por apresentar forte semelhança com seus elementos.

Inventadas no século II a.C., as atelanas apresentam personagens estereotipadas e grotescas: Maccus, o simplório, Buco o glutão, e fanfarrão, Pappus, o velho avarento e ridículo, Dossenus, filósofo corcunda e astucioso. Foram retomadas pelos comediantes romanos (que interpretavam mascarados) ou representadas como complemento das tragédias e são consideradas um dos ancestrais da Commedia dell'Arte (PAVIS, 2005, p. 28).

Segundo Borba (2006), não se tem conhecimento de nenhum material que discorra sobre a improvisação como treinamento para o ator até esse momento da história. Logo, o teatro improvisado se tornou o lugar para o ator exercitar o jogo entre ele e suas diversas plateias, tornando essa prática cada vez maior “por se tratar do gênero cômico, que segundo J. Guinsburg é onde ‘... a Improvisação atinge maior explicitação, graças à natureza extrovertida do ritmo interpretativo’” (Chacra e Guinsburg, 1992 apud Borba, 2006, p. 44).

Posteriormente a este período, a arte cristã prevaleceu no Ocidente por 15 séculos e, nos dez primeiros, a Igreja se encarregou da educação de seu povo (ARÊAS, 1990). Representantes do teatro popular, como acrobatas, dançarinos, mimos, bufões, jograis, histriões profissionais e outros, mesmo atacados pela igreja continuaram a se apresentar perambulando por toda a Europa, se apresentando em locais públicos e conquistando a admiração do público. Esses artistas, que realizavam seu trabalho a partir da Improvisação, foram essenciais para manter um vínculo de ligação entre o teatro clássico ao teatro medieval, cujo desenvolvimento se deu a partir da liturgia cristã por volta do século IX.

Assim, conforme Chacra (1983 apud Borba, 2006, p. 45), “todas essas manifestações preparavam a formação de um ‘teatro profano’ que se desenvolveria em períodos mais avançados da Idade Média, ao lado de um ‘teatro religioso’”.

### 3. A Commedia dell'arte

*“Já o comediante é herdeiro direto da Commedia dell’arte, improvisa, passa por cima do texto se necessário: “O comediante ouve a respiração da platéia; ele quebra a quarta parede, recebe intervenção, brinca com o celular que toca; ele procura a gargalhada, não procura só a graça”.*

Bemvindo Sequeira.<sup>8</sup>

Com o advento do Renascimento o teatro se liberta de sua tutela sacra, e grande parte dos olhares se volta para a Itália de Leonardo da Vinci. Nestes novos tempos, a Itália se torna o país mais influente de toda a Europa Ocidental, principalmente em termos culturais. Sem mais restrições, todos aqueles artistas populares que uma vez foram exaustivamente afrontados pela Igreja serão os protagonistas para o surgimento de um dos maiores fenômenos artísticos de toda a história do teatro: a *Commedia dell’arte*.

“Esta última, sobrevivente dos mimos latinos e renovando a tradição das atelanas pelo uso das máscaras, é obra de atores profissionais que sentiram a necessidade de um público ávido de divertimentos e puseram o texto a serviço da representação” (ARÊAS, 1990, p. 55).

Conhecida também como teatro *all'improvviso* ou *commedia delle maschere*, a Commedia dell’arte nasce por volta do século XVI atingindo seu auge no século XVII, na Itália. Opondo-se ao teatro erudito de sua época, onde textos da Antiguidade Clássica eram novamente visitados, as troupes e as companhias dos cômicos dell’arte eram extremamente populares, se apresentando em praças e locais público, e com o passar do tempo, adentrando as cortes.

Os atores das companhias dell’arte representavam tipos fixos divididos em “dois partidos”.

O partido sério comprehende os dois casais de namorados. O partido ridículo, o dos velhos cômicos [...], do Capitão [...], dos criados ou Zanni [...]. O partido ridículo sempre porta máscaras

---

<sup>8</sup> ANDRADE, 2005, p. 138-139.

grotescas, e estas máscaras [...] servem para designar o ator pelo nome de sua personagem (PAVIS, 2005, p. 61).

Os atores que representavam os namorados não utilizavam máscaras no intuito de não despertar a comicidade nos seus momentos buscando proporcionar um toque poético nas cenas a partir de suas tramas amorosas, que geralmente se tratava da posição negativa dos pais em relação à escolha dos amores de seus filhos. Para isso, abusavam de aspectos e elementos cultos da língua, como figuras de linguagem e metáforas (FREITAS, 2008).

Segundo Borba (2006), os atores da Commedia se dedicavam a leituras e estudos variados que pudessem contribuir com seus personagens. Além das técnicas e habilidades adquiridas a partir de treinamentos na dança, na música, no circo, os atores se preocupavam em se alimentar de fontes intelectuais para agregar êxito em suas atuações improvisadas com seus personagens. Assim, muito da qualidade do trabalho desenvolvido pelos cômicos dell'arte provém desse cuidado técnico que tinham com seus tipos, e que foram registrados por muitos desses artistas para servir como fonte de aprendizado a seus sucessores e atores de outras companhias.

[...] poderia até ter parecido, na época, que atuar nas comédias *all'improvviso* teria sido tarefa fácil – razão pela qual, talvez, os atores de tal gênero fossem considerados pessoas que passavam seus dias ocupados com coisas pouco sérias e, em consequência, de maneira geral, fossem taxados de ignorantes e desonestos. Foi, portanto, em favor destes profissionais do teatro que outro ator da *Commedia dell'arte*, Nicoló Barbieri, escreveu seu livro *La súplica* (A súplica), publicado entre 1634 e 1636, no qual asseverava que para fazer comédias de maneira veloz e sincronizada era necessário ler muitos livros e aprendê-los de memória, e que cada ator lia obras úteis para representar seu personagem [...] Enquanto os enamorados necessitavam ler as obras de Platão, o Doutor lia obras de medicina, e assim sucessivamente – cada ator lia obras que contribuíssem para o aporte específico a seu personagem (Op. Cit., p. 51).

As máscaras utilizadas pelos cômicos dell'arte funcionavam como códigos que possibilitavam a identificação imediata de determinado personagem por parte do público contribuindo na comunicação com o espectador e na preservação da tradição dos tipos (FREITAS, 2008).

O ator que era responsável por determinado personagem carregava-o durante toda sua vida se especializando nas características e aspectos próprios e específicos de sua máscara.

As apresentações eram orientadas através do *canovaccio* ou canevas, espécie de roteiro que tinha em seu conteúdo as ações dos personagens, os enredos, as intrigas, etc.

Para atrair e seduzir seus espectadores os atores utilizavam os *lazzi*, artifícios e tramas fixas que, muitas vezes, eram utilizadas para criar o efeito cômico nos personagens e nos enredos cênicos.

Apesar de possuírem certas estruturas que servia como objeto de orientação para suas atuações, os cômicos dell'arte se davam total liberdade para improvisar diálogos e situações lançando mão dos mais diversos recursos representativos.

Através de suas técnicas e habilidades exploradas na improvisação esses artistas elevaram seu trabalho ao mais alto grau de teatralidade marcando a relação do ator com a comédia e influenciando posteriormente o gênero cômico no teatro ocidental (CONCEIÇÃO, 2010). “Shakespeare, Lope de Vega, Molière, Meyerhold, Jacques Copeau, Charles Dullin, Jacques Lecoq, Marcel Marceau e Dario Fo foram alguns dos seus inúmeros herdeiros” (BORBA, 2006, p. 45). Escolas de atores de todos os cantos do mundo utilizam a herança deixada pelos cômicos dell'arte para o treinamento e a formação de seus alunos.

“Assim, com a *Commedia dell'arte*, abre-se um capítulo que representa um marco na história do teatro e o eco de um ator comediante completo que precisava se apropriar de códigos específicos para tornar-se dono e senhor da cena e do seu ofício” (LINARES, 2011, p. 52).

#### 4. Impro: apresentação

*Impro* é uma denominação que geralmente é utilizada ao reportar-se à improvisação como espetáculo, e é advinda do primeiro livro do dramaturgo inglês Keith Johnstone – *IMPRO, Improvisacion y el Teatro* (1990).

O livro possui como conteúdo o método de improvisação desenvolvido pelo autor em meados da década de 50 e 60, quando o mesmo integrava o quadro docente do Court's Actors Studio<sup>9</sup>. Para Vera Cecília Achatkin (2010, p. 15), “sobre o método e as reflexões que o originaram repousa o desejo do autor de devolver a espontaneidade do ator, iluminando-o como fato central da criação teatral”.

A partir de suas próprias lembranças de infância e de seu percurso como docente antes de começar a trabalhar como chefe de roteiros no RCT, Johnstone percebeu que o sistema escolar tolhia a criatividade dos alunos.

Buscando alcançar certa perfeição no desenvolvimento educacional dos seres humanos, a escola – e a sociedade, sendo aquela o reflexo desta - estaria reproduzindo modelos prontos, interferindo na possibilidade do discente fazer e pensar à sua maneira.

En una educación normal, todo está diseñado para suprimir la espontaneidad [...] Trataba de ser *inteligente* en todo lo que hacía. El daño fue mayor en aquellas áreas donde mis intereses y los del colegio parecían coincidir: la escritura, por ejemplo (escribí y reescribí hasta que perdí toda mi fluidez). Olvidé que la inspiración no es intelectual, que no es necesario ser perfecto. Al final me negaba a hacer intentos por temos a fracasar, y mis primeros pensamientos nunca parecían ser suficientemente buenos. Todo debía ser corregido e ordenando. (KJ, 1990, p. 3-5, grifo do autor).<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Inicialmente, o trabalho desenvolvido pelo Royal Court Theatre abrangia o cuidado com roteiros e obras dramatúrgicas. O nascimento do Court's Actors Studio ocorrerá um pouco depois, e desenvolverá um trabalho prático com atores. O RCT fica em Londres e desenvolve trabalhos com dramaturgos e novos dramaturgos por todo o mundo.

<sup>10</sup> “Em uma educação normal, tudo está desenhado para suprimir a espontaneidade [...] Tratava de ser *inteligente* em tudo o que fazia. O dano foi maior naquelas áreas onde meus interesses e os do colégio pareciam coincidir: a escrita, por exemplo (escrevi e reescrevi até perder toda a minha fluidez). Esqueci que a inspiração não é intelectual, que não é necessário ser perfeito. No final, negava-me a fazer tentativas

Após a inauguração do Studio, Gaskill e Devine convidam Johnstone para trabalhar como professor de atores. Logo, o autor inicia este novo percurso de sua estada no RCT ensinando Habilidades Narrativas, para em seguida, fazer com que suas aulas ocorressem de maneira prática.

Será neste período que Keith irá realizar muitas descobertas que irão ser fundamentais para o desenvolvimento do método.

Yo había estado presionando para que se abriera un estudio, por lo tanto no podía negarme; pero me sentía incómodo y estaba preocupado. No sabía nada acerca de formar actores [...] A falta de soluciones, tenía que buscarlas yo mismo. Lo que hice fue concentrarme en las relaciones entre extraños y en las formas de combinar la imaginación de dos personas de tal modo que se pudieran sumar en lugar de restar. Desarrollé las transacciones de status, los juegos de palabras y casi todo el trabajo descrito en este libro (*Ibid.*, p. 14 e 15).<sup>11</sup>

Em suas aulas Keith passa a observar que os atores apresentavam dificuldade nas respostas dos jogos que realizavam. Percebeu que seus alunos sempre buscavam ser originais em suas propostas, e que tal aspecto racional apenas contribuía para que o aluno bloqueasse sua imaginação, ou realizasse uma série de ações inadequadas.

Para Johnstone (1990), isso estava intimamente ligado com a educação e com aspectos reproduzidos pela sociedade, de uma forma geral. A comparação em relação ao outro, a competição, a necessidade de ser criativo e original limita a imaginação das pessoas, uma vez que para imaginar não é necessário fazer esforço. Assim, tal comportamento apenas contribuiria para que o aluno se limitasse no uso de suas ideias, criando um empecilho no desenvolvimento de sua espontaneidade e causando certa frustração com um possível fracasso na execução das propostas.

por medo de fracassar, e meus primeiros pensamentos nunca pareciam ser suficientemente bons. Tudo devia ser corrigido e ordenado” (Tradução nossa).

<sup>11</sup> “Eu estive pressionando para que se abrisse um estúdio, portanto não poderia recusar; mas, sentia-me incomodado e estava preocupado. Não sabia nada sobre formar atores [...] A falta de soluções, eu mesmo teria que buscá-las. O que fiz foi me concentrar nas relações entre estranhos e nas formas de combinar a imaginação de duas pessoas, de tal modo que se podiam somar no lugar de se subtrair. Desenvolvi as transações de status, os jogos de palavras e quase todo o trabalho descrito neste livro”. (Tradução nossa).

Serão estes incômodos e inquietações referentes à espontaneidade, criatividade e à imaginação que irão influenciar Johnstone a elaborar seu próprio método de improvisação. Assim,

Johnstone propone una técnica de entrenamiento del actor-improvisador basada en la aceptación del fracaso como condición primordial para la creación, apostando al potencial de las primeras ideas que surgen y cuestionando la originalidad como valor absoluto de calidad. La necesidad de ser original, bloquea la capacidad creadora del artista que ve en la repetición y, muchas veces, en la anulación de los primeros impulsos, la única manera de crear una obra de arte (MUNIZ, s/d, p. 3).<sup>12</sup>

## **5. Impro: referencial metodológico para o ensino da Comicidade**

Ainda que, com mais frequência, os atores tendam a levar a improvisação para um lado mais cômico, não significa que o trágico não tenha espaço em exercícios de improvisação junto aos alunos. É preciso deixar bem claro que os fundamentos desenvolvidos por Johnstone são elementos essenciais para *o ator*, e não apenas para o ator trágico ou cômico. Entretanto, o foco de pesquisa desta monografia repousa no ator cômico, portanto no artista que busca trazer para suas ações e para o seu trabalho de uma forma geral certa qualidade cênica na qual haja comicidade e, portanto, a intenção de suscitar o riso no espectador. Sendo assim, busca-se realizar um diálogo entre os conceitos e as técnicas desenvolvidas por Keith Johnstone e, como tais princípios podem contribuir para o ator que pretende trabalhar com a comédia no teatro.

---

<sup>12</sup> “Johnstone propõe uma técnica de treinamento do ator-improvisador com base na aceitação do fracasso como condição primordial para a criação, apostando no potencial das primeiras ideias que surgem e questionando a originalidade como valor absoluto de qualidade. A necessidade de ser original bloqueia a capacidade criadora do artista que vê na repetição e, muitas vezes, na anulação dos primeiros impulsos, a única maneira de criar uma obra de arte”. (Tradução nossa).

MUNIZ, Mariana. *Breve Cartografía de la reciente producción teatral brasileña: improvisación, comedia física y teatro cómico popular*. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, [s.d.].

Segundo Achatkin (2010), numa “concepção pedagógica de trabalho do ator, como chave para a criação teatral, Keith Johnstone estabelecerá em sua metodologia os seguintes fundamentos: Aceitação *versus* Bloqueio; *Status*; Originalidade e Criatividade – Habilidade Narrativa, Quebra de Rotina, Sentimentos e Emoções” (p. 50-51).

Apoiar nossa prática de ensino utilizando-nos das ideias e fundamentos de Johnstone justifica-se nas possibilidades que a *Impro* oferece para o trabalho com a Comédia. Preceitos como a *imaginação*, a *criatividade* e a *espontaneidade* são indispensáveis para se trabalhar o cômico numa prática teatral.

As ideias, os conceitos e os exercícios para o ensino-aprendizagem da improvisação sistematizados pelo autor, e posteriormente por Muniz (2004), Achatkin (2005), Borba (2006), assim como Frank Totino proporcionam certa flexibilidade e liberdade para a elaboração de atividades relacionadas à prática teatral cômica, possibilitando a articulação de exercícios e jogos que se enquadrem dentro da proposta de ensino da comicidade.

A *Impro* abrange diversos elementos para o treinamento do ator-improvisador que se adéquam perfeitamente aos aspectos necessários para o artista cômico e sua prática. Assim, podemos considerar como conceitos básicos da prática improvisacional (MUNIZ, 2004):

A *escuta* é um dos fatores primordiais no exercício da improvisação. É importante que o ator permaneça num estado de prontidão para perceber qualquer evento que ocorra ao seu redor, bem como para escutar a si mesmo, ao outro ator e principalmente a platéia. Muito da qualidade da cena cômica, a improvisada e mesmo aquela ensaiada, se deve a este conceito. É a partir dele que o ator saberá como comportar-se em cena, até onde pode avançar ou retroceder com a ação dramática, sempre com o intuito de manter o interesse do público, na maioria das vezes manifestado através do Riso.

A *criação e a quebra de rotinas*. Na construção de uma estrutura dramatúrgica durante a improvisação, é importante que os atores criem ações e situações que se estabeleçam numa rotina que seja interessante para o público. Porém, com o passar do tempo essa rotina acaba perdendo o interesse, exigindo que o ator estabeleça uma nova rotina que

traga interesse ao espectador. Uma dramaturgia cômica deve estar repleta de elementos inusitados, surpresas e quebras de rotina para que haja a sustentação do interesse do público.

O *rebote* consiste na reação do ator a algum estímulo. Durante a cena improvisada o ator pode ser estimulado por vários fatores, como por exemplo, por outro ator, pela platéia ou até por ele mesmo. Sendo assim, o rebote está associado à *escuta*, e seu sucesso geralmente está no fato do ator aceitar como reação a determinado estímulo à primeira ideia que aparecer podendo “ser un gesto, un sonido, una palabra, etc.” (MUNIZ, 2004, p. 279).<sup>13</sup>

Contudo, nos fundamentos de Johnstone existem outros elementos para o treinamento do ator-improvisador que dialogam perfeitamente com aspectos a serem desenvolvidos por atores cômicos.

Según Johnstone hay tres categorías dentro de la improvisación: la oferta, el bloqueo y la aceptación. Los estímulos son *ofertas* hechas por los compañeros, por el público, por el maestro o por uno mismo, el *bloqueo* es la negación de estas ofertas y la *aceptación* es la capacidad de escucharla y rebotar sobre ellas (MUNIZ, 2004, p. 280, grifo da autora).<sup>14</sup>

A Comédia se alimenta da idéia repentina, das nuances de ritmo, do acaso, da inventividade dramatúrgica e cênica (PAVIS, 1999). Todos estes aspectos dialogam intrinsecamente com elementos predominantes na improvisação. Logo, a *Impro* como abordagem metodológica para o trabalho com mecanismos e recursos cômicos oferece um extenso campo de possibilidades para o ator que deseja vivenciar na sua prática a comicidade.

---

<sup>13</sup> “... ser um gesto, um som, uma palavra, etc.”. (Tradução nossa).

<sup>14</sup> “Segundo Johnstone existem três categorias dentro da improvisação: a oferta, o bloqueio e a aceitação. Os estímulos são *ofertas* feitas pelos companheiros, pelo público, pelo professor ou por si mesmo, o *bloqueio* é a negação destas ofertas e a *aceitação* a capacidade de escutá-las e fazer o rebote sobre as mesmas”. (Tradução nossa).

O que seria do ator comediante sem estímulos externos e até mesmo internos? O ator que nega tais estímulos acaba bloqueando o desenvolvimento de outros possíveis jogos cômicos e ações cômicas. Como vimos, o *rebote* está associado à capacidade do ator de resposta a um estímulo, de aceitação de uma oferta. Esta reação imediata depende de sua capacidade de *escuta*, conceito básico da prática de improvisação, que a meu ver, é o elemento mais importante para o ator que se dispõe a trabalhar com a comédia. A escuta está intimamente ligada ao principal componente existente no cotidiano do ator cômico - *a platéia* -, portanto na capacidade que tem de receber a resposta do público através da manifestação do Riso, o maior estímulo de todos para o comediante.

[...] a participação do público na comédia é determinante para o bom desenvolvimento do espetáculo. A atuação do ator na comédia é pautada pela relação com a platéia [...] a participação da platéia na comédia é dinâmica, crítica e ruidosa, todo o tempo [...] presente e participativa pronta para intervir. É através dos ruídos e risadas da platéia que se cria um vínculo de cumplicidade com os atores. Um pacto que poderia assim ser resumido [...]: vocês ouvem o que eu tenho para dizer e vocês me dizem se estão entendendo o que estou dizendo; e da parte da platéia: surpreenda-me, me divirta que eu te digo se estou gostando. Dessa forma o pacto de cumplicidade vai estabelecendo o andamento e o ritmo do acontecimento teatral (OLIVEIRA, 2008, p. 88-89).

O ator de comédia precisa sempre estar em alerta, e com a *escuta* ativa. Aos olhos do público deve sempre procurar trazer algo novo, a partir dos impulsos da cena, e assim como o ator-improvisador buscar “ser capaz de entrar em um estado de cumplicidade absoluta com o público e com o espaço, fazendo-os partícipes da criação teatral. No caso da sua relação com o público, se o ator o convida a ser seu cúmplice, conquista sua confiança e pode arriscar, errar, fracassar quantas vezes forem necessárias” (MUNIZ, 2007, p. 3-4).

O artista cômico que se deleita desta cumplicidade com o público sabe que pode se aproveitar até mesmo de um deslize cometido na sua atuação, como também pode tirar proveito de algum ato que deveria causar o riso na platéia, mas acabou falhando. Jogar

com o erro e com o não premeditado, assim como mostrar-se vulnerável frente à platéia podem ser grandes estratégias para o ator que comprehende a dinâmica da comédia.

Muitas vezes, a aceitação do *fracasso* e de suas limitações como algo natural, torna-se uma grande ferramenta frente ao público. Ambos, ator e público, sabem como é a sensação do fracasso, portanto tornando-se cúmplices. Num exercício com o cômico, assim como com a improvisação, o ator deve ter em mente que situações indesejadas podem ocorrer, certas vezes podendo até distanciá-lo do espectador, contudo deve saber como jogar com tais situações inesperadas, buscando evitar o bloqueio de sua imaginação, e como consequência a interferência na sua espontaneidade e criatividade. Assim,

o ator cômico não deve negligenciar sua intuição. Em cena suas atitudes podem ser redefinidas com decisões tomadas em milésimos de segundos, podendo uma atitude em cena conduzir ao sucesso ou ao fracasso de sua *gag*. Portanto o ator, que se propõe a trabalhar com este estilo de linguagem, não deve ver a cena como algo rígido, fechada nela mesma, ele deve jogar com as possibilidades que a cena propicia mantendo o contato direto com a platéia. Se a situação que se encontra provocar nele tranquilidade, assim ele deve agir, se provocar timidez ou angústia ele deve respeitar esses sentimentos e agir a partir deles aceitando-os, rejeitando-os, criticando ou transformando, mas jamais ignorando seus sentimentos e emoções despertadas durante a cena, levando a situação ao extremo (OLIVEIRA, 2008, p. 88).

É necessário ao ator que se propõe a trabalhar com o cômico, ter em mente, que não poderá temer o “ridículo” e a exposição. Muitas vezes, explorar e colocar em evidência elementos de escárnio e derrisão presentes no seu próprio aspecto físico será a solução.

Quando possui medo de ser julgado, e se prende a um determinado fator que o impede de vivenciar livremente a comédia em toda sua plenitude, o ator acaba comprometendo o potencial artístico que viria a desenvolver com o cômico no seu trabalho.

“[...] a pessoa que vai fazer comédia [...] não pode ser politicamente correta [...] porque o Riso e o Humor têm um potencial de uma metralhadora, ele atira e atinge com seu tiro. [...] o humor não é nem moral e nem imoral, ou seja, ele nem é a favor da moral vigente e nem é contra a moral vigente, ele é *amoral*” (grifo nosso).<sup>15</sup>

Para Johnstone os bloqueios da imaginação são provenientes de uma má educação do nosso potencial artístico e, principalmente, do medo que temos do *fracasso* e da exposição pública de nosso universo pessoal (MUNIZ, 2006). Segundo o autor, “muchos alumnos bloquean su imaginación porque temen no ser originales” (KJ, 1990, p. 79)<sup>16</sup>. Assim, a necessidade de ser interessante e criativo faria com que muitos atores, no momento da prática artística, não se sentissem satisfeitos com suas ideias e buscassem sempre uma idéia melhor criando o bloqueio na sua imaginação.

Em seu treinamento para o ator-improvisador Johnstone propõe e encoraja a aceitação do fracasso por parte do ator. O bloqueio de sua *criatividade*, de sua *imaginação* e da *espontaneidade* seria proveniente de uma autocensura, de um regulamento de seus pensamentos e idéias que consideraria tolos e até mesmo obscenos, e tudo isso causaria certo receio em expô-los.

A prática com a improvisação coloca o ator num terreno de riscos e incertezas, podendo o mesmo obter o sucesso ou o fracasso na cena improvisada. Desta maneira o ator estará constantemente vulnerável às intempéries de sua prática. Para o espectador, presenciar o fracasso do ator pode ser extremamente prazeroso, uma vez que o mesmo foi cúmplice da criação da cena transformando-se em co-autor dessa criação. Esta posição de autoria da cena dividida com o ator permite ao espectador, muitas vezes, detectar claramente como se sucedeu o fracasso na cena fazendo com que ambos se tornem vítimas e cúmplices do mesmo erro (MUNIZ, s/d)<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> OLIVEIRA, José Regino de. *Dramaturgia da Atuação Cômica: o Desempenho do Ator na Construção do Riso*. 166f. Dissertação (Mestrado em Processos Compositonais para Cena) – Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Brasília – DF. 2008. p. 84. Entrevista concedida por Hugo Possolo, integrante do grupo de Teatro *Parlapatões*, presente na página 127 como anexo da dissertação.

<sup>16</sup> “... muitos alunos bloqueiam a sua imaginação porque temem não ser originais”. (Tradução nossa)

<sup>17</sup> MUNIZ, Mariana. *Breve Cartografía de la reciente producción teatral brasileña: improvisación, comedia física y teatro cómico popular*. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, [s.d.].

Para o público é muito divertido assistir a falha do ator, e como será sua reação perante o acontecido. Em espetáculos cômicos é muito comum haver erros ensaiados como uma falha técnica, podendo ser o esquecimento do texto, uma luz que se apaga ou até um riso “espontâneo” do ator fora de contexto. O público gosta de ver a falha do ator, e mais do que isso, como o mesmo consegue jogar com o erro, tornando este momento prazeroso tanto para o espectador que assiste, quanto para o ator que erra.

Assim, estar vulnerável ao fracasso seria uma maneira de fortalecer o vínculo de cumplicidade com o público.

Atores e grupos que não entendem que o fracasso está presente em qualquer jogo e dele não tiram proveito porque o encaram do ponto de vista pessoal, tenderão a se sentirem estressados diante de uma iminente ocorrência e farão de tudo para controlar e anular toda e qualquer variável que permita que ele apareça [...] (ACHATKIN, 2005, p. 141).

Logo, no momento da prática cômica, quando apresenta preocupações de qualquer natureza, o ator bloqueia sua imaginação, interferindo na sua espontaneidade, e, portanto na sua criatividade.

O ator que está disposto a se envolver num trabalho com a comédia precisa estar livre de qualquer impedimento e desprover-se de pensamentos que poderiam, porventura, interferir na sua liberdade de expressão. Desapegar-se de pensamentos que levam a autocensura e ao bloqueio mental resulta na liberdade de se expressar, portanto num constante exercício de autoconhecimento. Sendo assim, “o primeiro obstáculo a ser superado pelo ator que se propõe a trabalhar com o cômico está em uma superação dele para com ele mesmo. O trabalho com o cômico exige do ator autoconhecimento e um despojamento de muitas regras e convenções que envolvem o fazer teatral do ator não cômico” (OLIVEIRA, 2008, p. 84).

A técnica de Johnstone oferece jogos e exercícios que agregam ao seu valor educacional aspectos de diversão e prazer, estes fundamentais para o exercício com o cômico. O aluno que brinca, que se diverte e que joga, está em um estado de espontaneidade e

criatividade superiormente elevado, estado esse crucial para o exercício com a Comédia na cena teatral.

*“... para os cômicos de profissão, as coisas sérias têm atrações fatais...”*

*Charles Baudelaire*

## II DESCRIÇÃO E ANÁLISE DA PRÁTICA DOCENTE

### 1. “Oficina Improvisação e Comicidade – Metodologia Keith Johnstone”

O desejo de focar a Comédia como objeto de pesquisa em minha prática docente, na realidade se iniciou na disciplina *Projeto em Artes Cênicas* no primeiro semestre de 2011, cuja ementa consiste, no caso da licenciatura, na criação por parte do discente de um projeto que discorra sobre o ensino do teatro para um público alvo, ficando a critério do graduando a escolha deste público.

O projeto, criado com o auxílio do professor Maurílio Rocha que ministrava a disciplina, tratava o ensino da Comédia para atores com enfoque numa série de recursos cômicos extraídos de algumas fontes teóricas sobre a comicidade e o riso, que, de alguma forma, pudessem contribuir para o artista de teatro que desejasse compreender a Comédia enquanto gênero teatral, e tivesse a pretensão de desenvolver seu potencial cômico. No entanto, ainda me faltava possuir um referencial metodológico, o qual seria utilizado para a concretização do projeto.

Conversando com a professora Mariana Lima Muniz e expondo meus desejos e pretensões acerca do trabalho com a Comédia para atores, a mesma me indicou a leitura e a utilização do método de improvisação criado por Keith Johnstone. Assim, finalizei a escrita do projeto conseguindo realizar diversos diálogos entre o método do autor inglês e meu desejo de realizar o Trabalho de Conclusão de Curso trabalhando a Comédia com atores.

No início do segundo semestre de 2011, a professora Mariana, agora como minha orientadora sugeriu que Mariana Vasconcelos (também formanda em Licenciatura) e eu trabalhássemos juntos, na mesma prática docente, uma vez que ambos éramos seus orientandos e pretendíamos utilizar o método de Johnstone como referencial metodológico para trabalhar com atores. Apesar da mesma metodologia a ser utilizada como fator comum, eu e Mariana Vasconcelos possuímos divergentes focos como objeto de pesquisa. Mariana buscava compreender como o aluno-ator poderia desenvolver sua criatividade a partir do método, enquanto eu, além de realizar um diálogo entre os princípios elaborados por Johnstone para o ator cômico, tinha como

foco principal fazer com que o aluno-ator compreendesse a comicidade e o risível na cena improvisada, e, por conseguinte, na prática com a comédia na cena teatral.

Possuindo nossas ideias e objetivos bem delimitados planejamos a realização de nossa prática docente num formato de oficina, tendo como público alvo atores, improvisadores, comediantes e estudantes de teatro.

Intitulamos a oficina com o nome de “Improvisação e Comicidade – Metodologia Keith Johnstone”, e criamos um cartaz<sup>18</sup> para divulgar a oficina em escolas de formação profissional de atores e em cursos livres da cidade de Belo Horizonte. Paralelamente, divulgamos a oficina através de e-mails para o Sindicato dos Artistas, Escola de Belas Artes e comunidades de artistas da cidade.

A divulgação ocorreu cerca de um mês antes do início da prática, cujo começo estava marcado para o dia 02 de setembro e o término para o dia 07 de outubro. Assim, os encontros aconteceram todas as terças e sextas-feiras, das 14 às 17 horas, nos espaços Verde e Vinho do prédio de Teatro do campus da UFMG, totalizando 10 encontros e a carga horária de 30 horas/aula.

No decorrer dos dias, após o período de divulgação da oficina até alguns dias antes de seu início, recebemos cerca de 30 e-mails de artistas que se enquadravam dentro do nosso público alvo, e de pessoas que não eram atores, mas estavam relacionadas de alguma forma com alguma linguagem artística. Estabelecemos o número máximo de 15 alunos para desenvolver nossa pesquisa respeitando a capacidade espacial das salas do prédio de Teatro e por considerarmos ser um limite satisfatório de alunos para nosso trabalho. Por se tratar de uma oficina gratuita ficamos um pouco receosos de ocorrer desistências no decorrer da prática docente. Assim, sem critérios de seleção, iniciamos nosso trabalho com os 15 primeiros inscritos, deixando os outros interessados como suplentes.

Apesar de termos a confirmação do comparecimento de todos os quinze alunos, o primeiro dia da prática docente contou com a presença de nove participantes. Pareceu-

---

<sup>18</sup> Vide CARTAZ DA OFICINA no CD Anexos.

nos bastante heterogênea a turma formada para a oficina. Cerca de sete alunos eram atores e/ou estudantes de teatro provenientes de cursos de formação profissional de atores e de cursos livres de teatro. O restante dos participantes que não possuía vínculo com algum curso de teatro, já havia experimentado e vivenciado práticas teatrais através de oficinas e de participações em outros eventos artísticos. A faixa etária dos participantes estava entre 18 e 30 anos<sup>19</sup>.

Iniciamos a aula no chão, sentados numa roda de conversa para conhecer os futuros alunos e expor nossas intenções em relação à oficina. Num primeiro momento nos apresentamos e pedimos que cada um se apresentasse e dissesse por que se interessou pela oficina. Em seguida, ainda na roda de conversa, realizamos uma dinâmica de interesse pedindo aos alunos que fechassem os olhos e respondessem algumas perguntas<sup>20</sup> apenas levantando a mão. Algumas dessas perguntas foram: “Quem veio pela improvisação; quem veio pela comicidade; quem conhece o método de Keith Johnstone; quem se acha um bom improvisador; quem se acha engraçado?”, e muitas outras. Realizando essas questões, eu e Mariana queríamos inicialmente saber onde repousava o interesse dos alunos, e pedimos que fechassem os olhos para que não se intimidassem uns com os outros e fossem sinceros em suas respostas. Em relação a esta dinâmica percebemos que assim como a turma, os interesses também eram heterogêneos. Com o intuito de traçar o perfil de nossos alunos e os conhecer mais afundo distribuímos um questionário<sup>21</sup> com uma série de perguntas cujas respostas contribuíram também para que entendêssemos com maior clareza o direcionamento do cunho empírico de nossa pesquisa.

A princípio, Mariana e eu sentimos a necessidade de sermos mais teóricos, uma vez que nos propusemos em deixar bem claro aos alunos que o processo que todos vivenciariam a partir daquele momento seria a parte prática de nosso Trabalho de Conclusão de Curso em formato de oficina, e, por conseguinte um processo de pesquisa a partir de referenciais teórico-conceituais que seriam experimentados através de jogos e exercícios práticos compilados na metodologia de Keith Johnstone, e vivenciados por nós em oficinas de improvisação.

---

<sup>19</sup> Vide a idade dos alunos na pasta QUESTIONÁRIOS no CD Anexos.

<sup>20</sup> Vide arquivo DINÂMICA DE INTERESSE-PERGUNTAS no CD Anexos.

<sup>21</sup> Vide arquivo MODELO DO QUESTIONÁRIO na pasta QUESTIONÁRIOS no CD Anexos.

Entregamos a cada aluno uma cópia da bibliografia<sup>22</sup> utilizada para toda nossa pesquisa, contendo as referências bibliográficas básicas e as complementares. Além de comentar alguns autores presentes nessa bibliografia, tratamos também de apresentar aos alunos o plano de curso<sup>23</sup> da oficina contendo os objetivos, os conteúdos e o cronograma da mesma.

Posteriormente, continuamos nossa primeira aula apresentando aos alunos o método de Keith Johnstone através de exposição oral e slides no Power Point<sup>24</sup>. Abordamos brevemente a vida do autor, como enxergava o sistema educacional, como foi seu percurso até o início de seu trabalho no Royal Court Theatre, momento no qual desenvolveria o método de improvisação. Por fim, para concluir este primeiro momento da aula, focamos os princípios e fundamentos desenvolvidos por Johnstone para o trabalho com a improvisação.

Mariana e eu percebemos que os alunos ficaram muito interessados pelos nossos objetos de pesquisa, e principalmente pela técnica de Impro desenvolvida por Johnstone. Anotavam detalhes do que falávamos, faziam assimilações com vivências próprias e perguntavam aspectos sobre o método com bastante curiosidade. A partir daí acreditamos que os alunos haviam compreendido a proposta da oficina e estavam dispostos a vivenciar esse processo.

Após um breve intervalo demos prosseguimento à nossa aula iniciando este segundo momento com exercícios práticos que possuíam a principal função de instigar e facilitar o envolvimento e o entrosamento entre os alunos para em seguida darmos início ao trabalho com a Aceitação.

Alguns alunos, dentre os 15 que confirmaram a participação na oficina, nos avisaram por e-mail que não poderiam continuar conosco por questões pessoais. Conscientes da possibilidade de alguns alunos abandonarem a oficina em curso, informamos a desistência desses alunos aos outros interessados que ficaram como suplentes,

---

<sup>22</sup> Vide BIBLIOGRAFIA no CD Anexos.

<sup>23</sup> Vide PLANO DE CURSO no CD Anexos.

<sup>24</sup> Vide POWER POINT no CD Anexos.

totalizando assim, o número de oito alunos-atores que estiveram conosco desde o início até o término da prática docente.

Durante o período da oficina, Mariana e eu nos encontramos toda semana em dias antecedentes aos dias da prática para elaborar os planos de aula<sup>25</sup>. Também tivemos alguns encontros quinzenais com nossa orientadora, assim como assistimos algumas de suas primeiras aulas com os alunos do segundo período do curso de graduação em Teatro, no intuito de nos aproveitarmos de exercícios e dinâmicas que pudessem contribuir para os dias iniciais de nossa prática docente.

Buscamos seguir uma estrutura fixa no ordenamento dos exercícios contidos nos planos de aula acreditando que dessa forma, estaríamos seguindo uma linha didático-pedagógica concernente ao processo que nos propomos a trilhar com os alunos. Para isso estruturamos as aulas iniciando o trabalho de cada dia com um Alongamento, para em seguida propormos algum exercício, que além de estimular o jogo coletivo priorizasse o Aquecimento dos alunos. O próximo passo seria trabalhar com exercícios que focassem a Atenção e trouxessem a Concentração dos alunos, para que pudéssemos executar exercícios que visassem a Agilidade e o Rebote, para enfim, realizarmos Improvisações.

É preciso deixar claro que utilizamos essa estrutura para orientar a elaboração de nossos planos de aula, e que muitas vezes, no decorrer da oficina, tivemos que alterar exercícios e até mesmo trocar alguns a partir da resposta dos alunos frente ao conteúdo que trabalhávamos num determinado dia. Portanto, procuramos ser flexíveis e atenciosos durante todo o processo, sendo cautelosos ao tratar dos fundamentos do método, e observando aspectos do desenvolvimento coletivo e individual dos alunos-atores.

Para nos manter num contínuo contato com os alunos durante todo o tempo de nossa pesquisa criamos um e-mail e um blog<sup>26</sup>. Utilizamos o e-mail para o envio de materiais teóricos que dialogassem com as aulas e que trouxessem maior entendimento em relação aos fundamentos de Johnstone e sobre a comicidade. Constantemente, no final

<sup>25</sup> Vide PLANOS DE AULA no CD Anexos.

<sup>26</sup> O e-mail é [improcomica@hotmail.com](mailto:improcomica@hotmail.com); o blog é <http://improcomica.blogspot.com/>.

de muitas aulas recebemos e-mails extensos de alunos expondo suas impressões e sensações do dia.

O blog nos serviu como um espaço de discussões e debates. Além disso, qualquer um de nós poderia usá-lo para postar dúvidas, inquietações, textos próprios, vídeos, fotos e divulgar espetáculos que se relacionassem com a comédia e a improvisação. Esses dois meios de comunicação contribuíram bastante para aumentar nosso vínculo com os alunos e para compreendermos como os mesmos estavam encarando todo o processo.

No final de cada aula criamos o hábito de nos reunir em roda, e sentados no chão refletíamos sobre os exercícios realizados e sobre sensações vivenciadas. Esta foi uma maneira muito proveitosa de compreender como os alunos estavam enxergando todo o processo e nos possibilitava refletir e avaliar o desenvolvimento da oficina e dos alunos de uma forma geral. Muitas vezes realizávamos essas rodas de conversa no meio das aulas, incitados por exercícios que criavam no momento uma série de reflexões e pensamentos que sentíamos a necessidade de apontar e discutir.

Além disso, filmamos alguns exercícios com a prévia autorização de todos e registramos todas as aulas através da escrita de “protocolos”, nos quais descrevemos de forma detalhada cada exercício proposto e como se deu o desenvolvimento das aulas e de nossos alunos.

No intuito de fazer mais comprehensível o processo de trabalho acima relatado, sugiro a visualização do protocolo e do plano de aula do dia 13 de Setembro<sup>27</sup>, referente ao terceiro dia de nossa oficina, cujo foco estava no trabalho com a Aceitação, no desenvolvimento do jogo coletivo e de pequenas improvisações.

## **2. A Comicidade nas Cenas Improvisadas**

Na realização de exercícios que possuíam como foco a improvisação de cenas pedimos aos alunos-atores que, se no calor da ação sentissem que a cena estava caminhando para o lado cômico, não negassem essa sensação e vivenciassem a comicidade na cena sem

---

<sup>27</sup> Vide arquivo PROTOCOLO 13-09 e na pasta PLANOS DE AULA vide PLANO DE AULA 13-09 no CD Anexos.

forçar para que a mesma se tornasse cômica. Em outras palavras, pedimos que não tentassem ser engraçados e nem originais numa tentativa de entreter os outros alunos que estavam na posição de público<sup>28</sup>. Sempre tivemos como pretensão seguir os preceitos de Johnstone, pois queríamos que o aluno fosse espontâneo no desenvolvimento de suas cenas e não sentisse a responsabilidade de ser interessante, uma vez que o material criado seria objeto para análise e apontamento de como a comicidade se sucedeu na cena improvisada. Desta forma, obtivemos materiais extremamente ricos em conteúdo cômico, que foram utilizados para identificar o comportamento e os elementos de comicidade das diferentes cenas improvisadas. Assim, nos propomos a possibilitar ao aluno-ator o conhecimento de mecanismos propiciadores do riso para que compreendesse o trabalho com a comédia, no intuito de potencializar sua prática com o cômico. Segundo José Regino de Oliveira (2008),

[...] podemos concluir que o conhecimento de procedimentos que geram o Riso pode levar o trabalho do ator cômico do nível de talento espontâneo ao nível de conhecimento adquirido, o que permite ao ator uma construção estratégica para obtenção do sucesso em provocar o Riso. O uso de procedimentos seria uma possibilidade de estruturação técnica. Considerando que a técnica aplicada na construção artística pode ter suas origens nos estudos formais ou no aprendizado informal, observo que o que garante a sua existência é a possibilidade de seu uso em diferentes circunstâncias. O domínio técnico de um ator permite que ele repita a utilização de um procedimento quantas vezes for necessário de forma a despertar na platéia o prazer cômico, ou seja, o Riso. (p. 93).

Em espetáculos e em textos clássicos e antigos de comédia, independentemente do estilo cômico que seguem, há vários mecanismos e recursos que se repetem, tanto quanto existem repetidas estruturas para suscitar o riso no espectador. Estudos como os de Freud (1996), Propp (1992) e Bérgson (2001), a partir das artes, da literatura e principalmente do comportamento humano trazem rico material acerca de elementos e recursos cômicos que conduzem o leitor e o espectador ao riso. “É preciso descobrir o

---

<sup>28</sup> Segundo Bergson (2001), “quando certo efeito cômico deriva de uma certa causa, o efeito nos parece tanto mais cômico quanto mais natural considerarmos a causa” (p. 9).

que é engraçado e para isso existem alguns procedimentos determinados que devem ser estudados. Esses procedimentos são os mesmos na vida e na arte” (PROPP, 1992, p. 29).

Foi muito gratificante ver nas cenas improvisadas pelos alunos-atores diversos recursos de comicidade surgirem um atrás do outro de maneira espontânea suscitando o riso em quem assistia. Presenciamos o exagero, a repetição, o inesperado, a quebra de expectativa, a sátira, o aparte, o quiproquó, a triangulação, o status e vários outros recursos cômicos<sup>29</sup> ganharem vida no decorrer das improvisações incitando a comicidade na cena e, por conseguinte o riso em quem assistia.

Uma de nossas alunas nos contou que havia assistido a um espetáculo que não estava definido como de gênero cômico, mas que, no entanto, possuía vários momentos repletos de comicidade. Segundo nossa aluna, por causa da oficina ela teve maior prazer ao presenciar a comicidade no espetáculo sendo instigada a tentar identificar quais aspectos causavam o riso nela, e nos outros espectadores.

Em muitas de nossas aulas percebi alguns alunos que permaneciam como plateia nos exercícios de improvisação ficar apontando recursos cômicos presentes em cenas que nos estimulavam a rir.

Bérgson (2001) nos diz que seria uma ilusão haver uma única fórmula simples contendo todos os recursos cômicos. O autor acredita em uma fórmula que se desenrola regularmente onde existem alguns efeitos dominantes que são modelos para que novos efeitos apareçam. Estes últimos, menos predominantes, são cômicos por possuírem parentesco com os efeitos dominantes deduzidos pela fórmula regular.

---

<sup>29</sup> **Exagero.** Segundo Propp (1992), “o exagero é cômico apenas quando desnuda um defeito. [...] É possível demonstrá-lo através do exame das três formas fundamentais de exagero: a caricatura, a hipérbole e o grotesco” (p. 88).

**Quebra de expectativa.** “No caso de uma obra cômica, as estratégias de elaboração são voltadas, muitas vezes, para suscitar o riso a partir da indução de um determinado horizonte de expectativa, para depois desviá-lo num sentido completamente diferente do esperado” (XIMENES, 2010, p. 121).

**Triangulação.** “[...] técnica presente no acervo do cômico popular, em que o ator contracena jogando com seu colega de cena e, em seguida, comenta, olhando e revelando para o público algum aspecto dessa relação. [...] Apenas o público sabe e compactua com o personagem que triangula. E nesse pacto surge a comicidade, e a dupla função do espectador, que se torna também “ator” da cena, pois dialoga com um dos personagens” (ANDRADE, 2005, p. 115 e 116).

**Obs.** Trouxemos o conceito de apenas alguns recursos cômicos para tornar mais claro o entendimento de como se sucedeu parte do ensino da comicidade.

Consciente da existência de tais efeitos e mecanismos do cômico, o ator poderá utilizá-los de forma hábil, ampliando seu repertório de possibilidades num trabalho com a comédia e com a construção do riso por parte do espectador, “ficando, assim, menos vulnerável às variáveis que interferem na execução da cena cômica” (OLIVEIRA, 2008, p. 82).

### **3. Status**

O conceito de status está atrelado à relação que uma pessoa estabelece com outra pessoa, com o espaço e até mesmo com objetos e animais. Esta mesma perspectiva de relacionamentos também é válida para personagens.

Foi através do estudo das relações humanas e pela observação do comportamento dos animais que Johnstone concretizou o conceito deste fundamento. Conforme o autor, o status é basicamente territorial e, assim como os animais, nossas relações ocorrem em níveis hierárquicos e territoriais.

Segundo a definição de Keith Johnstone, ele diz respeito ao poder que cada um de nós possui em uma determinada situação e em um determinado momento. Entendido dessa forma, status é pessoal e mutável. Ora meus status é alto, ora é baixo. (ACHATKIN, 2010, p. 68).

A mutabilidade do status mencionada acima por Achatkin se refere ao que Johnstone chamará de *el balancín*, ou princípio da gangorra. Assim, alguém ou um personagem pode ter um status baixo ou alto dependendo da situação em que se encontra e com quem e/ou o que desenvolve uma relação.

El status se representa frente a cualquier cosa, tanto objetos como personas. Si entramos a una sala de espera vacía, podemos representar un status alto o bajo frente a los muebles.

Un rey puede representar un status bajo frente a un súbdito, pero no frente a su palacio (KJ, 1990, p. 40).<sup>30</sup>

Para o autor cada indivíduo possui um status mais confortável em relação à sua personalidade. Pessoas que têm status alto costumam ocupar mais espaço e são mais relaxadas. Pessoas que possuem status baixo usualmente são mais reclusas e evitam ocupar muito espaço. Para Johnstone ambos os comportamentos são reflexos de um mecanismo de defesa:

Una persona que desempeña un status alto, está diciendo: “No se me acerquen, muerdo”. Alguien que representa un status bajo, está diciendo: “No me muerdan, no vale a pena”. En ambos casos, el status desempeñado es una defensa, y generalmente funciona (Ibid., p. 33).<sup>31</sup>

Perder espaço é perder poder, e logo ter o status minimizado. Na História temos grande parte dos acontecimentos relacionados a lutas por territórios, cujo poder se concentrava nas mãos daquele que dominasse maior número de fronteiras. Em filmes de exército sempre vemos militares de patente superior se posicionando num espaço muito próximo de seus subordinados para ficar cara a cara com os mesmos no intuito de assegurar sua superioridade através de gritos e ofensas. Determinados atos que se relacionam com pouca ocupação do espaço como o de se ajoelhar ou fazer reverência são para Johnstone um sinal de status baixo.

No seu livro Impro, quando aborda o ensino do status o autor nos chama a atenção para que percebamos que existem diversas maneiras de ler o status que alguém apresenta: pela postura do corpo, pelos gestos e movimentos, pela posição no espaço, pela maneira de olhar, de falar. Assim, todos esses aspectos se convertem em signos e códigos de status.

---

<sup>30</sup> “O status se representa em relação a qualquer coisa, tanto objetos quanto pessoas. Se entrarmos numa sala de espera vazia, podemos representar um status alto ou baixo em relação aos móveis. Um rei pode representar um status baixo em relação a um súdito, mas não em relação a seu palácio”. (Tradução nossa).

<sup>31</sup> “Uma pessoa que desempenha um status alto está dizendo: “Não se aproximem, eu mordo”. Alguém que representa um status baixo está dizendo: “Não me mordam, não vale a pena”. Em ambos os casos, o status desempenhado é uma defesa, e geralmente funciona”. (Tradução nossa).

Experimente passar pela portaria de uma empresa sem o crachá. Dificilmente o porteiro consentirá. Embora na hierarquia da empresa o porteiro ocupe uma posição inferior, a portaria é seu território e nele só entrarão pessoas que cumpram o que foi estabelecido [...] Insista e veja como o corpo do porteiro reage imediatamente. É bem provável que sua coluna se endireite e que sua figura cresça, informando que quem manda é ele (ACHATKIN, 2010, p. 69).

Inconscientemente modificamos nosso status nas relações cotidianas, seja no trabalho, na família, com os amigos, com estranhos, com lugares e objetos. Para Johnstone uma boa obra é aquela que apresenta valorosas transações de status entre os personagens.

O autor acredita ser importante para o ator-improvisador se atentar a esses detalhes e buscar exercitar outros status que não aquele que se senta mais confortável, uma vez que o mais importante é o status desempenhado pela personagem na cena teatral. Consciente disso, o ator poderá buscar na sua prática o desenvolvimento de personagens diversas.

#### **4. Comicidade e Status**

El *balancín de los status* es un trabajo referencial quanto al tratamiento de la comedia y existe en cualquier situación risible, sea una escena teatral o un accidente cotidiano. El control del juego de los status en una improvisación es la condición *sine qua non* al control de la comicidad de la escena (MUNIZ, 2004, p. 223).<sup>32</sup>

O Status é o fundamento da metodologia de Keith Johnstone que nos possibilitou obter maior diálogo e maiores resultados no ensino da comicidade aos alunos-atores.

Como já foi dito anteriormente, nos exercícios de improvisação priorizamos a presença espontânea da comicidade nas cenas criadas pelos alunos-atores. No trabalho com o

---

<sup>32</sup> “O *balancín* dos status é um trabalho referencial quanto ao tratamento da comédia e existe em qualquer situação risível, seja uma cena teatral ou um acidente cotidiano. O controle do jogo do status em uma improvisação é a condição sem a qual não há o controle da comicidade da cena”. (Tradução nossa).

status obtivemos algumas cenas que não caminharam para o cômico, mas que se tornaram excelentes materiais para a reflexão do jogo com o status na cena teatral. Contudo, descreveremos a seguir os exercícios que nos trouxeram maiores êxitos no ensino da comicidade e que trouxeram o status como um possível elemento para despertar o efeito cômico na cena teatral.

Segundo Johnstone um “comediante es alguien a quien se le paga para que baje su propio status o el de otras personas (KJ, 1990, p. 29).<sup>33</sup> No nosso trabalho de ensino da comicidade esta frase tão curta nos trouxe grandes reflexões acerca da prática do ator com a comédia.

Conforme vimos na definição de Aristóteles (1966) acerca da comédia, teremos a imitação de homens inferiores, providos de vícios e falhas que lhes trarão uma característica ridícula, no sentido dum defeito risível.

Colocar-se num status baixo no intuito de provocar o riso em outras pessoas é estar a todo o tempo se expondo ao ridículo, revelando os defeitos e as fragilidades individuais ao entregar-se de bandeja às pessoas e à possibilidade de falhar. E se tratando da improvisação há ainda uma vulnerabilidade em decorrência de algo que ainda está por vir. De acordo com Muniz, “esta vulnerabilidad es, por esencia, cómica, pues lleva la posibilidad latente del error, de la exposición, de lo ridículo” (MUNIZ, s/d, p. 5).<sup>34</sup>

Desta forma, intentamo-nos em realizar com os alunos-atores alguns exercícios<sup>35</sup> que trabalhassem dentro dessa perspectiva e que trouxessem certa sensibilidade cômica para, em seguida, aprofundarmo-nos nas improvisações. Podemos citar exercícios como o Beep<sup>36</sup>, que apesar de trabalhar com estímulos positivos lida todo o tempo com o fracasso de quem executa as ações.

<sup>33</sup> “... comediante é alguém que se paga para que abaixe seu próprio status ou o de outras pessoas”. (Tradução nossa).

<sup>34</sup> “... esta vulnerabilidad é por essência cómica, pois carrega a possibilidade latente do erro, da exposição, do ridículo”. (Tradução nossa).

MUNIZ, Mariana. *Breve Cartografía de la reciente producción teatral brasileña: improvisación, comedia física y teatro cómico popular*. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, [s.d.].

<sup>35</sup> Vide todos os exercícios aqui descritos na pasta VÍDEOS no CD Anexos.

<sup>36</sup> “Beep”. Participantes: Todos. Descrição: Escolhe-se um voluntário para sair da sala e esperar. O restante que permaneceu na sala combina uma ação (pular, abraçar alguém, correr, etc.) para ser executada e descoberta pelo voluntário. “Beep” é o som que todos os outros devem fazer para o voluntário cada vez que ele estiver mais próximo de descobrir a ação designada. Este exercício é

As tentativas de descobrir a ação combinada entre os outros, além de gerar expectativas frustradas, faz com que o voluntário experimente ações diversas e muitas vezes ridículas. Além disso, o exercício gera uma ansiedade em todos, e acima de tudo, a cumplicidade, uma vez que o grupo está todo empenhado em ajudar o voluntário que tenta descobrir a ação combinada.

O exercício *Insultos*<sup>37</sup> também trouxe reflexões positivas acerca da prática do ator com o ridículo, com a exposição de seus defeitos e do desenvolvimento de uma percepção cômica.

Para Johnstone o exercício de se permitir ser insultado equivale a levar uma torta na cara. As pessoas que são mais retraídas e acanhadas vivenciam uma grande satisfação com esse exercício e logo ficam mais a vontade. Segundo o autor, o insulto em si não possui nenhum interesse. Mais do que ser divertido assistir alguém levar uma torta na cara deve ser divertido levar a torta na cara, assim como ser insultado.

“Si una persona tiene las orejas grandes, le molesta que le digan “orejas de paila”. [...] El actor o el improvisador debe aceptar sus defectos y permitirse ser insultado, o nunca se sentirá realmente a *salvo*” (KJ, 1990, p. 43, grifo do autor)<sup>38</sup>. De acordo com Johnstone, o ator que não aceita ser insultado se encontra numa zona de risco. Logo, o exercício nos diz que aceitar ser insultado é não temer a exposição ao ridículo, assim como não hesitar em expor os defeitos pessoais. Estar vulnerável ao insulto que o outro faz compreende numa queda de status que deve ser divertida e prazerosa para todos que são cúmplices deste momento.

semelhante ao “Quente ou frio”, e possui uma variação. A turma pode ser separada em duplas, e um componente do par cria uma ação mentalmente para que o outro execute. Depois de descoberta trocam-se as funções.

<sup>37</sup> “Insultos”. Participantes: Duplas. Descrição: A turma é dividida em duas. Cada grupo recebe uma folha e escreve uma lista com os piores xingamentos que conhecem num tempo determinado e a entregam para o condutor. Depois fazem um semicírculo, e um jogador de cada grupo estabelece um vendedor e um comprador e se inicia a improvisação. Deve-se definir o objeto de compra. Após o condutor pedir para “congelar” a cena, ele entrega a lista de volta para os atores e a partir daí, ao final de cada frase, deve-se inserir um insulto sem desviar do objeto inicial da cena.

<sup>38</sup> “Se uma pessoa possui as orelhas grandes, é irritante que digam à ela: “orelhas de panela”. [...] O ator ou o improvisador deve aceitar seus defeitos e se permitir ser insultado, ou nunca se sentirá realmente a *salvo*”. (Tradução nossa).

Para agregar valor a esta linha de raciocínio acerca dos exercícios vivenciados podemos trazer o palhaço como exemplo, que possui como um de seus principais princípios o jogo com o ridículo, com o defeituoso e com o fracasso para a construção do riso.

Ele dá ao corpo o estatuto de um fazer artístico que não encontra nas ideias de sublime e de belo os suportes para o seu entendimento. Não se trata de um corpo harmonioso. Ao contrário, ele é disforme, distorcido, desfalcado e incompleto, tudo para evidenciar o ridículo e o despropositado (BOLOGNESI, 2003, p. 184).

Johnstone nos diz que o comediante, além de abaixar o seu próprio status abaixa o status de outras pessoas. Em muitas de suas obras, o comediógrafo Aristófanes buscava rebaixar vários de seus personagens, como políticos, filósofos, heróis e até mesmo deuses. Sua intenção era, segundo Palhares (2005), ridicularizar esses caracteres, e para isso, muitas vezes se utilizava da paródia<sup>39</sup>.

Por isso, na comédia, os deuses, os heróis ou os simples mortais deixam exposto o seu lado ridículo. Aqueles que na tragédia, por suas ações e por seu padecer nos conduziam ao medo e à compaixão, agora nos provocam o riso (BENDER, 1996, p. 34).

Quem nunca viu um comediante brincar com algum espectador da plateia o expondo ao ridículo que atire a primeira pedra. E que atire essa mesma pedra para quem nunca viu um comediante fazer chacotas e piadas de si próprio, ridicularizando seu aspecto físico ou contando histórias pessoais nas quais terminava se dando muito mal.

Um dos primeiros exercícios que realizamos com os alunos-atores possuindo como foco esta queda de status foi o Palestrante<sup>40</sup>. O primeiro intento com este exercício não

<sup>39</sup> “Peça ou fragmento que transforma ironicamente um texto preexistente, zombando dele por toda espécie de efeito cômico. [...] Mais que imitação grosseira ou travestimento, a paródia exibe o objeto parodiado e, à sua maneira, presta-lhe homenagem” (PAVIS, 2005, p. 278).

<sup>40</sup> “Palestrante”. Participantes: 1. Descrição: Um voluntário realiza o exercício e os outros assistem. O voluntário deve escolher um tema para palestrar aos que estão sentados, como por exemplo, a não contratação de empregadas domésticas. É necessário que ele represente um status alto e se oponha às empregadas em seu discurso para que num determinado momento da improvisação coloque seus óculos e enxergue a plateia. Neste momento ele se dará conta que palestrou todo o tempo para empregadas, e isso fará com que seu status caia repentinamente perante a plateia, e o voluntário deve jogar com essa queda

atingiu o resultado esperado, apesar de possuir forte aspecto didático no que se propõe a ensinar. O aluno-ator que se propôs a realizar o exercício não transpareceu segurança no início de sua execução. Durante todo o tempo, movimentava-se para todos os lados com os braços ora gesticulando, ora cruzados para trás. Sua voz era cortada, não manteve o olhar fixo na plateia e permanecia distante da mesma na ocupação do espaço. Tudo isso contribuiu para que sua queda de status, ao colocar os óculos não fosse crível. Contudo, o exercício foi extremamente válido, pois todas as percepções acerca dos códigos e signos de status baixo demonstrados pelo aluno foram identificados pelos outros alunos que assistiam. Vale lembrar que antes de começarmos propriamente com as improvisações a partir do status realizamos com os alunos-atores alguns exercícios introdutórios para que entendessem o conceito do fundamento. Esses momentos foram importantes para posteriormente trabalharmos outros exercícios como o *Palestrante*.

Adentramos no conteúdo de Status separando a turma em dois grupos. Pedimos que todos imaginassem estar numa conferência de arquitetos, na qual os integrantes do grupo A deveriam olhar fixamente no olho das pessoas e manter uma postura ereta, enquanto os integrantes do grupo B deveriam apresentar dificuldade em manter o contato visual e buscariam gesticular bastante nos momentos em que quisessem falar. Realizamos uma primeira rodada desta maneira, e em seguida, invertemos os comandos para que os dois grupos experimentassem as duas sensações.

Muitos alunos que representaram um status baixo se sentiram excluídos, tratados com indiferença e com vontade de sair das conversas. Alguns que representaram o status alto disseram que os outros não tinham credibilidade, e o fato de gesticularem demais ao falar causava certo incômodo, atribuindo a alguns uma característica de enfermos mentais.

Um comentário unânime é que a mudança de status parecia trocar a personalidade criando a experiência de ser uma pessoa completamente diferente da outra.

---

de status. Num outro momento da cena ele deve tentar abrir a porta para fugir da situação embaraçosa, mas a mesma deve parecer emperrada. Neste exercício é importante que o voluntário deixe claro para qual público está palestrando e fique atento para os diferentes status representados.

Marcela, uma de nossas alunas nos perguntou se uma pessoa de status alto necessariamente deveria ter a postura ereta e o olhar fixo, e se uma pessoa de status baixo deveria gesticular nas falas e desviar o olhar sempre que outro o fitasse.

De acordo com Achatkin (2005) muitos atores relacionam “*alto e baixo* a determinadas categorias de sentimentos como sendo propriedades intrínsecas de um ou de outro tipo de *status*” (p. 73, grifo da autora).

Explicamos que o exercício apresenta fins didáticos para o ensino do status, e que nenhum indivíduo possui um status fixo. Como vimos, Johnstone (1990) nos diz que cada ser humano possui um status mais confortável em relação à sua personalidade estando o mesmo passível a se alterar conforme a relação que trava com pessoas, objetos, espaços, etc. Logo, o status está sempre em movimento como uma gangorra, e se tratando do teatro será o *balancín* o responsável por tornar rica toda a dramaturgia construída na cena.

Podemos ter um personagem que fisicamente aparenta ter o status baixo, como um cadeirante, mas por seu timbre vocal, sua maneira de olhar, de se comunicar, e devido a vários outros fatores pode representar o status alto, e vice-versa.

“Por lo tanto, el status, tal y como lo entiende Jhonstone, es algo que está íntimamente relacionado a la acción, o sea, no depende de quién es determinado personaje sino de lo que **hace** en la situación escénica” (MUNIZ, 2004, p. 224, grifo da autora).<sup>41</sup>

Em outras vezes que realizamos o exercício do *Palestrante*, alguns alunos que se propuseram a realizá-lo poderiam ter deixado mais claro para que tipo de público estavam palestrando. Apesar de algumas improvisações provenientes deste exercício terem obtido pouco êxito, todo o material gerado ampliou o entendimento e a concepção dos alunos acerca do status. Contudo, foi interessante perceber como a comicidade realmente estava presente no rebaixamento de status que o palestrante sofria perante o público.

---

<sup>41</sup> “Portanto, o status, tal e como o entende Johnstone, é algo que está intimamente relacionado à ação, ou seja, não depende de quem é determinado personagem, mas sim o que faz na situação cênica”. (Tradução nossa).

Johnstone nos diz que “la mayoría de las comedias trabajan en base al principio del balancín” (KJ, 1990, p. 29).<sup>42</sup> A gangorra como elemento representacional do princípio criado pelo autor inglês nos remete a dois lados opostos, onde também há a oposição das alturas e, por conseguinte, um jogo no movimento realizado pela gangorra. Numa tradição cômica esse jogo aconteceria entre dois personagens, sendo um o de status alto e o outro de status baixo.

Segundo Bender (1996), a presença do duplo é algo constante nas comédias, “desembocamos na presença do duplo a marcar a evolução do gênero cômico ao longo de sua história. De fato, de Plauto à comédia atual, a presença do duplo é um dos mais recorrentes artifícios cômicos” (p. 41).

O mesmo jogo de status ocorreria entre o garboso Clown Branco e o atrapalhado Augusto, sendo este o palhaço de status baixo e aquele o de status alto. De acordo com Bolognesi (2003), a comicidade entre os dois palhaços gira em torno do jogo de oposição e de situações nas quais o Augusto desordena e perturba os planos do Clown Branco.

A dupla pode ser mais ou menos amigável e, nesse caso, o recurso cômico é dependente das trapalhadas do Augusto. A dupla, no entanto, pode apresentar um Clown autoritário e um Augusto atordoado, vítima das ordens de seu opressor. Nesse exemplo, poderá ocorrer a superação do estado de idiotice do Augusto, como uma espécie de virada de cena, e a personagem atrapalhada terminará sobrepondo-se ao seu oponente (p. 104-105).

A “virada de cena” do exemplo acima elucida muito bem o princípio da gangorra. Como já vimos o status não é algo estático e, na comédia, são os movimentos de sobe e desce da gangorra que proporcionarão comicidade nas relações e situações apresentadas.

---

<sup>42</sup> “... a maioria das comédias trabalha com base no princípio da gangorra”. (Tradução nossa).

Segundo Achatkin (2005), o status de que trata Johnstone não se refere apenas à maneira como usamos a palavra no dia ao nos referirmos à condição social das pessoas. Como exemplo, podemos imaginar uma situação na qual a presidente do Brasil, cuja posição social é de status alto, perde o desequilíbrio ao descer a rampa do Palácio do Planalto e cai diretamente com as nádegas no chão. Por mais que a posição presidencial apresente o status elevado, o status pessoal da presidente apresentou um déficit trazendo comicidade à situação dada como exemplo.

Uma outra questão a ser ressaltada e de importância extrema é que a dificuldade e também a maior riqueza do trabalho com *status* reside na combinação entre o *status* social e o *status* pessoal.

Um rei ocupa o topo na pirâmide social, mas poderá ter um *status* baixo e ser dominado por um serviçal de *status* alto que não deixará, no entanto, de servi-lo, pois essa é sua função (p. 75-76).

A situação descrita acima por Achatkin é um bom exemplo de uma possível situação cômica a partir do jogo de status entre personagens. O que acontece é a subversão dos status socialmente padronizados. Uma empregada doméstica pode ter socialmente uma posição inferior, mas isso não a impede de em algum momento, em prol de determinada situação, elevar seu status fazendo com que o status de sua patroa abixe. Desta maneira, o status é pessoal e passível de ser modificado.

Além do jogo de status, o risível seria causado pelo mecanismo de comicidade da inversão:

Este processo caracteriza-se pela inversão do mundo oficial em que as relações obedecem a certa hierarquia de dominante e dominado. As normas são quebradas de forma a provocar o riso pelo procedimento de inversão de papéis sociais, o elevado é rebaixado, os sabichões são ludibriados pelos bobos, levando a pior, e o dominador sendo dominado; os homens são mandados por suas mulheres, enfim, o sacralizado torna-se profano (XIMENES, 2010, p. 60).

Um exercício que realizamos junto aos alunos-atores e que se relaciona intrinsecamente com esse jogo de status envolvendo a presença do duplo foi o *Amo-Serviente*<sup>43</sup>.

Una relación de status que produce inmenso placer en el público es la escena amo-sirviente. Un dramaturgo que adapta una historia para el escenario, a menudo agregará un sirviente, especialmente si se trata de una comedia [...] En este tipo de relación no es necesario que el serviente represente el status bajo y el amo el alto. En la literatura abundan las escenas donde el serviente se niega a obedecer al amo, o incluso lo golpea y lo expulsa de la casa. Lo importante de una escena amo-sirviente es que ambos se mantengan en el balancín (KJ, 1990, p. 53).<sup>44</sup>

Johnstone nos diz que neste exercício tanto o amo quanto o servo devem agir como se todo o espaço pertencesse ao amo, tendo o servo como função principal bajular o amo para que o status de seu senhor se eleve. Desta forma, tudo pertence ao amo: a cadeira que se senta, o servo, a parede, o ar que respira o servo, o espaço, e os corpos no chão. Vários alunos se voluntariaram para executar este exercício. Obtivemos improvisações hilárias e extremamente cômicas, a ponto do amo se levantar de sua cadeira e desfilar sobre os corpos sem vida dos servos que jaziam no chão.

A comicidade pautada nessa relação é milenar. Em seu estudo sobre a construção dos personagens cômicos na peça *As Nuvens* do comediógrafo Aristófanes, Palhares (2005) nos diz que já nas peças de Menandro havia situações que giravam em torno do amo e de seu escravo, sendo comum este ser surrado por aquele. Logo, essa mesma situação seria bastante utilizada na Comédia Latina.

<sup>43</sup> “Amo-Serviente”. Participantes: Duplas. Descrição: O amo permanece sentando na sua cadeira e o servo deve fazer tudo o que ele ordenar. Se em algum momento o servo falhar no seu intento de agradar o amo, este deverá mata-lo com um estalo de dedos. O exercício pode ser modificado possibilitando que o servo possua três vidas. Quando fizemos este exercício com nossos alunos, muitos que foram servos também foram amos. Chegamos num momento em que um amo possuía vários servos, e cada vez que um morria entrava outro. O último servo a atender o amo encontrava o chão repleto de corpos de outros servos, e foi bastante engraçado ver a reação dos alunos-atores que eram os últimos a atender o amo.

<sup>44</sup> “Uma relação de status que produz imenso prazer no público é a cena “amo-servo”. Um dramaturgo que adapta uma história para o palco, geralmente agregará um servo, especialmente se se tratar de uma comédia [...] Neste tipo de relação não é necessário que o servo represente o status baixo e o amo alto. Na literatura abundam cenas nas quais o servo se nega a obedecer ao amo, ou até mesmo o golpeia e o expulsa de casa. O importante de uma cena amo-servo é que ambos se mantenham no princípio da gangorra”. (Tradução nossa).

De acordo com Bender (1996), o dramaturgo latino Plauto será o responsável pelo início da tradição, na qual “o amo e seu servo têm, ambos, seu desdobramento” (p. 14). Nas comédias do autor latino, o personagem do escravo se encarregará muitas vezes de levar o público aos risos.

Como herança desta tradição latina podemos citar os *Zanni*, tipos da Commedia dell’arte “que, mesmo sendo criados sempre procuravam uma forma de estar se safando das aventuras e desventuras ocorridas na peça” (VIEIRA, 2005, p. 74).

Os dramaturgos Molière e Shakespeare também foram influenciados na criação de criados que muitas vezes eram responsáveis pelas situações cômicas de suas obras.

Outro exercício trabalhado com os alunos-atores que focava a comicidade e trouxe o jogo de status entre o duplo foi o *Quem é o Chefe?*<sup>45</sup>.

Por ser o principal intento do exercício se tornar o chefe, este exercício nos trouxe uma disputa divertida por status alto. Para o chefe, e para todos que assistiam foi extremamente cômico ver o aluno que se encontrava como empregado estar vulnerável aos comandos de seu senhor e ter que se entregar a diversas imitações, movimentos e ações, sendo estas muitas vezes ridículas.

Por fim, realizamos o exercício *Escada Cômica*<sup>46</sup>. Por mais que o exercício aconteça com três participantes ainda sim há a relação do duplo. O fato de haver uma terceira pessoa com o status mais alto que as duas primeiras contribuiu para trazer mais comicidade para a cena através dos movimentos da gangorra. A partir deste exercício todas as cenas improvisadas pelos alunos-atores foram cômicas.

Uma das cenas se tratava da chefia e de seu empregado numa quermesse, e por diversas vezes a chefia flagrou seu subordinado dormindo na sua cadeira ou comendo um dos

<sup>45</sup> “Quem é o chefe?”. Participantes: dois por vez (duplas). Descrição: O condutor pergunta quem é o chefe e o primeiro que diz “eu sou o chefe!” tem o poder de mandar no outro jogador. Até que o condutor pergunte de novo e o outro responda primeiro para que ocorra a inversão nas posições anteriormente ocupadas.

<sup>46</sup> “Escada Cômica”. Participantes: Três. Descrição: O primeiro aluno-ator inicia uma cena num determinado espaço representando um status alto; o próximo a entrar possui o status maior que o do primeiro; após o desenvolvimento da cena há a entrada do terceiro aluno-ator que possui o status ainda maior que o dos dois primeiros estabelecendo uma nova relação.

alimentos que estavam à venda. O aluno que fazia o empregado trouxe uma qualidade de preguiçoso e resmungão para seu personagem. Após o desenvolvimento da relação destes dois personagens entrou a mãe da chefa, que além de possuir a posição mais alta na hierarquia familiar, era a dona da quermesse. Coube à chefa conduzir a situação, bajulando a mãe que veio fiscalizar a loja e lidar com um empregado incompetente e preguiçoso.

Esta cena se desenvolveu de maneira totalmente espontânea nos possibilitando obter um material bastante sólido para tratar da comicidade junto aos alunos. Uma de nossas alunas se lembrou de uma cena cômica do filme *O Discurso do Rei*, na qual o personagem do ator Geoffrey Rush se senta na cadeira real para afrontar o rei.

Como já vimos tudo pertence ao amo, no entanto, “cuando los amos no están presente, los sirvientes pueden adueñar-se de todo el espacio, reclinarse em los sillones, tomarse el brandy, etc” (KJ, 1990, p. 54).<sup>47</sup>

Em comédias gregas era comum a presença de escravos que não queriam fazer nada e reclamavam de tudo. Johnstone nos diz que o mesmo ocorria na *Commedia dell'arte*, existindo situações que envolviam um amo gentil e um servo desagradável, ou um amo desagradável com um servo gentil.

Muito da comicidade presente no trabalho dos cômicos *dell'arte* girava em torno de jogos de cena que estavam repletos de intrigas em níveis hierárquicos.

Pode-se, com certa tranquilidade, ver nas personagens da *commedia dell'arte* extratos da organização social aristocrática, com a presença do militar, do saber, dos ricos (ou novos-ricos) dos servos e dos jovens. [...] Não seria esse processo resultado de uma abstração da sociedade de classes, sob o perfil cômico? (BOLOGNESI, 2003, p. 196).

O aluno-ator que fez o empregado, em alguns momentos quase se aproximou do status de sua chefa. Isso ficou bem claro para todos que estavam assistindo pelo tom de voz

---

<sup>47</sup> “... quando os amos não estão presentes, os servos podem se apropriar de todo o espaço, se reclinando nas cadeiras, tomando o brandy, etc.”. (Tradução nossa).

um pouco agressivo que ele apresentou, por muitas vezes negar o que sua superior mandava, e principalmente por não respeitar um limite de espaço entre ele e a mesma, chegando até a ficar, certas vezes, muito próximo da mãe da chefa. Sobre isso dissemos que é cômico ver o empregado invadir os espaços do chefe, mas ele deve fazer isso tendo em mente que não deve representar o mesmo status de seu superior. O rompimento desse nível hierárquico limitaria o jogo de status, e, por conseguinte, o controle da comicidade pela gangorra.

Outra cena hilária que os alunos-atores realizaram a partir deste exercício envolveu uma aluna que não sabia nada, um professor picareta que detestava dar aulas e por consequência odiava seus alunos, e por fim, o fiscal do MEC que visitou a escola para fazer um controle de qualidade da educação. O fiscal se dirigia sempre ao professor, e pedia que ele mandasse a aluna escrever algumas coisas para avaliar a escola. Foi extremamente cômica a tentativa do professor de não deixar o fiscal descobrir que a aluna era semianalfabeta enquanto esta procurava se comunicar indiretamente com o fiscal dirigindo-se ao professor para falar que não compreendia nada das matérias vistas até ali, revelando assim, a péssima conduta do docente e o péssimo ensino daquela escola.

Assim, o trabalho com o status resultou numa maior compreensão do comportamento e das relações humanas, além de nos trazer resultados gratificantes no ensino da comicidade. Ajudou-nos a compreender o desenvolvimento do jogo entre os personagens na construção de uma cena cômica e não cômica, além de enriquecer a dramaturgia em construção.

Según Jhonstone, cuando un actor sabe jugar con su status en relación a los demás personajes, al público o, incluso al espacio, no necesita de ninguna otra pauta para desarrollar la impro. Esta relación de status es la base fundamental de la construcción dramatúrgica de cualquier improvisación (MUNIZ, 2004, p. 223).<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> “Segundo Johnstone, quando um ator sabe jogar com seu status em relação aos demais personagens, o público ou mesmo com o espaço, não necessita de nenhuma outra pauta para desenvolver a impro. Esta relação de status é a base fundamental da construção dramatúrgica de qualquer improvisação”. (Tradução nossa).

### III CONCLUSÃO

#### 1. Riso e Comicidade

Tratar da Comédia sem abordar o Riso seria isentar esta pesquisa de uma rica contribuição para o ensino da comicidade. Segundo Propp (1992, p. 27), “o homem ri. Não é possível estudar o problema da comicidade fora da psicologia do riso e da percepção do cômico”.

O riso nos acompanhou durante nossa prática docente se tornando muitas vezes o maior condutor dos exercícios que realizávamos e das cenas improvisadas pelos alunos-atores. Muito disso se deve ao fato do método de Johnstone apresentar um caráter de diversão que contribui fortemente para o ensino da comicidade, do envolvimento entre os alunos, e assim para a liberação da criatividade.

Quando lecionava no Court’s Actors Studio Johnstone desenvolvia junto a seus alunos uma série de exercícios que proporcionavam uma atmosfera de muito prazer e alegria chegando a se questionar se não estaria se enganando.

Mis clases eran extremadamente divertidas, [...] y me preguntaba si no estábamos engañando a nosotros mismos. ¿Podía ser el trabajo realmente tan divertido? [...] ¿no estaríamos tan solo divirtiéndonos unos com otros? ¿Era adecuado que todas las clases fueran como una fiesta? (KJ, 1990, p. 15).<sup>49</sup>

Assim, o autor decidiu testar a qualidade de seus exercícios perante um público externo e conferir se realmente eram divertidos, e aos poucos, foram descobrindo que os espectadores riam muitos mais do que eles mesmos tinham rido em vários momentos.

<sup>49</sup> “Minhas classes eram extremamente divertidas, [...] e me perguntava se não estávamos enganando a nós mesmos. Poderia ser o trabalho realmente tão divertido? [...] não estaríamos tão somente nos divertindo uns com os outros? Era adequado que todas as classes fossem como uma festa?”. (Tradução nossa).

Johnstone e seus alunos passaram a se apresentar gratuitamente em escolas de Londres, e com o decorrer do tempo foram se tornando populares chegando a viajar por toda a Europa, se apresentando em diversos lugares como o grupo de improvisação The Theatre Machine.

O riso conduziu muito de nossa prática docente num sentido de levar o aluno-ator em direção a um prazer coletivo, tanto para quem realizava as cenas improvisadas, quanto para aquele que assistia. Johnstone (1990) ao tratar da espontaneidade em seu livro nos diz que as melhores coisas podem ocorrer numa classe cuja característica se assemelha a uma festa, ao invés de um cenário formal e solene entre o professor e seus alunos.

Numa atmosfera de alegria e diversão as pessoas tendem a se permitir mais nas suas ideias e ações rompendo com bloqueios e concepções instituídas. No Brasil, em festas culturais como o Carnaval homens se beijam, mulheres se beijam, travestis são aceitas, mas quando a diversão termina e retorna-se ao padrão anterior, sem festividades, muito do que foi aceito passa a ser visto como uma incongruência em relação às normas vigentes.

Podemos elucidar essa linha de raciocínio através de aspectos retratados por Bakhtin (2002) quando analisa o contexto medieval e renascentista a partir da obra de Rabelais. Sua análise se dá através da relação entre as manifestações populares culturais, e a cultura oficial da Igreja e do Estado feudal marcada por sua seriedade. Esse contexto foi marcado pela convivência mútua do sagrado e do profano onde o caráter festivo e carnavalizado da sociedade da época criou terreno propício para que o riso subvertesse padrões instituídos e oficializados. “Rir significava manifestar-se de forma aberta, sem barreiras hierárquicas; um ato voltado a seu outro, que se apresentava de forma coletivizada e positiva. Não havia restrições para a sua sonoridade” (NIGRIS, 2010, p. 122).

O caráter contagiante e libertador do riso nos possibilita superar obstáculos e vencer medos internos, e no caso de nossas aulas nos possibilitou também criar a interação e o entrosamento potencializando a produtividade de nosso trabalho.

Foi extremamente interessante reparar como os alunos-atores que realizavam as improvisações eram influenciados em suas ações pelo riso de quem assistia proporcionando vivacidade no jogo entre os atores que realizavam a cena. Como vimos no primeiro capítulo, o riso é o maior estímulo para o ator cômico e funciona como uma espécie de termômetro que orienta as ações e/ou o desempenho do comediante no momento presente da cena teatral. É através do riso que o ator cômico toma conhecimento se o seu trabalho está surtindo efeito, diferentemente de um espetáculo não cômico cujo riso não está atrelado a seu sucesso.

Talvez a predileção pela comédia por parte do público se deva à responsabilidade que o gênero abarca de produzir o riso no espectador. Segundo Freud (1996) a mente humana busca o prazer como um mecanismo de defesa contra o desconforto e a dor. Assim, quando o espectador se propõe a sair de sua casa, no intuito de assistir a um espetáculo cômico, o mesmo cria uma expectativa tornando-se predisposto ao prazer cômico, e logo ao riso. “Lidando com situações, ações e figuras risíveis, a comédia provoca, de imediato, a prazerosa disponibilidade do espectador” (BENDER, 1996, p. 10).

Pode-se perceber essa disponibilidade no espectador desde o foyer do teatro até nas cadeiras da plateia, minutos antes de começar o espetáculo. As pessoas ficam mais agitadas, inquietas, falam alto e, muitas vezes se sentem na liberdade de intervir em cenas do espetáculo.

Como qualquer outro comportamento emocional, o riso possui uma função comunicativa, seja para demonstrar alegria ou até mesmo insatisfação. Podemos rir numa situação embaraçosa demonstrando certa vergonha, ou até mesmo rir por achar alguma coisa absurda e difícil de acreditar. Conforme Mendes (2008), “há que distinguir: o fenômeno do riso nas circunstâncias de sua produção na vida cotidiana; o cômico como efeito possível de manifestar-se em várias linguagens artísticas; e, finalmente, a arte de produzi-lo no âmbito específico do drama, na comédia” (p. 19).

Logo o riso não está ligado apenas a circunstâncias de prazer, mas também a outros aspectos do comportamento humano.

Em seu estudo sobre o riso e a comicidade o filólogo soviético Vladímir Propp (1992) retrata diferentes tipos de riso. Segundo o autor, “não é possível estudar o problema da

comicidade fora da psicologia do riso e da percepção do cômico. [...] Pode-se perguntar: certas formas de comicidade não estariam ligadas a certos aspectos do riso?" (p. 27).

Dentre o riso bom, o cínico, o ritual e tantos outros risos apontados por Propp em sua pesquisa, o riso de zombaria, segundo o autor, é aquele que mais se relaciona com a comicidade, sendo também o mais encontrado na vida e na arte. De acordo com o autor, este tipo de riso nasceria da percepção de defeitos e vícios de alguma coisa ou de alguma pessoa.

Aproveito-me do caráter derrisório deste tipo de riso para trazer características em comum com aspectos e preceitos relevantes da teoria do filósofo francês Henry Bergson acerca do riso e da comicidade.

Em seu ensaio sobre a significação do cômico, Bérgson (2001) nos possibilitou identificar diversos aspectos sobre o riso e o risível numa única frase: *o mecânico calcado no vivo*.

As atitudes, os gestos e os movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos faz pensar numa simples mecânica. Essa inflexão da vida na direção mecânica é a causa do riso. [...] É cômica toda combinação de atos e de acontecimentos que nos dê [...] a ilusão de vida e a sensação de arranjo mecânico. (BERGSON, 2001, p. 28).

Assim o mecânico seria um desvio de tudo aquilo que possui uma fluidez, um padrão, uma instituição, e o riso brotaria a partir da percepção desse desvio. Desta maneira, o exemplo dado no segundo capítulo acerca da queda da presidente do Brasil ao descer a rampa do Palácio do Planalto seria risível por apresentar um desvio em relação ao padronizado. Ninguém espera que a presidente do Brasil caia com as nádegas no chão. Portanto, a comicidade reside na inflexão que leva o espectador dessa cena a perceber o mecânico que se instaurou no simples fato da presidente descer a rampa do Palácio do Planalto. Se a presidente buscassem auxílio em algum parlamentar no momento da queda levando ambos ao chão maior seria o grau de comicidade na cena, uma vez que se teria multiplicado os arranjos mecânicos e, por conseguinte a percepção do espectador acerca do desvio daquele cotidiano.

Mas como seria a reação das pessoas que observam essa mesma cena se a presidente caísse de uma forma que a machucasse muito? Provavelmente, poucas pessoas iriam rir. Sobre isso, Bergson e outros autores do riso partindo de Aristóteles possuem o mesmo pensamento: o riso é inimigo da compaixão.

Segundo Palhares (2005), “a dor pode trazer consigo a comiseração, mas quando isto ocorre, ela inibe o riso, pois um pré-requisito para que este ocorra (como bem demonstram Elder Olson, Vladimir Propp e Henri Bergson) é exatamente a não compaixão” (p. 26).

Por várias vezes rimos de pessoas em locais públicos que escorregaram ou tropeçaram em algo e caíram no chão. Rimos também de vídeos com inúmeras cenas de acidentes e deslizes dos mais variados tipos. No entanto, dificilmente nos divertimos quando em algum desses momentos presenciamos pessoas se machucarem. Se rimos de pessoas gravemente feridas em vídeos, seriados e até espetáculos teatrais é porque sabemos que é ilusório, e, portanto mentira.

Agora, imagine-se afastado, assistindo à vida como espectador neutro: muitos dramas se converterão em comédia. Basta taparmos os ouvidos ao som da música num salão de dança para que os dançarinos logo pareçam ridículos. Quantas ações humanas resistiriam a uma prova desse gênero? Não veríamos muitas delas passarem imediatamente do grave ao divertido se as isolássemos da música de sentimento que as acompanha? Portanto, o cômico exige algo como certa *anestesia momentânea do coração* para produzir todo o seu efeito. Ele se destina à inteligência pura (BERGSON, 2001, p. 4, grifo nosso).

Esse raciocínio se liga intrinsecamente com a concepção do efeito de “distanciamento” criado por Brecht. O autor alemão usava o efeito cômico em seus espetáculos para através do riso romper com a identificação e a ilusão dos espectadores com o intuito de despertar nestes um posicionamento crítico e intelectual em relação ao que assistiam.

Considerada uma das mais completas teorias sobre o riso, muitos estudiosos apontam o ensaio de Bérgson como uma obra essencialmente sociológica. O filósofo (2001) analisa como o riso se dá a partir de diversas manifestações do cômico na sociedade e nas artes, atribuindo ao riso a característica de ser um mecanismo social que possui como função não permitir que o indivíduo proceda de maneira ridícula ou inadequada rompendo o padrão estabelecido duma determinada convivência social.

Impõe-se que cada um de seus membros fique atento ao que o circunda, se modele pelos circunstântes, e evite enfim se encerrar em seu caráter como numa torre de marfim. E por isso a sociedade faz pairar sobre cada um, quando não a ameaça de um castigo, pelo menos a perspectiva de uma humilhação que, por ser leve, nem por isso é menos temida. Tal deve ser a função do riso. O riso é verdadeiramente uma espécie de trote social, sempre um tanto humilhante para quem é objeto dele (Ibid., p. 101).

Desta maneira, além da queda de nossa presidenta é também risível um palestrante que ofende sua plateia, um empregado que toma o lugar de seu patrão, pessoas que se insultam normalmente, e até um professor que almeja o mau aprendizado de seus alunos.

Outros dois aspectos convergentes entre os teóricos do riso se refere a sua superioridade em relação ao objeto do riso e sobre a isenção de comicidade fora daquilo que é ou se relaciona com o humano.

Sobre o primeiro aspecto Bender (1996) relaciona o riso de zombaria aos nos dizer que “o sentimento que acompanha esse riso tem sido visto, pelos estudiosos do assunto como um sentimento de superioridade de quem ri sobre o objeto de derrisão” (p. 59).

Logo, rir dessas inflexões e desvios do vivo seria se colocar num status superior em relação às mesmas. Rir de uma pessoa que leva uma torta na cara, de alguém que é gorducho, do corpo defeituoso do palhaço, de um idioma estranho e novamente da queda da presidenta seria o mesmo que dizer: “Eu não sou você!”. Conforme Propp (1992), o riso de zombaria cria uma comparação entre quem ri e o objeto de derrisão

fazendo com que o ridente perceba a existência de determinado desvio em algo ou alguém, mas reconheça a ausência do mesmo em si. Rir do outro, neste caso, seria rir inconscientemente de si mesmo na perspectiva de se colocar no lugar do outro, ao mesmo tempo se isentando de estar nessa mesma posição (MENDES, 2008).

Em relação ao segundo aspecto, Bergson (2001) nos diz que “não há comicidade fora do que é propriamente humano” (p. 2). Rimos de um cãozinho bocejando ou com sapatinhos nas patinhas, rimos duma foca batendo palmas, de golfinhos treinados a cumprimentar, e até mesmo de uma batata em formato de falo. Assim, será risível tudo aquilo que, de alguma forma, se associar ao humano.

Por diversas vezes tivemos o aparecimento de personagens-tipo em cenas improvisadas pelos alunos que se dirigiram à comicidade. Segundo Muniz (2004),

en una improvisación no se trabaja el concepto de “personaje”, lo que se presenta al público son “roles” o “tipos” que, pese a tener su humanidad, son mucho menos complejos que los personajes del mejor teatro escrito. Así, vemos como la presentación de estos “tipos” facilita la comicidad por la ligereza de su conflicto y la rapidez con la que pueden transitar de un estado de ánimo a otro (p. 339).<sup>50</sup>

O surgimento de tipos contribuiu para que durante o desenvolvimento da cena os mesmos se envolvessem em diferentes situações proporcionando surpresas para quem assistia e desafios para o aluno-ator no que concerne ao tratamento de sua personagem na construção da cena.

O personagem-tipo possibilita a rápida identificação por parte do espectador por possuir traços e características socialmente e culturalmente presentes no cotidiano. Assim, um

<sup>50</sup> “... em uma improvisação não se trabalha o conceito de “personagem”, o que se apresenta ao público são “papéis” ou “tipos” que, apesar de possuir sua humanidade, são muito menos complexos que os personagens do melhor teatro escrito. Assim, vemos como a apresentação destes “tipos” facilita a comicidade pela ligeireza de seu conflito e a rapidez com a qual podem transitar de um estado de ânimo a outro”. (Tradução nossa).

personagem gay, um machão, o bêbado, a loira burra, a patricinha têm esse aspecto instantâneo de reconhecimento, e logo a disposição em suscitar o riso dos espectadores.

Essa é uma característica da personagem-tipo: a sua existência antes do papel a ela atribuído socialmente. Exemplo disso é Carlitos [...]: é um vagabundo, mas pode ter uma função de barbeiro, mecânico, e outros. O personagem-tipo não muda pelas circunstâncias dadas em sua vida. Existe uma construção a priori, em que as circunstâncias não alteram o seu caráter (XIMENES, 2010, p. 97).

Segundo Bender (1996), a comédia lida com tipos que seriam a própria representação de um defeito, assim antes mesmo da existência da personagem ter-se-ia a falha que o caracteriza. Bérgson (2001) trata os personagens-tipo com o nome de “caracteres”, e segundo o autor, os mesmos seriam a meta da alta comédia. Portanto, não seria demais nos lembarmos de obras como *O Avarento*, *As Preciosas Ridículas*, *O Doente Imaginário*, e muitas outras que se encaixam nas observações acima.

No quarto dia de nossa oficina tivemos a presença de Andreza Palhares - Msc. em estudos literários pela Faculdade de Letras da UFMG - para um bate papo junto aos alunos sobre as teorias do riso e da comicidade, tornando-se este um momento para conectar nosso trabalho prático sobre a comicidade com o teórico. Ter possibilitado aos alunos-atores o conhecimento de importantes estudos provindos de pesquisas conquistadas a partir das artes e de variados aspectos do comportamento humano nos auxiliou a proporcionar um melhor ensino e entendimento da comicidade ao discente. Acreditamos que percorrer pelo campo teórico é agregar maiores valores para a compreensão do trabalho do ator no âmbito prático, e para nossas aulas, a perspectiva da comicidade pelo campo teórico implicou na compreensão de novas possibilidades para se entender o risível na cena teatral, assim como a causa de sua produção.

Apresentando características e aspectos presentes nas teorias sobre o riso e a comicidade abordadas neste trabalho em nenhum momento tivemos a pretensão em tê-las como espécies de fórmulas para se compreender o fenômeno do riso e muito menos para justificar sua presença na comédia e em nosso processo de ensino. Como pesquisadores,

sabemos que todas as teorias são propensas a falhas e possuem seus contratempos, no entanto, buscamos trazê-las por considerar que não há como negar que a comédia enquanto gênero teatral está obrigatoriamente atrelada ao riso, portanto compreender o fenômeno do riso é compreender em parte aspectos de como a comédia se manifesta.

*Nada mais triste do que o riso... Por isso, a intenção dos autênticos escritores de comédia – quer dizer, os mais profundos e honestos – não é, de modo algum, unicamente divertir-nos, mas abrir despudoradamente nossas cicatrizes mais doloridas para que as sintamos com mais força. Isto pode ser aplicado a Shakespeare e a Molière tanto quanto a Terêncio e a Aristófanes.*

*Federico Fellini*

## 2. Considerações Finais

O curso de Licenciatura em Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG exige do licenciando a vivência de quatro estágios com experiência no ensino fundamental e médio, de maneira que o discente passe por instituições de ensino públicas e privadas.

De acordo com o currículo do curso existe a presunção de que o aluno realize seu Trabalho de Conclusão de Curso na escola com alunos do Ensino Médio, uma vez que a disciplina TCC está disponibilizada no mesmo período da disciplina Estágio IV. Esta também é uma forma de dar facilidades para que o aluno finalize seu percurso acadêmico.

Durante a realização dos estágios sempre me questionei como seria desenvolver minha pesquisa de término de curso na escola com alunos da Educação Básica, no entanto, internamente algo me dizia que não era isso que eu buscava.

O TCC deve se configurar em algo que alimente de prazer o aluno-pesquisador, e acima de tudo em algo com o qual ele possa se identificar.

Assim, meses antes do início deste processo de pesquisa já estava repleto de materiais e fontes das mais diversas sobre o riso e a comicidade. A paixão pela musa cômica

incitou-me a iniciar um estudo sobre a comédia no intuito de entender suas peculiaridades e aspectos próprios de sua natureza. Extremamente entusiasmado pelo tema e já com o foco de minha pesquisa em mãos, bastava-me decidir qual seria o público alvo de meu estudo. Inicialmente pensei em realizar para alunos da educação básica uma espécie de “aula-espetáculo”, na qual trataria da comédia de forma didática, mas sem perder a característica de uma peça teatral. Contudo, além de não encontrar referências suficientes que tratassesem de uma aula-espetáculo, ainda não me agradava a ideia de desenvolver meu trabalho de término de curso no campo escolar. Não tenho dúvidas de que um espetáculo assim poderia ensinar muito, além de entreter. Porém, os alunos voltariam para as salas de aula, mais alegres, retomariam suas atividades escolares, e com o passar do tempo, para eles, seria só mais uma comédia.

A partir dessas premissas conclui que para o ensino da comicidade, assim como para o tratamento da comédia seria necessário trabalhar com alunos que, além de querer aprender, quisessem me ouvir e levassem o aprendizado para suas vidas, tornando meu objeto de estudo válido e útil para sua formação. Desta forma, chegamos ao ensino da comicidade para atores, isto é, alunos-atores.

No final desta etapa de escrita da monografia percebo como foi importante conhecer e pesquisar teorias acerca do riso e da comicidade, além de diversos materiais acadêmicos que tratam sobre o gênero cômico. Tais referências teóricas contribuíram para uma melhor compreensão da dinâmica com a comédia, assim como para o entendimento e a absorção de variados artifícios cômicos que colaboraram para que eu pudesse obter um melhor desempenho como docente no ensino da comicidade.

Segundo Propp (1992) é necessário saber do que riem as pessoas. Assim, o riso seria um caminho para se compreender como se manifesta o cômico. Como o próprio autor nos diz existem procedimentos que suscitam o riso na arte que se assemelham com os da vida, no entanto, “[...], é preciso, desde o início, não confundir o cômico da vida e o do drama, já que o segundo é uma construção *poética*, regida por determinadas intenções e ambicionando provocar determinadas reações” (MENDES, 2008, p. 21, grifo da autora). Logo, todos os aspectos mencionados neste trabalho relacionados ao ensino da comicidade se referem ao campo da Comédia enquanto gênero artístico e teatral.

Descobrir que a Comédia é vista por muitos como um gênero menor, fácil, de mero entretenimento, apenas me atentou que a mesma vem causando incômodos em muitos, desde seu nascimento até os dias de hoje. Durante seu percurso é muito difícil não encontrarmos comediógrafos e comediantes que se utilizaram de sua força para trazer à tona coisas que antes não foram observadas. Taxar seu sucesso a um fácil entendimento, entretenimento e fuga do espectador do estresse e tormentos cotidianos de nossa época, “é renunciar a compreender porque o fazia na Atenas de Aristófanes, na Roma de Plauto, na Paris de Molière, no Rio de Martins Pena e Arthur Azevedo, no Recife de Ariano Suassuna” (Ibid., p. 79).

Paralelamente à minha pesquisa sobre a comicidade procurei me aprofundar nos preceitos e fundamentos compilados no método de improvisação criado por Keith Johnstone, que em seguida viria a ser o referencial metodológico desta pesquisa. A técnica do autor inglês foi extremamente importante para nos orientar no ensino da comicidade durante nossa prática docente nos proporcionando um espaço privilegiado para refletir e analisar nossos referenciais teóricos no âmbito prático. Nosso trabalho esteve permeado por uma atmosfera de diversão e prazer nos propiciando uma melhor sociabilidade, envolvimento e, por conseguinte, produtividade. Tais características inerentes à metodologia do autor contribuíram para o melhor entendimento da comédia, pois um ambiente divertido e alegre é fundamental para se trabalhar seriamente o cômico, uma vez que a diversão não se opõe à seriedade.

Além de conseguir estabelecer vínculos e diálogos sólidos entre os fundamentos e preceitos do ator-improvisador com a prática do ator cômico, o método nos possibilitou a vivência de exercícios e jogos que apenas confirmaram o intrínseco diálogo existente entre a improvisação e a comédia como pudemos constatar no primeiro e segundo capítulo deste trabalho.

Desta maneira, muitos dos artifícios e procedimentos cômicos descritos e analisados se originam nesta tradição teatral cômica, como constatamos na relação dos duplos a partir dos exercícios de Status.

Nosso maior intento foi fazer com que o aluno-ator compreendesse como a comicidade se instaurou nas cenas improvisadas. Além de exercícios específicos com o status

visando o jogo entre o duplo, apontamos diversos outros mecanismos de comicidade que surgiram nas cenas, tais como o inesperado, o contraste, a triangulação, etc.

O conhecimento de recursos e mecanismos de comicidade é como os *lazzi* utilizados pelos cômicos dell'arte. Possibilitam que o ator tenha um aparato técnico para desenvolver e despertar o efeito cômico na cena teatral.

Reconhecemos que para uma cena se tornar cômica dependerá muito mais do que o surgimento de um artifício cômico. Este artifício deverá surgir por estar conectado com uma série de outros fatores, seja do personagem, das situações criadas e das falas.

Percebemos na proposta pedagógica que numa improvisação o que contribuirá para que a cena possua atributos cômicos, ou não cômicos será a natureza do jogo, e, sobretudo, a forma como os atores trabalham suas ideias, na medida em que vão concretizando a narrativa. Será a forma como o ator se relaciona com as circunstâncias presentes na cena e que envolvem seu personagem que, num primeiro momento, indicará a comicidade na cena ou não. Por conseguinte, o ator “trabalha com a perspectiva de que mais importante do que aquilo que se faz é *como* se faz, o que nesse caso aponta para a multiplicidade de modos de se fazer a mesma coisa” (ACHATKIN, 2010, p. 145, grifo da autora).

Em momento algum quisemos ensinar os alunos a serem engraçados, ou até mesmo oferecer fórmulas para se criar o risível, mesmo porque não acreditamos que as mesmas existam. Como vimos, a qualidade cômica da cena depende de vários fatores, e como bem nos lembra Propp (1992), “lá, onde um ri, outro não ri” (p. 31). Conforme o autor para o surgimento do riso deve-se levar em conta características culturais, sociais e pessoais de quem se pretende suscitar o riso. O mineiro ri de coisas que o carioca pode não achar graça, assim, além das questões culturais e sociais pode haver uma série de outros motivos que indispõem uma pessoa ao riso, como se molhar na chuva antes de entrar no teatro, ou até mesmo uma cadeira não confortável. Logo, muito do nosso ensino da comicidade serviu para possibilitar ao ator perceber essas características próprias da comédia e através do conhecimento de mecanismos de comicidade oferecer elementos técnicos que podem ser explorados de diversas formas para a construção do efeito cômico da cena teatral.

Foi interessante perceber que o cômico das cenas brotava do jogo entre os atores-alunos e em relação ao riso dos que assistiam. No que concerne à escuta, característica inerente da improvisação e da comédia, ter alunos que permaneciam como plateia foi essencial para aqueles que descobriam a comicidade na cena. Como vimos, tanto para o ator-improvisador, quanto para o comediante, escutar é colocar-se a serviço do outro, este podendo ser outro ator, a plateia e si mesmo.

Cada cena trazia um jogo cômico diferente independentemente de ser o mesmo exercício, e a comicidade na cena era explorada de diferentes formas pelos alunos. Muitas vezes um mesmo mecanismo de comicidade nascido numa outra cena aparecia numa cena seguinte dentro de um jogo diferente entre os alunos-atores.

Por diversas vezes em nossas aulas ultrapassamos o horário de término para discutir e refletir sobre o processo e os resultados obtidos na aula. Instigados pelos exercícios, os alunos gostavam de expor suas sensações, percepções e ideias. Quando nos aproximamos do final da oficina muitos nos pediram que alongássemos o processo de pesquisa por considerarem importante o trabalho que nos propomos a desenvolver.

Para Mariana e eu esse entusiasmo dos alunos-atores era essencial para que a cada dia pudéssemos avançar em outra etapa. Por mais que a oficina tenha ocorrido num tempo curto, pudemos observar evolução em cada aluno, desde um desempenho numa cena improvisada até o entendimento de um conceito teórico. Desta maneira acreditamos ter contribuído para a formação dos alunos enquanto atores, assim como os mesmos nos possibilitaram evoluir enquanto docentes.

A oportunidade de dividir esse momento de pesquisas, estudos e descobertas com Mariana Vasconcelos foi gratificante. Sua experiência com a Improvisação agregou qualidade à nossa prática possibilitando que eu aprendesse novos exercícios e jogos que, além de estarem voltados para seu foco de pesquisa dialogavam em muitos aspectos com o ensino da comicidade. Este fator, dentre outros, possibilitou-nos ter um olhar crítico sobre o desempenho um do outro enquanto docentes, e uma percepção dobrada em relação ao desenvolvimento de nossos alunos.

O ensino da comicidade nos serviu para possibilitar uma sensibilização e percepção do cômico inerente de cada um, uma vez que todos possuem um lado ridículo que apenas precisa ser potencializado.

Modificar o olhar de nossos alunos acerca da comédia já foi extremamente válido para mim enquanto docente e pesquisador do gênero.

Acreditamos que através dos princípios e fundamentos da *Impro* muitas questões sobre a prática do ator com a comédia e sobre o ensino da comicidade foram respondidas, assim como o desejo por descobrir mais coisas sobre o universo das artes cômicas foi elevado. A utilização da *Impro* como abordagem metodológica nos trouxe segurança para que através desta prática docente o aluno-ator experimentasse e investigasse a comicidade na cena teatral. Sem dúvida, a improvisação propicia um espaço adequado para os atores que pretendem aproximar-se da Comédia e do Humor, agregando a possibilidade do desenvolvimento de sua personalidade cômica e do seu potencial artístico no trabalho com a comédia.

*De fato, a comédia [...] é, a nosso ver, a única de todas as artes que tem por alvo o geral, de modo que, uma vez que se lhe tenha atribuído essa finalidade, declarou-se o que ela é, e o que o restante não pode ser.<sup>51</sup>*

**Henry Bergson**

---

<sup>51</sup> 2001, p.112, grifo do autor.

#### IV REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHATKIN, Vera Cecília. *O Teatro-esporte de Keith Johnstone e o ator: da idéia à ação – A improvisação como instrumento de transformação para além do palco.* 148 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

\_\_\_\_\_. *O Teatro-esporte de Keith Johnstone: ator, a criação e o público.* 239 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

ANDRADE, Elza de. *Mecanismo de comicidade na construção do personagem: propostas metodológicas para trabalho do ator.* Tese (Doutorado em Teatro) - Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Agosto de 2005.

ARÊAS, Vilma. *Iniciação à Comédia.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1990.

ARISTÓTELES. *Poética.* Porto Alegre: Globo, 1966.

BAKHTIN, M. M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.* São Paulo: Hucitec, 2002.

BENDER, Ivo C. *Comédia e Riso, uma Poética do Teatro Cômico.* Rio Grande do Sul: Universidade/UFRGS, 1996.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade.* São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços.* São Paulo: UNESP, 2003.

BORBA, Patrícia. *Improvisação e treinamento do ator: um percurso histórico.* Dissertação (Mestrado em Teatro) – Faculdade de Teatro, Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia.* Petrópolis: Vozes, 2002.

CAMARGO, Robson Corrêa de. A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto. In: *Revista Fênix*, Goiás, n.4, v. 3, ano III, out./nov./dez. 2006. Disponível em: <[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)>. Acesso em: 11 ago. 2011.

CONCEIÇÃO, Jorge Wilson da. Improvisação: das origens à linguagem teatral: princípios de práticas contemporâneas. Disponível em: <<http://www3.mackenzie.br/editora/index.php/tint/article/viewFile/3121/2624>>. Acesso em: 11 ago. 2011.

COSTA, Alexandre Rocha. *Bufões e Cômicos populares: a importância do Riso em Sociedades Pós-modernas.* 81 f. Monografia. Centro de Excelência em Turismo, Universidade de Brasília, 2005.

FREITAS, Nanci de. A commedia dell'arte: máscaras, duplidade e o riso diabólico do arlequim. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 65-74, 2008.

FREUD, Sigmund. *Os Chistes e Sua Relação com o Inconsciente.* Tradução de Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

JOHNSTONE, Keith. *Impro: Improvisación y el Teatro.* Cuatro Vientos Editorial. Santiago de Chile, 1990.

LINARES, Fernando Joaquin Javier. *A Máscara como segunda natureza do Ator: o treinamento do ator como uma “técnica em ação”.* Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

MENDES, Cleise Furtado. *A Gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MUNIZ, Mariana. A Comédia – gênero à margem. In: *Anais do V Congresso da Abrace*. Belo Horizonte: UFMG, 2008. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Mariana%20de%20Lima%20e%20Muniz-%20A%20Comedia%20-%20genero%20a%20margem.pdf>> Acesso em 11 ago. 2011.

\_\_\_\_\_. A relação ator-público na improvisação como espetáculo. In: *Anais da 4ª Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 460-463.

\_\_\_\_\_. Breve Cartografía de la reciente producción teatral brasileña: improvisación, comedia física y teatro cómico popular. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, [s.d.].

\_\_\_\_\_. *La improvisación como espectáculo: principales experiencias y técnicas aplicadas a la formación del actor-improvisador en la segunda mitad del siglo XX*. 2004. Tesis (Doctorado em Historia, Teoría e Práctica del Teatro) – Universidad de Alcalá, Madrid, 2004.

\_\_\_\_\_. Técnica de Impro – ou como lançar-se no vazio. *A Chuteira*, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 12, 2006.

NIGRIS, Mônica Éboli de. Manifestações culturais televisivas: o riso presente na minissérie O Quinto dos Infernos. *BAKHTINIANA*, São Paulo, v. 1, n. 4, p. 119-128, 2010.

OLIVEIRA, José Regino de. *Dramaturgia da Atuação Cômica: o Desempenho do Ator na Construção do Riso*. 166 f. Dissertação (Mestrado em Processos Compositonais para Cena) – Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Brasília – DF. 2008.

PALHARES, Andreza Júnia Ferreira. *A construção dos personagens cômicos n'As nuvens de Aristófanes*. 119 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992.

VIEIRA, Marcílio de Souza. *A estética da Commedia dell'arte – contribuições para o ensino das Artes Cênicas*. 169 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2005.

XIMENES, Fernando Lira. *O Ator Risível – Procedimentos para as Cenas Cômicas*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010. Patrocínio: BNB.

