

Julia de Moraes Pires

**A Função Social da Comédia -
o teatro sem sofrimento**

Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes
CELACC – Centro de Estudos Latino Americanos sobre Cultura e Comunicação
2010

Julia de Moraes Pires

A Função Social da Comédia - o teatro sem sofrimento

Trabalho de conclusão do curso de pós-graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos produzido sob a orientação da Prof. Kátia Kodama

Ao grupo de teatro *Palhaços*, *Graças à Deus!*
Estava no juramento do batizado:
“Uma vez palhaço, palhaço para sempre!”

RESUMO

O presente artigo discute a significação sociológica da comédia, especialmente daquela como gênero teatral. Partindo principalmente do enfoque no trabalho do G.E.C.A. (Grupo de Estudos de Clowns Anônimos, núcleo do Clã Estúdio das Artes Cômicas) e de uma perspectiva histórica do trabalho do ator de teatro, detalha-se o modo pelo qual o fenômeno cômico se potencializa, se afirma como elemento provocador na história da representação humorística ocidental e alguns de seus elementos constitutivos.

Palavras-chave: comédia, ator cômico, clown, palhaço, intérprete cômico popular brasileiro, Clã Estúdio das Artes Cômicas

ABSTRACT

In this article it is discussed the sociological significance of the comedy, specially the theater gender. Taking into account the work of G.E.C.A. (Grupo de Estudos de Clowns Anônimos – Anonymous Clowns Study Group - team of Clã Estúdio das Artes Cômicas – Studio Association of the Comic Arts) and having the historic point of view of the theater actor work, it is detailed the way the comic phenomenon is improved and is intended to be a provoking element of the occidental humoristic representation and some of its constitutive elements.

Keywords: comedy, comic actor, clown, Brazilian popular comic interpreter, Clã Estúdio das Artes Cômicas

RESÚMEN

En ese artículo se discute la significación de la comedia, especialmente de género teatral. Teniendo principalmente como enfoque el trabajo de G.E.C.A. (Grupo de Estudos de Clowns Anônimos - Grupo de Estudios de Clowns Anônimos - núcleo de Clã Estúdio das Artes Cômicas – Asociación Estudio de las Artes Cómicas) y desde una perspectiva histórica del trabajo del actor de teatro, se detalla el modo por el cual el fenómeno cômico se potencia, se afirma como elemento provocador en la historia de la representación humorística ocidental y algunos de sus elementos constitutivos.

Palabras llave: comedia, actor cômico, clown, payaso, intérprete cômico popular brasileño, Clã Estúdio das Artes Cômicas

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	7
2.	A RELAÇÃO ENTRE A FUNÇÃO SOCIAL DO ATOR E A COMÉDIA – BASE DO TRABALHO DO G.E.C. A	10
2.1	Ninguém ri sozinho	11
2.2	Comédia em teatro – humanização de comportamentos.....	11
2.3	Só o bobo pode!.....	12
3.	ESTRATÉGIAS HUMORADAS E SUAS FUNÇÕES	14
3.1	O gênero cômico popular como sofisticada estratégia de comunicação.....	16
3.2	O palhaço: a autenticidade que o liberta das convenções.....	18
3.3	A discussão é para ser séria ou vai ser essa palhaçada toda?...21	
3.4	Relação com o público.....	24
4.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	25
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	28

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Foto 1 - Número <i>The Royal Clown Ballet Company</i>	15
Foto 2 - O G.E.C.A. e alguns monitores no evento <i>Viradinha Cultural – Uma Noite no CCSP</i>	15
Foto 3 - Cena <i>O Escorregão de Clowndete</i>	21
Foto 4 - Cena <i>O Escorregão de Clowndete</i>	21
Foto 5 - Personagem capitalista no evento <i>Feira de Trocas</i>	23
Foto 6 - Participantes trocando os brinquedos no evento <i>Feira de Trocas</i>	23

1. INTRODUÇÃO

O presente artigo pretende questionar qual a relevância sócio-cultural da comédia - que vai além do cômico como gênero, ou seja, da classificação funcionalista restritiva dos catálogos informativos de programação cultural – mas, mais especificamente, a importância da criação humorística. Quais são as ferramentas, recursos e códigos da comédia? Como a invenção cômica (mais especificamente, na criação estética TEATRAL, como veremos logo adiante) pode interferir na percepção da realidade? Em que medida a comicidade pode ter uma perspectiva de emancipação dos processos de dominação hegemônica?

Parte-se aqui da hipótese que a comédia tem um papel transformador no âmbito social na medida em que sempre dialoga com o processo social. Antes disso! A invenção cômica nos dá informações sobre os procedimentos de trabalho da imaginação humana, social, coletiva, popular.

O cômico tem seu lugar garantido ao abrigar a lógica da complexidade: idéias que parecem incoerentes ou absurdas, o duplo sentido, o erro, a irracionalidade. Ele se caracteriza por colocar-se à margem da sociedade, questionando a estrutura da ordem social, tratando do reprimido, ligando o homem à sua essência e à sua condição. (MASETTI, 1998: p. 2)

Para que tal hipótese seja “comprovada”, elegeu-se um objeto de estudo inserido na realidade concreta: o trabalho desenvolvido pelo G.E.C.A. (Grupo de Estudos de Clowns Anônimos) servirá de exemplo para que se tenha um recorte objetivo sobre um determinado contexto histórico e sócio-cultural.

O “GECA” foi criado em 2008, é um núcleo de trabalho do Clã Estúdio das Artes Cômicas¹, companhia profissional de teatro. O grupo nasceu a partir de uma oficina com Cida Almeida, atriz e diretora do Clã, com o objetivo de buscar a identidade cômica – que vai além do trabalho apenas com a máscara do palhaço - de cada um dos integrantes, a partir da história de cada um e das bases formadoras da cultura popular brasileira.

Assim o GECA tem seu olhar voltado para o teatro cômico. O grupo, que integra os trabalhos do Clã, realiza um fazer teatral específico baseado em pesquisas, experimentações e treinamentos na busca de uma *antropologia teatral*², explorando a linguagem das máscaras cômicas, especialmente a do clown (palhaço)³, e suas possíveis re-significações no século

- 1 O Clã Estúdio das Artes Cômicas foi fundado em 2001 por Cida Almeida e Sofia Papo. Os princípios e objetivos desse coletivo, além dos que servem de base essencial para a pesquisa do GECA, incluem fomentar e manter o desenvolvimento de artistas que tenham interesse em estudar a arte de fazer rir através da busca de um resultado cênico orgânico e verdadeiro. A pesquisa de como produzir o riso é feita pelo referido grupo permanente de estudos, que já está em sua segunda geração de artistas. Atualmente, o Clã oferece oficinas, *workshops*, eventos e espetáculos de técnicas específicas dentro da linguagem cômica, em especial do palhaço. Trata-se de um grupo gerador e transmissor de conhecimentos teóricos e práticos sobre a comédia, o riso e o teatro.
- 2 Conceito criado por Eugênio Barba, diretor de teatro italiano fundador do Odin Teatret, hoje residente na Dinamarca. Segundo Barba (1999, p.47), “antropologia teatral é o estudo do comportamento humano quando o ator usa sua presença física e mental em uma situação organizada de representação e de acordo com os princípios que são diferentes dos usados na vida cotidiana”. A Antropologia Teatral proporia uma prática teatral na qual o ator enfrentaria a busca de sua própria identidade, que se manifestaria por meio do exercício de seu ofício. O teatro antropológico sublinha a unicidade do indivíduo, ou do ator, por isso permitiria perceber a identidade de cada grupo e de cada horizonte histórico-cultural. O Teatro antropológico só será possível se o grupo faz de sua prática cotidiana um ponto de partida para uma viagem de prospecção pela história e pela cultura.
- 3 *Clown* é uma palavra em inglês (pronuncia-se “cláun”), cuja origem está no século XVI, é derivada de *clod*, que, de acordo com Bolognesi (2003, p.62) “cujo sentido aproximado seria homem rústico, do campo. *Clod* ou *clown*, tinha também o sentido de *lout*, homem desajeitado, grosseiro. [...] Na pantomima inglesa, o termo *clown* designava o cômico principal e tinha as funções de um serviçal”. Clown traduzido para o português significa palhaço, mas as duas palavras tem diferentes origens: palhaço vem do italiano *paglia* (palha - porque a primitiva roupa desse cômico era feita com palha, exagerando as partes mais salientes do corpo) se

XXI. Dessa forma, o grupo acredita pensar a cultura popular pelo viés da comédia, mas uma comédia muito diferente da produzida pelos meios de comunicação de massa: alienante, que estimula preconceitos em relação a determinados grupos ou modos de pensar; rasa, vazia de ideais ou objetivos que não sejam os mercadológicos.

O enfoque na criação teatral se dá porque a arte da representação vai ao encontro com a questão que está sendo proposta ao enveredar pela comédia que é um princípio revelador do próprio teatro. Toda ação realizada em cena nos fala não apenas dela mesma; mas também do homem que realiza essa ação. O ofício do ator é, no caso, como dizia Dostoiévski do seu ofício de escritor, “mostrar o homem no homem”, através da ação. Então na medida em que um ator consegue, através da personagem cômica, sintetizar aspectos coletivos, particularizar, resumir diversas características sociais numa personagem, temos onde pretende-se chegar: a possibilidade do sujeito de representar o mundo como se estivesse representando a si próprio – essa é a atitude estética do humor! Para Saliba, (2002, p. 27) “A atitude humorística é desmistificadora por excelência (...) o humorista (...) procura apreender todos os lados da realidade, exercitando ao máximo, e levando ao limite, a sua percepção e o seu sentimento do contrário”. Desse modo, vê-se que o humor oferece novas possibilidades de enxergar o mundo, geralmente críticas em relação a este.

Alguns autores como Henry Bergson, Freud, Jean Duvignaud, e o próprio professor Elias Saliba buscaram ir além da questão da “essência” do humor, mostrando que ele tem história. Os conceitos elucidados por eles, bem como por outros pensadores da comicidade, não apenas embasam o trabalho desenvolvido pelo GECA, na medida em que fazem parte da bibliografia do grupo de estudos, mas também serão capazes de esclarecer e até justificar as escolhas estéticas da companhia. Alguns conceitos do filósofo e ativista político Antônio Gramsci também se aplicam aos esforços do grupo, como veremos adiante.

Através do olhar sobre alguns recursos cômicos no teatro (como a questão da rigidez mecânica, da distração, do exagero, entre outros, para partir primeiramente dos conceitos de Bergson) e da discussão de processos históricos, pretende-se discorrer sobre a função social da comédia como aparece no teatro do GECA.

É importante que se diga que a pretensão do artigo não é fazer uma avaliação no sentido de verificar como a comicidade foi apropriada por determinado público, grupo social ou como esse grupo “usufruiu” ou percebeu os efeitos ou o poder transformador da comédia. O que está sendo considerado é um processo fenomenológico muito amplo. De antemão, já se pode justificar o texto extenso para um artigo científico: a cultura ocidental criou diversas reflexões sobre a comicidade, desde a famosa parte da *Poética* de Aristóteles que se referia à comédia e que se perdeu, até os revolucionários conceitos de Freud que abriram a percepção para a questão do inconsciente, do chiste, do ato falho. Em comum tem, esses pensadores, a condição de mostrar como o humor se trata de uma experiência humana muito imprecisa e na qual caberia quase tudo. Apesar de sua simplicidade aparente, o humor pode ser muito ameaçador do ponto de vista de quem exerce a dominação sob outrem e não são poucos os autores cômicos que foram presos e exilados em razão da capacidade que o humor tem de transgredir padrões de comportamento e pensamento. Nesse sentido, o humor se torna reflexivo da própria realidade e, sem dúvida, contribui para se pensar a cultura. Para tanto, muitos exemplos, além dos que estão ilustrados aqui, poderiam ser encontrados no trabalho da referida companhia de teatro e ter sido comentados neste artigo, desencadeando ainda mais reflexões que completariam o vasto e estimulante tema. No entanto, devido às normas acadêmicas as quais este artigo deveria ter obedecido (sim, porque já desobedeceu! Está extenso, com orgulho! Uma das funções dos comediantes, como iremos discutir, é questionar as regras mesmo!), tentaremos apenas saborear de leve o assunto.

Mais um motivo anima as páginas a seguir. Como um elemento emblemático da comédia, a figura do palhaço terá um enfoque particular no presente artigo. A intenção não é

estudar o método de treinamento para se chegar no “clown” como ficou sendo chamado no Brasil o palhaço da sala do teatro, ou sua história, mas, sem dúvida, ele serve de base para a criação da maioria das figuras cômicas existentes e é por isso que o GECA começou trabalhando com ele. O palhaço foi um dos primeiros profissionais da história reconhecido como trabalhador e, como diria Maria Alice Viveiros de Castro (2005, p.16) “sobreviveu a todas as catástrofes naturais, inclusive às construídas pelos homens. Esteve presente nas batalhas, nas festas e nos rituais mais engraçados, sempre cumprindo o mesmo papel: provocar o riso.”

2. A RELAÇÃO ENTRE A FUNÇÃO SOCIAL DO ATOR E A COMÉDIA – BASE DO TRABALHO DO G.E.C.A.

Está se falando de comédia neste artigo como o uso do humor nas artes cênicas. Mas a palavra comédia vem do grego komoidía. Sua origem etimológica é komos (procissão jocosa) e oidé (canto). A palavra komos tem múltiplos sentidos no vocabulário grego, inclusive o de *comunidade*. A comédia pode ser interpretada então, como o *canto da comunidade* (informação verbal, grifo nosso)⁴.

Enquanto a tragédia grega era fundamentada na temática mitológica, a comédia não tinha nenhum padrão rígido. Ela tendia a criar situações absurdas e, dentro destas, elaborar uma crítica essencialmente política aos governantes e aos costumes da época. O surgimento da comédia só foi possível por causa da democracia, conquistada no século V a.C., quando a liberdade de expressão atingiu um nível inigualado na história para os chamados homens livres (escravos, mulheres e estrangeiros eram excluídos deste direito).

Para Duvignaud, o próprio ator de teatro aparece na Grécia com um novo tipo de sociedade representado pela *cidade*, pois vem corresponder a uma época em que a consciência de um dinamismo e de uma transformação das estruturas sociais modifica a natureza dos mitos e torna possível a **participação coletiva** em experiências que não se reduzem aos moldes da vida tradicional.

Se a tarefa do ator em geral consiste em representar um papel – social, mítico, imaginário - (...) começa no momento em que um homem se especializa em reproduzir personagens que expressam ora um desvio fundamental em relação aos mitos antigos (teatro grego, Nô japones), ora condutas afetivas novas que resultam do acréscimo do poder coletivo do homem e de suas maiores habilitações em plenitude. (...) O comediante procura realizar uma fusão das consciências, uma participação de todos os indivíduos nas condutas imaginárias. (DUVIGNAUD, 1972: p.19. Grifo nosso).

Não há dúvida, portanto, de que existe uma relação profunda entre o ator (que aqui, foi traduzido como comediante (!), pois em francês, o ator também é chamado de *comédien*) e a vida social. Essa relação se baseia na possibilidade que tem o ator de inventar os sinais e os símbolos de participação, contribuindo para a criação de novos ambientes e assim alargar as bases da experiência. O personagem Hamlet, vivificado por milhões de atores no mundo, fez Shakespeare existir muito mais do que fosse possível saber sobre a vida íntima do autor.

Ao representar, o ator não experimenta as emoções que exprime e comunica ao público. Para Duvignaud, os que se rendem à sua afetividade são fracos! O que o ator expressa, resulta de uma elaboração consciente, de modo que os comportamentos estéticos constituem emoções originais distintas das emoções da vida cotidiana: a representação é uma atitude original que pressupõe uma intenção diferente da que prevalece na existência real. Existe uma diferença entre a emoção verdadeira, que se apodera do ser e faz com este se deixe levar, e a emoção representada, que é *construída* pelo ator e não corresponde necessariamente aos sinais que segue.

Este pensamento é a base do conceito do efeito de “distanciamento” criado pelo teatrólogo e autor alemão Bertold Brecht: trata-se do termo que designa a distância da consciência de si próprio e a consciência intencional que cria a personagem. Isso exclui a identificação quase mágica dos espectadores com o que está sendo mostrado no palco. Despertando assim, uma atitude crítica do espectador, levando-o a participar intelectualmente do que vê.

Não por acaso, Brecht escolhia geralmente a comédia para tratar as questões que apareciam em suas obras. A associação é clara: a comicidade tem a indiferença como seu

4 Informação fornecida por Cida Almeida durante a entrevista realizada para a produção do presente artigo.

meio natural. Para Bergson, “o riso não tem maior inimigo que a emoção” (2007, p. 3). Nesse sentido, a comédia tem muito em comum com o trabalho do ator (daí a importância do estudo da comédia para os atores, inclusive para aqueles que não fazem comédias!): a comicidade exige o que o autor chama de uma “anestesia momentânea do coração”: “Que o leitor agora se afaste, assistindo a vida como um espectador indiferente: muitos dramas se transformarão em comédia. Basta taparmos os ouvidos ao som da música, num salão de baile, para que os dançarinos logo nos pareçam ridículos” (BERGSON, 2007, p. 4). A comicidade se dirigiria então ao que Bergson chama de inteligência pura. O fato é que qualquer radicalismo nesse sentido pode destruir o processo tão dinâmico que é o trabalho do ator. Ora, como diz Dario Fo, em seu *Manual Mínimo do Ator*, “experimentar a emoção e conservar ao mesmo tempo o senso crítico não é impossível na prática (...). Tudo depende de quanto se está treinado para conter certos estímulos, da sabedoria na administração do emocional e do racional, de um equilíbrio capaz de se traduzir em efeito propulsor... e não estático.” (1998, p. 25).

2.1 Ninguém ri sozinho

Bergson parte ainda do princípio fundamental de que ninguém ri sozinho: “Nosso riso, é sempre um riso de um grupo” (2007, p. 5), ou seja, é na sociedade que se acha a “essência” do risível, ele só é cômico graças ao seu contexto social. Ou seja, para que se ria, é necessário que o coletivo compartilhe de determinados valores. O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum, de modo a ter uma significação social. A comédia vem falar do que já existe, localizada em determinado tempo-espaço. Sobre isso, Flávio Moreira da Costa completa: “o humor resulta numa infinidade de condicionantes locais, sociais, históricas, raciais, climáticas, etc, de tudo aquilo enfim condensado numa determinada formação coletiva – e nesse sentido não se pode esperar que o humor de um russo seja igual ao de um esquimó” (2001, p.13). “Por mais franco que o suponham, o riso esconde uma segunda intenção de entendimento, eu diria que quase de cumplicidade, com outros ridentes, reais ou imaginários. Quantas vezes já não se disse que o riso do espectador, no teatro, é tanto mais largo quanto mais cheia está a sala?” (BERGSON, 2007, p.5)

O riso, segundo Bergson, é um gesto social: “O riso castiga os costumes” (2007, p. 13) - uma vez afastado o lado sério da vida, a pessoa pode viver em comum com outras pessoas. Na antiga Grécia, os cômicos, após a apresentação de espetáculos de tragédia, apareciam para dar a sua própria versão dos fatos, nos quais os heróis apareciam como idiotas. Um exemplo é o de história de Hércules, mostrando que suas façanhas aconteciam mais pelo acaso do que intencionalmente.

2.2 Comédia em teatro – humanização de comportamentos

Mas esses atributos da comédia custaram muito caro aos atores da Idade Média. A Igreja, que controlava e prescrevia todo o modo de viver e ser no período, condena a arte de representar como uma atividade satânica, pelo fato de através de condutas imaginárias, o ator criar com o corpo e as palavras um universo de paixões e emoções que definem uma imagem de uma pessoa irredutível à ordem estabelecida. Nas sociedades feudais, a separação rígida dos grupos e hierarquias em nada estimulava relações intergrupais. Quem se colocasse à margem destes grupos, estaria buscando outra espécie de relação de comunicação? O aparecimento do personagem social do ator revela como a imitação ou a inter-relação dos modelos culturais retratadas nos espetáculos pode tomar a forma de uma intensa participação social. Para Molière, imitar⁵ os reis é afirmar a participação de todos os grupos não aristocráticos e de toda a sociedade. Trata-se de uma reivindicação em favor da penetração recíproca de todas as consciências pelos modelos culturais até então reservados a uma elite.

5 . É importante que entendamos o termo imitação aqui, não somente como pura reprodução mecânica, mas no sentido de mostrar, acentuar, apontar determinado comportamento, de modo a ter uma significação sociológica na medida que convida a um novo olhar sobre o objeto imitado.

Para Duvignaud, “essa imitação dos comportamentos nobres pelo ator, (...) é também um esforço para laicizar esses comportamentos, incluí-los na trama da vida social real e, em suma, humanizá-los.” (1972, p. 57). O exemplo de Molière vai perfeitamente de encontro com o que acontece com a própria figura do palhaço: ele era um ator que, não tendo êxito no gênero trágico, como desejava, procurou compensar com uma atitude como ator que, sem suprimir a tragédia, a põe em dúvida! Nesse sentido, a imitação não suprime valores nobres, mas os absorve e os altera.

O que Molière viveu é típico do que inspira a comicidade e o que acabou se transformando em mote para o seu trabalho: a ingenuidade ante o inelutável ou o trágico, a estupidez simulada, a angústia resignada por não entrar para a representação dramática. O uso que Molière fez do corpo e da ligeireza de suas peças tendia sempre para o espanto ou a estupefação de um homem colocado à força numa situação a cuja altura ele não pode elevar-se. É da apresentação da existência da sua dimensão corporal, e por isso imperfeita, da sua estupidez necessária, no seu espanto de idiota quando em presença de uma máquina complicada, que ele vai tirar seus efeitos e criações. A sua palermice equivocada pelo próprio fato de estar mergulhado numa situação dolorosa, comunica uma série de significados, que são, inclusive, reforçados por essa ambiguidade. A sua condição de bobo é uma maneira de situar-se em um mundo inexorável. Os personagens de Molière são laicizados e reduzidos ao natural, com incoerências e distrações perfeitamente humanas e distantes do mundo sublime e idealizado da tragédia. Ele se apodera do herói trágico para desacreditá-lo. Esse exemplo serve para ilustrar como o ator transpõe os modelos teatrais anteriores, vivificando-os, e, na evolução da criação teatral das sociedades monárquicas, consagra uma ruptura.

Antes do século XVI não se fala em companhias organizadas como a de Molière, mas já se constituem as chamadas corporações de ofício⁶ que posteriormente elevaram os atores aos status de profissionais. Foi essa a origem do que hoje se chama *Commedia Dell'Arte*⁷, gênero oriundo de companhias profissionais de teatro que se organizavam de maneira similar às referidas corporações. O “Dell'arte” da *Commedia* significa, a idéia de ofício, ou seja, de profissionalização da arte do ator, de sua capacidade técnica desenvolvida a partir de um método.

2.3 Só o bobo pode!

Durante a Idade Média, onde houvesse um senhor, um poderoso, fosse ele um conde, barão, bispo, abade, príncipe ou rei, haveria um bobo da corte. Uma corte que se prezasse deveria ter pelo menos um bobo para divertir o senhor e seus convidados. Esse poderia ser corcunda ou com qualquer deformidade física ou de caráter que, na condição de bobo, seria bem aceito. Assim, eles se apropriavam dos próprios “defeitos” para se fazerem engraçados ou provocadores. Atualmente, o trabalho cênico com figuras como a do palhaço e do bufão, seguem a mesma regra de apropriação desses mesmos elementos em função do cômico. Sobre o bobo da corte, diz-se:

O seu estatuto é explicitamente reconhecido: em virtude de sua 'loucura',

6 . Organizações sociais divididas por “artes”: os queijeiros, por exemplo, seriam uma corporação de ofício, assim como os ferreiros, etc. Na economia feudal, com o advento das aglomerações urbanas, os mestres de ofícios, como eram chamados, se reuniam em corporações em cidades com mais de 10 mil habitantes para organizar, controlar e proteger o mercado de venda e consumo de seus produtos.

7 . Surgida entre os séculos XV e XVI, a *commedia dell'arte* ou comédia das máscaras era baseada em um roteiro (*canovaccio*) que servia como suporte para que os atores improvisassem. Esse roteiro não era um texto estruturado: indicava apenas as entradas e saídas dos atores, os monólogos, diálogos, temas, cantos e danças. Era sempre criada a partir de personagens fixos (que possuíam máscaras próprias cujas linhas revelavam o caráter pessoal de cada um) e situações codificadas o que facilitava o jogo da improvisação. Esse teatro teve uma grande aceitação na época, pois o enredo se baseava no universo cotidiano do público. Fazia a descrição viva de tipos característicos, costumes contemporâneos e relações hierárquicas pois sempre apareciam três grupos sociais na peça: os patrões, os enamorados e os empregados. Os *zanni*, servos da *commedia dell'arte*, provocavam a maior parte das cenas cômicas, por suas atitudes ambíguas e suas trapalhadas e trejeitos.

eles tem o direito de imitar, zombetear, contrafazer, interromper o príncipe. Assim, a solenidade de uma cerimônia, (...) pode ser perturbada pelo bufão, sem que ele corra qualquer risco, a não ser um ponta-pé ou uma palavra injuriosa. (DUVIGNAUD, 1972: p. 46).

Além disso, o bobo ainda desempenhava o papel prático de desviar a atenção do público, dando ao rei tempo para refletir, distraindo as figuras importantes em momentos decisivos de negociações difíceis e também reconfortar a consciência do rei quando sobrecarregada. Se o bobo é a cópia ridícula do rei, liberta momentaneamente o mesmo de seu status social.

Ao estudar Rabelais e seu contexto medieval e renascentista, Mikhail Bakhtin traz à tona uma das funções que o cômico acabou tendo historicamente: a inversão dos valores e a contradição do *status quo* através do exagero, do disforme, do grotesco, da sensualidade e do prazer. Essa inversão de valores estava presente em épocas e festejos específicos, mas também fazia parte do dia a dia e do próprio pensamento popular medieval, tendo conseguido, inclusive, adentrar-se nas cortes. O riso carnavalesco abalava as estruturas do regime feudal, abolia as relações hierárquicas, igualava pessoas que provinham de condições sociais distintas. Era contrário a toda perpetuação, a toda idéia de acabamento e perfeição, mostrando a relatividade das verdades e autoridades no poder. Todos são passíveis de riso e ninguém é excluído dele; era a percepção do aspecto jocoso e relativo do mundo.

Assim como os tipos característicos da baixa comédia grega e romana, os bufões e bobos da Idade Média, os personagens fixos da Commedia Dell'Arte, o palhaço circense e o clown possuem uma mesma essência: colocar em exposição a estupidez do ser humano, relativizando normas e verdades sociais.

O teatro sempre se “refez” através da comédia. Nos autos sobre santos nas ruas, do mesmo período histórico, eram representados os anjos, santos e demônios. Estes últimos, por serem engraçados, por serem os que falhavam, os que podiam errar, os que cediam às necessidades corporais, os reconheciam simplesmente que tinham um corpo! – como os seres humanos - , ao ir contra o comportamento pouco divertido dos seres mais elevados espiritualmente, conquistaram a simpatia do público e começaram a fazer mais sucesso que as próprias figuras que deveriam ser enaltecidas. Graças a isso, nasceu o teatro de rua, hoje tão praticado e reconhecido como linguagem.

Desse modo, vê-se que a “mentira estética”, que é o trabalho do ator, é uma forma altamente social do esforço com que as sociedades humanas procuram alargar a sua experiência e despertar a efervescência coletiva, especialmente de grupos sociais adormecidos. Por isso Duvignaud afirma que a decisão de alguém se tornar ator (inclusive cômico, ora!) é uma reivindicação pela diminuição de fronteiras sócio-culturais de comportamentos, modos de viver e enxergar a vida entre os agrupamentos da sociedade. Através do teatro, os grupos comungam sentimentos, olhares, imagens e possibilidades representados no palco.

3. ESTRATÉGIAS HUMORADAS E SUAS FUNÇÕES

Tendo em vista o panorama histórico abordado em relação à comédia e um pouco da função do próprio trabalho do ator, pode-se enfim discutir o trabalho do ator cômico baseado na experiência dos integrantes do GECA.

Em suas intervenções, eventos e espetáculos, apesar de serem bem recebidos por pessoas de diversas classes sociais e níveis culturais, o grupo encontra alguma resistência proveniente de uma pequena parte da classe teatral e acadêmica, sendo rotulado de espetáculo de “diversão”, palavra que é carregada com certo tom pejorativo. Segundo o *Novo Dicionário Básico da Língua Portuguesa*: “**diversão**. S.f. 1. Mudança de direção para uma e outra parte; desvio, diversionismo. 2. Divertimento, entretenimento, distração” (AURÉLIO, 1995: p. 227). Sendo assim, divertir também é mudar a rota, diversificar o olhar comum das coisas, romper a lógica e introduzir um fato que, por não pertencer ao conjunto de coisas possíveis a um contexto, acaba redimensionando o todo e ampliando a percepção de uma determinada realidade. Ou seja, esse “poder” que o cômico adquire ao apontar outras formas de ver e apreender a realidade, torna-se extremamente ameaçador do ponto de vista dos segmentos da sociedade que exercem dominação sobre outros. O próprio Dario Fo, ao refletir sobre o paradoxo de Diderot⁸, sublinha: “com sua obsessão pelo distanciamento, pela não participação emocional, Diderot perdeu de vista até mesmo o primeiro objetivo do teatro: a diversão”(1998, p. 24).

O gênero cômico sempre teve esse estigma de “arte menor” quando comparada à tragédia por exemplo. Na Grécia antiga, havia até uma diferenciação do júri responsável por apreciar a tragédia e o grupo responsável por avaliar as comédias. As obras trágicas eram julgadas por cidadãos escolhidos entre as famílias aristocráticas e por pessoas que se destacavam na sociedade ateniense. Integrar o júri da tragédia já denotava ao escolhido uma espécie de distinção. As obras cômicas, por sua vez, tinham uma forma de escolha de júri bem menos nobre: eram sorteadas cinco pessoas quaisquer da platéia para constituir o corpo de jurados (informação verbal)⁹. Nesse sentido, a comédia sempre foi uma arte mais próxima do povo, da arte popular.

O GECA, sem esquecer do referido objetivo primeiro do teatro de acordo com Fo, tem como foco do seu trabalho o Intérprete Cômico Popular Brasileiro, sua formação técnica e ética, sua identidade cultural e artística. A partir de um patrimônio teórico e prático calcado na Cultura Popular Brasileira, o grupo vem desenvolvendo suas experimentações artísticas tendo como bases prática e estética o próprio universo da cultura popular e suas especificidades, o encontro de diversas linguagens (circo, música e dança popular) e as raízes da fundação desse teatro: o palhaço e as tradições circenses brasileiras, referência de uma arte milenar. O interesse então é buscar um determinado nível de comunicação com o público – afetivo, delicado e que provoque um olhar sobre sua própria história. O clown é o trabalho sobre o ridículo e a não adaptação a situações convencionais que é próprio dessa figura cômica.

Em seus dois anos de duração, o GECA já criou 4 experimentos (para não dizermos “espetáculos” no sentido de produto final, mas sim experimentos cênicos para teste com o público), 4 intervenções urbanas, 2 eventos sócio-educativos para crianças e 1 retiro “espiritoclowm”:

- (2010) *Feira de Trocas* no CCSP – evento realizado pelo Clã em parceria com o Centro Cultural São Paulo – visitas monitoradas (para crianças de escolas e orfanatos

8 Filósofo e enciclopedista francês que escreveu o famoso ensaio *Paradoxo do Ator*, no qual imagina um ator capaz de programar e controlar toda a sua exibição, valorizando apenas a racionalidade. Assim, o que Fo critica é justamente a impossibilidade que parte desse pensamento de dar margem aos acaso, ao incidental, estado físico e de ânimo, enfim, ao que seria imponderável no que se refere ao trabalho do ator.

9 Informação fornecida em aula de História do Teatro no curso de bacharelado em Comunicação das Artes do Corpo na PUC-SP.

públicos) ao “Museu Quase de Cera” onde estátuas vivas mostravam a história do dinheiro. Em seguida, os visitantes participavam de oficinas de brinquedos onde tinham oportunidade de trocar o que produziam.

- (2010) *São Paulo Fashion Clown* – desfile de figurinos (e improvisos) de clowns na universidade Oswaldo Cruz
- (2010) Intervenção clownesca nas comemorações do 20º Aniversário da Oficina Cultural Amácio Mazzaropi, em São Paulo.
- (2010) *Show de Quinta* (toda primeira quinta-feira do mês) no TU Mercado de Arte e Moda – apresentação de números cômicos variados.
- (2010) *Viradinha Cultural – Uma Noite no Centro Cultural São Paulo* – evento realizado pelo Clã em parceria com o Centro Cultural São Paulo - acantonamento cultural para 100 crianças e adultos – evento integrante da Virada Cultural da Cidade de São Paulo 2010.
- (2010) Integrando o projeto Ocupação Cultural do Centro de São Paulo, apresentação das intervenções:
 - “The Royal Clown Ballet Company”

Foto 1 – Número *The Royal Clown Ballet Company*. Fonte: arquivo pessoal

- “Ômeleth – Outra tragédia 'grega' de Shakespeare” - Releitura cômica do clássico “Hamlet”

- (2009) Intervenção “Santa Clowns”
- (2009) “Experimento Clownbinatório I – Água”
- (2009) Retiro “EspíritoClown” - 2 dias inteiros de treinamento com a máscara do palhaço
- (2008) “Macbeth – A tragédia 'grega' de Shakespeare” - Releitura cômica do clássico “Macbeth” com trilha sonora original com base no samba
- (2008) “Broméia” - Releitura cômica do clássico “Medéia”
- (2008) “Édiporreta” - Releitura cômica do clássico “Édipo Rei” com trilha sonora original com base no forró.



Foto 2 – O G.E.C.A. e alguns monitores no evento *Viradinha Cultura – Uma Noite no CCSP*. Fonte: arquivo

3.1 O gênero cômico popular como sofisticada estratégia de comunicação

A cultura popular pode ser definida a princípio como qualquer manifestação cultural (dança, música, festas, literatura, folclore, arte, etc) em que o povo produz e participa de forma ativa. Ao contrário da cultura de elite, a cultura popular surge das tradições e costumes e é transmitida de geração para geração, principalmente, de forma oral. “As culturas populares, indígena, afro-brasileira e mesmo midiática foram muito pouco contempladas pelas políticas culturais nacionais, quando elas existiam. Por certo, eram consideradas manifestações não dignas de serem chamadas e tratadas como cultura” (RUBIM, 2007: p. 6)¹⁰. A citação acima, do professor da UFBA, Albino Rubim, explicita como, em uma sociedade de alta exclusão social como a nossa, a cultura é tratada de forma elitista, pois mais parece um privilégio de poucos, um ornamento. Segundo a UNESCO, cultura pode ser entendida de uma forma bem diferente: “um conjunto de características distintas espirituais, materiais, intelectuais e afetivas que caracterizam uma sociedade ou um grupo social. Abarca, além das artes e das letras, os modos de vida, os sistemas de valores, as tradições e as crenças”¹¹. Ou seja, a opção por uma concepção restrita de cultura, que engloba apenas as expressões mais reconhecidas pela elite, é excludente do ponto de vista social. O GECA adota também a postura de formador de público, visando estimular a criação do hábito de frequentar um tipo de arte que está fora dos circuitos comerciais. No atual contexto social brasileiro ao qual falta força política que pense a questão do nacional / popular, o GECA, seguindo a tradição do Clã, pretende tratar de questões pertinentes ao universo do popular mas não de maneira estereotipada (como em um “nordestinização” das novelas, “folclorização”), mas procurando discutir a singularidade do povo, com a mescla do universo particular de cada integrante e do coletivo, buscando olhar para as diferenças, aceitá-las e incorporá-las no dinâmico processo de criação e produção artística. O grupo quer falar das suas raízes e denunciar de forma leve, através deste poderoso aliado que é o humor, tipos de comportamentos humanos.

Em entrevista para o artigo em questão, Cida Almeida, diretora do grupo, justifica a escolha pelo trabalho com a comédia e o universo da cultura popular: “o humor e a arte popular possuem um grande potencial de transformação social. Enquanto a tragédia fala dos deuses e dos feitos heróicos, a comédia fala do homem, dos mortais e de sua fragilidade, daí sua identificação com a arte popular. A comédia aproxima, abre possibilidade de lidar com o outro. Por mais grosseira, por mais grotesca que pareça, por mais que dê a impressão que ela esteja te atacando, ela diz 'eu falo a mesma linguagem que você, eu sou humano' - o homem é o único animal que ri! Através dela, é possível transmitir determinados princípios de maneira mais direta e acessível.”

Portanto, uma das razões da opção por trabalhar com o humor é que ele tem a capacidade de dissolver barreiras entre as pessoas e quebrar os níveis de comunicação comum. Rompe fronteiras, desarma e destrói censuras como a de que “não devo” ou “nunca faria isso”. Nesse sentido, é um recurso libertador e por isso mesmo, confirma a possibilidade de maior vinculação entre as pessoas. Afinal, como afirma Bergson “não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano”, ou seja, não riremos de nenhum animal, objeto ou ato que não se assemelhe ao homem, ao uso que este lhe dá. O que faz rir é justamente a atitude humana ou a forma que humanos deram à determinado objeto. De modo que o humor aproxima as pessoas inclusive por fazer com que se vejam, em geral, de maneira crítica

10 RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas culturais no governo Lula / Gil: Desafios e Enfrentamentos*. Texto apresentado no III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador, 2007.

11 UNESCO - Definição conforme as conclusões da Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais (MONDIACULT, México, 1982), da Comissão Mundial da Cultura e Desenvolvimento (Nossa Diversidade Criativa, 1995) e da Conferência Intergovernamental sobre Políticas Culturais para o Desenvolvimento (Estocolmo, 1998)

naquilo que está sendo representado. Patrice Pavis, no *Dicionário de Teatro* confirma:

A tragédia (...) mitifica a existência, visa não a um grupo social, mas a uma camada universal e profunda do homem, cristaliza as relações humanas. O trágico necessita da aceitação, por protagonistas e espectadores, de uma ordem transcendente e imutável. O cômico, ao contrário, indica claramente que os valores e normas sociais não passam de convenções humanas, úteis à vida em comum, mas dos quais poderíamos nos privar e que poderíamos substituir por outras convenções. (PAVIS, 1999: p. 59)

E é propriamente isso que o GECA faz em todos os experimentos em que transformam histórias trágicas em cenas cômicas, como no “célebre” *Édiporreta*, uma das primeiras experiências trazidas a público e que nasceu de um exercício produzido durante uma improvisação. Em uma das passagens da esquete cômica, narrada pelo cego-oráculo Tirésias e cantada ao som de um forró composto especialmente para a cena, o distraído e inofensivo Édipo acaba matando seu pai porque o cego, (que por vezes enxergava, para surpresa da platéia – era como que uma distração do clown que interpretava o personagem cego, que esquecia que não podia mostrar que enxergava de verdade) não soube dizer a direção certa em que o “herói” deveria fugir para escapar da maldição e este acaba atropelando o próprio pai com o burrico franzino. Em primeiro lugar: um herói não monta em um burrico franzino, nem se distrai a esse ponto (inclusive porque heróis pouco tem de humanos); segundo: esse é um claro exemplo de como a trágica morte se dá por uma ocorrência absolutamente casual, não intencional que poderia facilmente ter sido evitada, não ocasionada por nenhum sentimento nobre ou situação relevante. Mais uma vez, a paródia brinca com a solenidade e a gravidade da obra original. Essa combinação do cômico e do trágico acentua a percepção de emoções contraditórias e é um recurso muito utilizado e peculiar no clown. Mas não se enganem: clown faz tudo seriamente. Nesses casos, ele é capaz de ser a encarnação do trágico na vida cotidiana; é o homem assumindo sua humanidade e sua fraqueza e, por isso, tornando-se cômico.

De acordo com esse raciocínio, Cida continua: “a comédia é aquela que vai contra o poder, nunca está aliada ao poder vigente. Até a usada nos meios de comunicação de massa porque está sempre propondo um olhar diferenciado à alguma coisa, por mais idiota que seja. Nós, como artistas cômicos, temos essa 'capacidade' graças à própria linguagem cômica, de ser acessível. O cômico fala através de uma linguagem, a princípio, próxima, e eu entendo esse código, entendo o que ele está querendo dizer, eu já vivi isso. Quando isso acontece, o artista cômico tem uma vantagem: eu entendo aquele cara, ele faz a linguagem popular. Ele fala exatamente o que a gente entende.” Bem como se passa com *Édiporreta*: além da sátira com o herói trágico, a esquete ainda consegue comunicar uma série de assuntos ao público de maneira a fazer com que o mesmo se coloque disposto e aberto para ver, ouvir e por vezes participar da cena, certamente porque o que ali está sendo encenado, desperta interesse e identificação.

A diretora continua: “a pergunta que devemos nos fazer é: a quem ou ao que serve essa linguagem? Você pode usá-la de infinitas maneiras: desde transformar uma sociedade ou induzi-la a um estágio de alienação através de um humor que enseje comportamentos preconceituosos. O cômico está ligado a uma responsabilidade social mesmo, se serve para um trabalho transformador, se presta a vários serviços, você pode usá-la para um humor babaca, mas mesmo para o sublime – no sentido de conhecimento humano, e não de alta comédia no caso do nosso trabalho aqui. Por exemplo, trabalhar a questão da morte [aqui Cida se refere ao espetáculo do grupo que está em fase de montagem cujo tema é a velhice e a morte] está ligada ao princípio da comédia: como o homem lida com essas questões, numa tentativa de ajudar na compreensão do mundo. Como seres humanos, todos temos valores, uma história: estou falando do que você conhece e não do que você desconhece! Nesse sentido a arte popular também tem um papel fundamental: fazemos um trabalho não para pôr

a arte no museu ou para turista ver, mas eu estou falando uma linguagem que você entende. Pensar na sua história e tradição, é se conhecer, saber do que eu faço parte. A partir desse reconhecimento, eu posso me conhecer e transformar pelo menos ao meu redor.” (grifo do autor). Essa reflexão vai diretamente ao encontro do conceito de historicidade proposto por Gramsci: a proposição de que as sociedades e suas transformações só podem ser compreendidas através da percepção da sua localização histórica - passado, presente e olhar para o futuro (informação verbal)¹².

Cida ainda enfatiza que uma das características do trabalho com o cômico é a generosidade, se colocar no lugar do outro: “estamos ali para revelar: eu sou que nem você!”.

3.2 O palhaço: a autenticidade que o liberta das convenções

Nos circos tradicionais, vê-se sempre a apresentação de números acrobáticos, de equilibrismo, malabarismo, contorcionismo, ilusionismo que deixam evidente a capacidade humana de superação dos próprios limites. O domador de feras demonstra a superioridade do homem sobre as demais espécies animais. A sublimidade do corpo altivo desses artistas, distante do cotidiano é justamente o que o palhaço vem denunciar, assim como elucidou a diretora: após a apresentação virtuosa dos referidos artistas, o palhaço vem para reproduzir o que acaba de ser feito pelos acrobatas e, logicamente, fracassa, ou para fazer uma caricatura de suas habilidades fantásticas e executando as acrobacias melhor ainda, “sem querer”. O intuito é sempre o de provocar o relaxamento cômico, um registro oposto à demonstração de habilidade dos artistas da pista. A busca da comicidade vem enfatizar o corpo grotesco, em contraponto à sublimidade do ginasta.

O corpo, tanto o sublime, dos acrobatas, como o grotesco, do palhaço, fazendo que o espetáculo oscile entre a tensão, própria do sublime, e o relaxamento, próprio do cômico grotesco. O movimento de superação da natureza e a possibilidade (quando não a capacidade) de subjugar as limitações biológicas e de criticas as máscaras sociais garantem a legitimidade do exercício do sonho. (BOLOGNESI, 2003: p. 15)

Enquanto o acrobata tem como mensagem subliminar “eu sou MELHOR que você, olha o que eu consigo fazer! Eu sou especial!”, o palhaço vem dizer “eu sou que nem você!” como disse a Cida. Ele aparece como o ser que falha, passível de erros, o mais humano, e claro, o mais divertido.

Cida ainda justifica a escolha do trabalho com o clown: “quando o Lecoq fala do clown, ele está querendo falar de uma linguagem para dentro do teatro. Uma linguagem que pressupõe rever o próprio teatro, um teatro sem a quarta parede e que também não fosse uma linguagem farsesca. O clown que trabalhamos é esse que esbarra nos fatos cotidianos com um humor *non sense*. A sociedade em que vivemos nos molda para correspondermos às suas expectativas de consumo e de concorrência. Temos que ser os melhores, os vencedores; temos que ser o mais educado, o mais inteligente, o mais, o mais. E quando somos diferentes? E quando não somos iguais àqueles que todos dizem que é como temos que ser? E quando eu percebo que sou canhoto num mundo de destros? Ser diferente é ser único. SOMOS ÚNICOS. O interessante é descobrirmos como é bom sermos nós mesmos, com nossos sonhos e idéias. Gostar de ser baixinho porque facilita olhar por debaixo das coisas; ser alto porque não preciso de escada para pegar um livro numa prateleira alta, ser palhaço porque posso rir de mim mesmo e porque vou rir de todos nós ao mesmo tempo. Achamos que o mais importante nesse mundo em que vivemos, é falar para todo o mundo escutar que ser palhaço é bom, porque ele é autenticamente ele... sempre! Ele se permite fazer aquilo que acredita ser correto, e ao fazê-lo nos faz lembrar que nós também podemos. Ele acredita literalmente no

12 Informação fornecida pelo professor Dr. Dennis de Oliveira em aula da disciplina Teorias da Cultura do curso de pós-graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos do CELACC / ECA / USP em 2009.

que lhe falam. Por exemplo: se alguém diz que 'a noite caiu!' Ele vai procurar pelo chão por ela. É esse ser que nos aproxima do mais crível de nós, nossos sonhos, nossa imaginação, de quando achar que 'as paredes tinham ouvidos' ficávamos imaginando as orelhas na parede.” Assim, a lógica do palhaço é a da imaginação e não a da razão. Absurdos para a razão que raciocina, podem ser verdades certíssimas para a simples imaginação.

Sobre o que a diretora comenta, associa-se à esse aspecto do cômico, à reflexão que Bergson propõe sobre a comicidade ser acidental. De modo que, “uma personagem cômica geralmente é cômica na exata medida em que ela se ignora como tal” (BERGSON, 2007, p.12), ou seja, as atitudes do cômico são mais engraçadas quanto mais “sem querer” parecerem (daí inclusive, a necessidade de tanto treinamento! O humorista, deve, portanto, antes de tudo, ser bom ator!). Então, ao procurar pela noite no chão, como exemplificou a diretora, o palhaço ignora completamente a sua estupidez e é isso que provoca a risada. Além disso, quando certo efeito cômico deriva de uma determinada causa, o efeito parece mais cômico quanto mais natural consideramos a causa. Um bom exemplo é uma famosa gag¹³ que já foi feita no GECA: um palhaço, transportando uma escada grande embaixo do braço, ouve alguém chamando seu nome. No que ele se vira para olhar, bate com a escada na pessoa que o chamou que estava atrás dele. Essa é a típica cena exaustivamente usada por humoristas no mundo todo como Charles Chaplin, Os Trapalhões, O Gordo e o Magro, entre outros. A continuação da cena também ilustra a questão: quando finalmente, depois de diversos acidentes como aquele, o clown sobe na escada, chega ao último degrau, pisa em falso e cai, mas a surpresa é que ele fica preso apenas por uma perna e de cabeça para baixo! (o ator, neste caso, deve ser um grande acrobata para cair e ficar preso por uma perna! Para a platéia isso causa grande surpresa e dá a nítida impressão de ser absolutamente casual se bem executado!) Isso é a distração, um dos “recursos” da comédia, como aqui serão chamados os recursos cômicos que forem úteis para o trabalho do ator.

Segundo o autor, rimos da distração, do esquecer-se de olhar para si, porque isso é a causa do que chama de rigidez mecânica: “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, 2007, p.28). Um mecanismo inserido na natureza, ou alguma espécie de regulamentação automática da sociedade causa um efeito engraçado. Rimos de tudo o que há de involuntário numa mudança brusca, rimos do mau jeito, como é o caso da queda da escada, na qual o clown foi subir, gesto absolutamente repetitivo, cotidiano – mecânico – e devido a isso, não percebeu o degrau maior e sofreu a queda. O hábito de subir imprimiu um impulso automático. Mas ora, se os acontecimentos pudessem estar incessantemente atentos a seu próprio curso, não haveria coincidências, ocorrências fortuitas, séries circulares; tudo progrediria sempre. Nesse sentido, mais uma vez, o trabalho com o cômico ganha relevância no aspecto social: estimula a tolerância e a capacidade de conviver com a diferença.

Eu acho que o erro é necessário. Não se pode eliminar o erro totalmente. Não há absolutos. O clown suscita interesse por aquilo que não sabe fazer, pelas suas fraquezas. Exige uma exploração ao contrário da lógica: Ele como que organiza a desordem para denunciar a ordem reconhecida. Ele fraqueja onde é esperado que tal aconteça e consegue onde ninguém o esperaria. Esta procura do próprio clown reside na liberdade de podermos ser nós mesmos, e de nessa condição fazer rir aos outros, aceitando a nossa verdade. (LECOQ, 2010: p. 215)

13 “Efeito ou esquete cômica que o ator parece improvisar e que é produzido visualmente, a partir de objetos, de situações inusitadas: (...) um achado irresistível que revigora e multiplica o riso. (...) Jogos de cena que contradizem o discurso e perturbam a percepção normal da realidade.” (PAVIS, 1999, p. 181)

A citação acima de Jacques Lecoq explica bem a cena da queda da escada e completa o que Cida comenta. Quando só vemos graça e flexibilidade num corpo vivo, desprezamos o que há de pesado, de resistente nele. O tímido, característica marcante de um dos palhaços do grupo, é um exemplo, pois trata-se de uma pessoa estorvada pelo próprio corpo, alguém que procura dentro de si, um lugar para “se” depositar. É como se não houvesse um lugar para ele, que não sabe sequer onde se põe. Ou seja, está se falando de uma atenção vigilante, e como diria Bergson, de uma “elasticidade de corpo e de espírito” que a vida e a sociedade nos exigem para que nos adaptemos a ela. De modo que não são exatamente os defeitos que nos fazem rir, mas a insociabilidade, a inadaptabilidade. E disso, rimos porque comungamos o fato de sermos humanos, com corpos-mentes inteligentes e falíveis (segundo expectativas culturalmente arraigadas).

A pesquisa do clown de cada um no GECA é, portanto e antes de tudo, a pesquisa do próprio ridículo de cada um. Os atores devem descobrir neles mesmos, a parte clown que o habita e não entrar num personagem previamente estabelecido. “Quanto menos se defender e tentar representar um personagem, mais o ator se deixará surpreender por suas próprias fraquezas, mais seu clown aparecerá com força” sublinha Lecoq (2010, p. 214). A fraqueza pessoal se transforma em força teatral.

Outro recurso bastante utilizado no GECA é o exagero, que é encontrado nos próprios figurinos de palhaços, com grandes sapatos, largas calças, e nos palhaços tradicionais de circo, colarinhos folgados. Isso serve para fazer como uma caricatura de si mesmo: uma palhaça gordinha geralmente usa roupas muito apertadas – a lógica do palhaço não se aplica ao que é adequado, mas ao que lhe parece bonito: como roupas justas são bonitas, a gordinha não percebe que seria mais adequado usar um modelo feito para o seu tamanho real! O alto, por exemplo, usa chapéus compridos ou calças curtas que não chegam até os sapatos, o que acaba evidenciando mais ainda sua altura. A escolha do figurino é feita, geralmente, em desacordo com os padrões de elegância ou tendências da moda (claro, se perguntarem a um palhaço o motivo da escolha por determinada vestimenta, facilmente este dirá que é porque assim se sente muito elegante e na moda! Rimos, então da contradição de seu discurso com o que vemos na prática). O ator inteligente por trás da máscara aproveita para evidenciar alguma característica corporal para apontar alguma desproporção ou distorção, indo além da harmonia superficial da forma adequada de se vestir. O humor brota exatamente do contraste, da estranheza e da criação de novos significados. É importante que se diga que um clown não pode ser “composto” por elementos externos, mas sempre a partir de características e referências pessoais dos atores que os interpretam. “O clown não existe fora do ator que o interpreta”, confirma Cida. São as fraquezas que, quando se expressam, fazem rir. Um “defeito” encontra no clown a possibilidade de exhibir o referido “problema” e jogar com isso. “Podiam, enfim, existir tal como eram, com inteira liberdade e fazer rir” afirma Lecoq (2010, p. 214) sobre a descoberta dos clowns dos atores em seu treinamento.

De modo geral, a estética dos trabalhos do GECA, sempre tendo como referência os pequenos circos e barracas das feiras populares do início do século XX, prezam pelo apuro dos figurinos e adereços que também dão um toque contemporâneo e crítico. Não acusa, apenas revela exemplos de um tempo em que os valores de natureza consumidora sobrepõem-se a tudo que vá na contramão dessa lógica: ao conhecimento tácito, às emoções, bem como outras necessidades primordiais dos seres humanos.

Outro exemplo de exagero é uma cena, já muitas vezes apresentada pelo grupo: a personagem Clowndete, distraída, passeia pela rua quando tropeça e cai (como vimos, o inesperado, a não percepção de si, o involuntário). Ao levantar, sente uma dor no joelho de onde sai um tecido vermelho – sangue!! Música dramática ao fundo! Sua reação é de estupefação, temor, gravidade e vitimismo, atitude exageradamente trágica para um simples escorregão. Qual não é a surpresa do público quando percebe que a “tragédia” não parou por aí: Clowndete tira mais “sangue” dos braços, do peito, do pescoço, da cabeça (a qual, ela sequer bateu na queda!!) e a cena vai ficando cada vez mais “dramática” e surpreendente.

Finalmente, depois de tanto chorar, Clowndete tira um micro guarda-chuva da pequena bolsa e a crava no peito no ápice do gesto melodramático, caindo morta. Mais uma vez, o exagero



vem revelar a distorção e, nesse caso, caçoar do próprio exagero, da afetação, do melodrama.

Fotos 3 e 4 – Cena *O Escorregão de Clowndete*. Fonte: arquivo pessoal

Mais um exemplo bastante simples e que deixa claro o poder da comicidade de provocar o que Saliba chama de “aquela leve surpresa e um certo solavanco mental” é a seguinte cena nascida de uma improvisação: num ponto de ônibus, personagens com determinadas características esperam o ônibus. O último ator a entrar na cena interpreta um personagem cuja profissão é varredor de rua. Tendo todos personagens anteriores obedecido à convenção estética de que aquelas cadeiras representavam o banco inteiro do ponto de ônibus, o último personagem, ao executar a tarefa de deixar tudo absolutamente limpo – ordem dada por alguém de nível hierárquico superior a o referido personagem – o varredor, não tem dúvida: levanta uma das cadeiras para varrer – como se faz em casa – e é como se tivesse levantado o ponto de ônibus e partido o banco no meio! Houve uma quebra de convenção pela distração particular do clown e que provoca o riso. Ou seja, tudo aquilo que nos é familiar (levantar o móvel para limpar melhor o local) é colocado em um contexto desconhecido ou estranho, o senso comum é rompido, o inesperado é evocado – e o humor se transforma numa estratégia de desfamiliarização.

3.3 A discussão é para ser séria ou vai ser essa palhaçada toda?

O termo palhaçada, comumente empregado no sentido pejorativo, adquire grande sentido filosófico e de mérito artístico nos trabalhos do grupo. Para os “gequianos”, “palhaçada” trata-se de uma grande constatação elogiosa.

No último evento que o GECA realizou no Centro Cultural São Paulo, a *Feira de Trocas*, temos um bom exemplo de exercício do que se pode chamar da vocação que a comédia tem para convidar à discussão, mas de maneira delicada e afetiva, como em todas as propostas da companhia. Tratava-se de um “Museu Quase de Cera” em que palhaços ficavam parados, expostos em grandes praticáveis de madeira, como se fossem obras de arte. Ao passearem pelas exposições já existentes no CCSP, o grupo de crianças de escolas e orfanatos da prefeitura, guiados por um monitor (também integrante do GECA, mas não caracterizado de palhaço, cumprindo então uma função pedagógica), passavam pelas “esculturas”. Ao lado de cada uma, um pequeno sino que, quando tocado, provocava como que um despertar do palhaço, que começava a se mover ao som da trilha sonora original, juntamente com a gravação de um texto curto elaborado para a ocasião. O texto, ao qual o palhaço reagia e ilustrava através de ações, gestos e até participações faladas, contava a história do dinheiro e como ele veio sendo usado pela humanidade. A primeira estátua, posicionada de costas p/ as pessoas, era um clown caracterizado com um figurino de homens das cavernas estilizado que

sempre provocava grande surpresa no público quando começava a se mover pois as pessoas muitas vezes não esperavam que se tratava de uma pessoa de verdade. Seu texto discorria de maneira divertida sobre a questão do escambo e sobre como as pessoas trocavam objetos, mantimentos e serviços por outros objetos, mantimentos e serviços, inclusive em tempos de guerras, antes da invenção da moeda. Surpreendente também era a forma como o clown em questão entendia e representava o que o texto procurava elucidar. Segue um fragmento de texto: “Era normal, antes de existir a moeda, de trocarmos com nossos vizinhos, concidadãos, o que sobrava da nossa colheita (...) por aquilo que precisávamos e que também era necessário para o outro, que, por sua vez, fazia o mesmo em troca do que lhe era oferecido.”. Neste momento, o clown “das cavernas” – que até então estava executando ações como pegar piolho em sua própria pelagem, marretar o chão com uma marreta que provocava um barulhinho engraçado e então perceber que a marreta era macia e que poderia bater em si mesmo que em nada se machucaria – pega um pedaço de osso com formato pontiagudo e coloca no ouvido como se fosse um telefone e sugere fazer um escambo com alguém que supostamente estaria do outro lado da linha. Ao transformar um objeto em outro, o palhaço inverte a lógica até então instaurada e quebra as expectativas anteriormente geradas. Em um contexto em que não era esperado que um telefone estivesse presente, ele aparece, graças a capacidade que o palhaço tem de oferecer outras possibilidades de invenção do inusitado. Portanto, a representação humorística caracteriza-se também por aquele esforço de surpreender as expectativas e dar vazão ao universo da imaginação, onde tudo é permitido.

Resumidamente, a *Feira de Trocas* prossegue com as estátuas de “homem da Lídia”, representando os lídios, um dos primeiros povos a cunhar moedas (cena em que o clown fica incessantemente tentando gravar algo na moeda através do processo de cunhagem. Quando, depois de cuidadosamente ter investido tanto trabalho nela, mostra ao público que não vê nada desenhado nem escrito na moeda. O riso então provém de uma expectativa que se resolve subitamente em nada.) e depois o homem da Idade Média, quando finalmente os ocidentais abandonaram totalmente a prática do escambo para usarem apenas o dinheiro e dar valor as terras. É então que o clown se atrapalha todo com suas atividades para poder conseguir dinheiro e terras para sobreviver. A última estátua, representa o próprio capitalismo, com roupas douradas e brilhantes, absolutamente atrativa e propositalmente interessante aos olhos. Agora sim, o texto explica o conceito de capitalismo e o modo pelo qual opera. Segue um trecho: “Toda sociedade que baseia sua economia na produção e consumo cada vez maior de produtos e serviços é uma sociedade de consumo. E o capitalismo é o sistema em que a sociedade de consumo atingiu o seu auge na história da humanidade. E isso tem um lado bom, e outro ruim!”. Neste momento, com a música ainda bastante agradável, o texto fala sobre o lado “mocinho” (como diz o texto) do capitalismo. Quando começa a parte do lado “bandido”, a música fica densa e um clima de suspense no ar. É então que o palhaço, até este instante, muito simpático, que se divertia e divertia a todos com seu jeito engraçado de guardar pilhas de dólares na maleta, passa a ter atitudes menos nobres como querer todo dinheiro só para si sem dividir com os outros, repelir algum espectador por não usar roupas de marcas famosas, bombardear a todos com propagandas de objetos inúteis como na fala “compre este lindo amassador de jabuticabas e leve, inteiramente grátis, quinze pentes de cachorro!!!”. Isso fazia com que, mesmo rindo, as crianças adotassem imediatamente uma postura crítica em relação às atitudes ali presenciadas, justamente por rirem dos tamanhos absurdos abordados pelo palhaço. O texto, que nem era tão enfático na crítica ao capitalismo, ganha força com a interpretação do artista que fazia uma síntese do que se transformou o comportamento de um homem capitalista.



Foto 5 – Personagem capitalista no evento *Feira de Trocas*. Fonte: arquivo pessoal

Na sequência, as crianças participavam de uma oficina de confecção de brinquedos que, depois de prontos, eram trocados através de um jogo dinâmico. Muitas não queriam abrir mão de seu brinquedo e passavam pelo exercício voluntário de experimentar a troca e fazê-la por algo que não fosse o próprio dinheiro. Assim, discutiam tudo o que tinham visto e vivido, provocados pelos monitores, gerando grandes reflexões a respeito de muitas das questões em torno do tema. Curiosamente, quando perguntados sobre qual estátua eles tinham gostado mais, a do capitalismo aparecia e quando perguntados sobre qual tinham gostado menos, a do capitalismo aparecia novamente. Então, tinha-se uma oportunidade e tanto para fazer com que as crianças olhassem para si mesmas e provocadas sobre os motivos que a fizeram gostar da estátua ou não, o que que as atraía e desagradava, porque que a dita estátua agradava primeiro e depois causava certa indignação. Enfim, muitas foram as discussões despertadas com cada grupo. Neste evento multi-provocador, o participante não só tinha a oportunidade de se divertir e aprender com o objeto artístico do Museu Quase de Cera, mas exercer a criatividade e exercitar atividades psico-motoras produzindo brinquedos, como também elaborar reflexões a respeito de um tema tão relevante quanto este, proposto na ocasião.



Foto 6 – Participantes trocando os brinquedos no evento *Feira de Trocas*. Fonte: arquivo pessoal

A discussão proposta pela filosofia da *práxis* de Gramsci se encaixa nos objetivos dessa intervenção clownesca: é no campo das experiências concretas, na interlocução crítica com o objeto cultural (facilitada neste caso inclusive pela relação direta que o público tinha com o clown), e no movimento real da história que se pode criar uma atitude sócio-política consciente e daí propor alternativas que visem a emancipação sobre a dominação de uma classe social sobre a outra.

Levantar a tese da emancipação humana atualmente parece preocupação muito distante, uma vez que a perspectiva de vida em sociedade justamente do “homos capitalisticus omissus”, (ou aquele que “vai com a valsa”), como diria um dos clowns do evento, passa ao largo desta temática. Ao mesmo tempo em que a realidade põe suas determinações, também mostra a capacidade da linguagem cômica, na qual as determinações desta realidade perdem força e com a qual é possível transgredir as mais rígidas imposições de poder hegemônico, denunciando, seu esforço para manter quem é manipulado, na mesma condição de dominado, omissus e resignado às regras pelo mesmo não inventadas.

3.4 Relação com o público

Um dos importantes pontos do trabalho com o clown é a necessidade de relação com o público. Como a Cida diz “em espetáculo de clown não se apaga a luz da platéia!”, ou seja, o interessante é o “estar em relação”, a proximidade com o público é condição para o jogo que a linguagem do clown propõe. Parte-se das ideias de Lecoq, que diz que o “eu” não interessa, mas sim a relação. É a partir dela que o clown constrói sua narrativa, sempre aberto às interferências do acaso. Dessa forma, pretende-se construir experimentos, intervenções e espetáculos porosos aos acontecimentos do momento: alguém que ri fora de hora, alguém que tosse, à própria cena quando acontece algo não planejado – estão aí as maiores possibilidades para um clown enriquecer a experiência. Nada deve ser desperdiçado, tudo pode ser uma possibilidade de brincar com o momento. Para tanto, faz-se necessário atores afinados, atentos e com desenvolvido jogo de cintura para transformar o problema em solução para a cena. Daí a característica do improviso, elemento fundamental para essa linguagem. Uma relação direta – sem a quarta parede -, mas que possibilite a criação de convenções teatrais e poéticas. Assim, estabelece-se um jogo de extrema cumplicidade e entrega entre espectador e a figura do clown, disponibilizando o público para o que o grupo acredita: a possibilidade de vinculação social a partir da comunicação. Após alguns experimentos cênicos, é justamente isso que tem sido observado: diferentemente de outros personagens de teatro, o clown tem um contato direto e imediato com o público, só pode viver com e sob o olhar dos outros. Não se representa um clown *diante* de um público, joga-se *com* ele. O palhaço **considera** a platéia. Ou seja, ela tem papel fundamental no espetáculo pois pode participar ativamente e sabe que suas atitudes intervirão no que acontece na cena. Graças a isso, a cada apresentação, criam-se as mais diversas situações oriundas desse jogo com o público – não o jogo em que se compete e se deseja ganhar, mas aquele que tem o objetivo lúdico e lírico proposto pelo clown.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Ao invés de causas justas, bermudas largas.
Acreditamos naquele riso que ao final aponte ao menos uma ponta de esperança. □*

Raul Barreto, palhaço integrante da
Cia. Parlapatões, Patifes e Paspalhões

Determinadas correntes de pensamento ainda dizem que “a ridicularização dos personagens e acontecimentos torna-se construtiva para a cultura, graças à participação ativa dos espectadores, que vez por outra - em situações predeterminadas - deverão rir (ou não) para **prevenir-se** contra a possível 'crise” (MAZZOLENI, 1989/90, p. 232). Desse modo, rimos para que não comportemos do modo ridículo ou “errado” que está sendo representado, numa postura de superioridade em relação ao mostrado na cena. O próprio Bergson compartilha desta visão: “pelo medo que inspira, o riso reprime certas excentricidades, mantém vigilantes atividades que correm o risco de adormecer. Exprime, portanto, uma imperfeição individual ou coletiva que exige correção imediata. Ressalta e reprime certa distração especial dos homens e dos acontecimentos” (2007, p.15). Freud descreve e resume vários traços da atitude do espectador diante de um acontecimento cômico: superioridade moral, percepção de uma falha no outro, tomada de consciência do inesperado e do incongruente, o inusitado que nos coloca em outra perspectiva.

Do ponto de vista dos que trabalham no GECA, essa visão de que o riso teria uma função de correção ou de fazer com que o espectador se sinta superior (e daí o prazer disparado pelo humor), não se aplica aos princípios do grupo. Segundo Cida, os teóricos que acreditam nisso, estão imersos na “moral do *estabilishment*”. Todo o trabalho do grupo, como bem explicou a diretora, vai contra essa lógica: o palhaço que se trabalha aqui é o da observação e do acolhimento da condição humana, o que mostra como todos podemos ser falíveis e brilhantes ao mesmo tempo. As pessoas riem também por identificação: a criança quando vê um palhaço fazendo determinado absurdo, ri porque vê que ele faz tudo o que ela faz! Ri no sentido de “ele pode fazer, eu posso também!”. Nesse sentido, o riso é considerado catártico, e portanto, novamente libertador. O palhaço é aquele que não acusa nada, não segue uma moral estabelecida, por isso que é afetivo: ele não julga! Em seu livro *Palhaço Bomba*, o ator Hugo Possolo provoca: “Palhaços revelam que não somos o que pensamos que somos. Ao rir de um tolo desses que se esborracha de bunda no chão, nós estamos rindo dos animais que fingimos não ser.” □ . O palhaço subverte, quebra as regras, rompe hierarquias, deixa a todos simplesmente na posição de pessoas. Assim, melhora a comunicação. O poder deixa de ter relevância. E como diria Ângelo Brandini, palhaço do famoso Doutores da Alegria, grupo reconhecido internacionalmente por seu trabalho em hospitais, “nós palhaços temos muita força, até mais do que podemos imaginar, podemos até tomar o poder se quisermos, aposto que faríamos um mundo muito melhor!... Pensando bem... dá muito trabalho ter poder, melhor não. Além disso teríamos que aguentar a convivência com palhaços muito pouco profissionais!” (informação verbal)¹⁴.

O palhaço é movido pela curiosidade e flexibilidade, pela capacidade de aceitar erros e transformá-los em recursos. Pela postura de enobrecer a atitude do outro, por mais absurda que ela seja ao olhar racional. Ele ajuda a lembrar a vulnerabilidade da condição humana, assim favorecendo a elaboração de conflitos e dificuldades. O palhaço leva diretamente ao sentimento, sem muitas palavras ou análises. Desse modo, aumenta a capacidade de sentir: estimula que se aceitem muitas possibilidades para a vida e que se tenham diferentes reações para as mesmas. Isso expande os limites de comportamento. Sua ação, caracterizada pela imprevisibilidade, ensina que nada persiste, e favorece a relação com o presente.

14 Informação fornecida durante a participação do ator no NEC (Núcleo de Estudos do Circo promovido pelos Doutores da Alegria), 2004

Do ponto de vista psicológico, baseando-se nos estudos de Freud, Saliba ainda elucida: “O riso funcionava, (...) como um liberador de emoções reprimidas. O riso compensava, em seus efeitos, o dispêndio contínuo de energia exigido para manter as proibições que a sociedade impõe e os indivíduos internalizam” (2002, p. 22). O próprio Freud ainda confirma: “Este ou aquele que é admirado como um semideus não passa de um homem como você e eu” (1967, vol. 1, p. 833). Assim, ao rir-se do outro, sempre se ri um pouco de si mesmo; esta é uma maneira de se conhecer melhor e também de sobreviver apesar de tudo, voltando sempre a ficar de pé, quaisquer que sejam as dificuldades e obstáculos.

Segundo Vladimir Propp¹⁵ (1992 apud MAZZOLENI, 1989/90), é atribuída ao riso, nos contextos sociais "tradicionais", a função de força geradora vital. As crenças e os rituais das sociedades orais - afirma Propp - dizem que aos mortos compete o silêncio e a pranto, enquanto o ingresso na vida é acompanhado pelo riso.

No filme *O Nome da Rosa*, baseado no livro de Umberto Eco, o monge que quer descobrir o motivo pelo qual o único exemplar restante de *A Poética* de Aristóteles tem suas páginas envenenadas (e todos que se atreveram a ler, morreram) pergunta ao monge velho que envenenou o livro: “O que é tão alarmante em relação ao riso?”, ao qual o outro responde “O riso mata o temor. Sem o temor não pode haver fé pois, sem temer o demônio, não há necessidade de Deus”. O outro ainda replica: “mas não eliminarás o riso, eliminando este livro!” e outro “O riso continuará sendo a recreação do homem comum. Mas o que acontecerá se, graças a esse livro, homens cultos admitirem ser permissível rir de tudo? Podemos rir de Deus? O mundo entraria em caos.”. Este diálogo ilustra perfeitamente a enorme capacidade que a comédia tem em oferecer alternativas de pensar, viver e ver o mundo, assim conferindo a quem ri, a possibilidade de emancipação do *modus vivendi* imposto pelos poderes hegemônicos que, digamos, já regeram majoritariamente a sociedade. A comédia está mais ligada ao popular, lembrem-se?!!

Hoje a comédia encontra grande espaço e importância enquanto forma de manifestação crítica em qualquer esfera: política, social, econômica. Encontra forte apoio no consumo de massa e é extremamente apreciada por grande parte do público consumidor da indústria do entretenimento. Não por acaso, quem oferece aos públicos massivos essa comédia que mais provoca emburrecimento do que tomadas de consciência, tem uma preocupação semelhante a do monge do filme citado: fazer com as pessoas não riam de algum “deus” (como o próprio capitalismo que hoje guia a maior parte dos modos de viver e ser no mundo) que a sociedade inventou para si, e assim, dependam dele. O interesse dos grupos hegemônicos é manter-se na sua condição de poder e para tanto, é importante que não exista quem reflita a respeito disso.

É importante que se admita: a comédia pode produzir também uma pobreza das representações estereotipadas e dos clichês, mas o que tem de mais potencializador é justamente tudo o que já foi falado: uma cultura silenciosa, tácita, um conjunto de imagens simplificadas que sempre chamaram atenção dos historiadores, já que exercem uma potente fascinação sobre a imaginação coletiva. Contraste, estranhamento, ruptura ou criação de significados sempre estiveram presentes nas explicações mais importantes sobre a natureza do humor e do cômico.

As reflexões aqui realizadas procuraram historicizar e até relativizar as formas de representação humorística. Toda produção de humor, assim como as atitudes em relação ao cômico, a maneira como é praticado, seus alvos e suas formas não são constantes, mas mutáveis, culturalmente inventadas.

As representações humorísticas, nas suas inúmeras formas e procedimentos, se fazem no fluxo da vida, no tecido histórico e social – já que cada sociedade cria seus próprios espaços de representação e transgressão. Além disso, a representação humorística é parte dos processos cognitivos, como o jogo, a arte e o inconsciente, do espaço do indizível e até do

• 15 PROPP, Wladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

impensado.

O GECA acredita veementemente que é possível realizar experiências cênicas contestadoras e provocadoras mas não por isso aborrecidas ou, para usar uma palavra da moda, “viscerais”, densas, cansativas, agressivas, invasivas ou demasiadamente intelectualizadas. A comédia oferece possibilidades de tocar em assuntos sérios ou não de uma maneira que o espectador aceita olhar para eles. Estimular o olhar do outro é uma atitude política na medida em que convida a uma outra forma de participar do que acontece no determinado contexto. O teatro é sem dúvida, uma ferramenta para entender o contexto sócio-cultural e finalmente a nós mesmos, especialmente entender a maneira como nos relacionamos enquanto política, enquanto participação. A representação cômica é, como disse Saliba, “aquele esforço inaudito de desmascarar o real, de captar o indizível e de surpreender o engano ilusório dos gestos estáveis. Ela é também o instante rápido da anedota, aquele ouro do instante: ela só consegue revelar o impensado, o indizível ao surpreendê-lo naquele seu momento supremo de estranhamento, que se realiza num átimo.” Nesse sentido, o GECA segue a tradição do Clã ao assumir uma postura política de formadores de público e de opinião mas em uma perspectiva de estimular o pensar o contexto social e histórico. Pode-se dizer, inclusive, que essa postura vai de encontro com o conceito de intelectual orgânico de Gramsci: pessoas compromissadas com as demandas do seu grupo social, que trazem a discussão política, apresentando pontos de vista diferentes dos que estão em voga, visam a emancipação em relação aos grupos que exercem o poder hegemônico, o que se dá a partir do momento em que tem consciência de que pode escrever a sua própria história.

Sob essa perspectiva, cabe aqui uma última reflexão sobre a função social do comediante. Muitas pessoas defendem a valorização da cultura, da arte, da informação. Defendem também que o papel do comunicador (que também é o caso dos artistas cômicos) é facilitar o acesso a esses bens. Mas cidadania se tornou um conceito esvaziado para ser recheado por idéias como “fazer caridade” e dar acesso ao que já existe no mercado. O comunicador, formado pelo Clã Estúdio das Artes Cômicas, é um profissional que tem postura política, de formador não apenas de platéia mas de conceitos e práticas que estimulem o que Gramsci chama de consciência da historicidade de cada um que assiste e, assim, participa das intervenções e espetáculos: de onde ele vem, para onde ele vai, no sentido de querer repensar-se, produzir-se. A filosofia da *práxis* sustenta justamente o que o grupo reclama: é preciso lutar não só em nível político, mas também no sentido de pensar a cultura, por um novo humanismo, com base nas críticas dos costumes, dos sentimentos, da estética e da arte.

Assim como para Gramsci (segundo informações verbais)¹⁶, para o GECA, a obra de arte é diversidade, de modo que não pode se render à ordem do capital. Mas que nem por isso precisa deixar de ser um movimento lúdico, que diverte. O espetáculo ou o evento pode ser vendido, mas isso não é o que vale. O que interessa é a obra enquanto processo – ela é meio, sugere relacionamento, comunicação, emancipação. Portanto, nesse sentido ela não pode ser tratada como fim ou produto. E por isso não pode ser chamada de mercadoria.

Ao GECA, com sua vontade sincera de propor acolhimento e transformação, restam muitas tarefas, desafios, talvez muitas utopias, sujeitas inclusive ao riso, ao escárnio. Mas o que são erros e acertos, alegrias e tristezas? A todos, no final, estará sempre reservada a eterna gargalhada, o riso inextinguível do melhor de nós divertindo-se, sobretudo, com nossa pretensa seriedade. Ride em paz.

16 Informação fornecida durante discussão entre o historiador Célio Turino e a prof. Dra Roseli Fígaro no Seminário *Gramsci e a Cultura*, organizado pelo CELACC em São Paulo, 2010.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do Comediante*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.
- BERGSON, Henry. *O Riso – Ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso – A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- FREUD, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*, em *Obras Completas*, vol. 1. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1967.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução organizada por J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- MOREIRA DA COSTA, Flávio (org.). *Os 100 melhores contos de humor da literatura universal*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- CASTRO, Alice Viveiros de. *O Elogio da Bobagem*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.
- LECOQ, Jacques. *O Corpo Poético – Uma pedagogia da criação teatral*. Tradução Marcelo Gomes. São Paulo: Edições SESC SP e Editora SENAC São Paulo, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. Tradução Lucas Baldovino e Carlos Davi Szlak. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1998.
- BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. Tradução Luis Otávio Burnier. Campinas/SP: UNICAMP, 1999.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- MAGALDI, Sábato. *Depois do Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1999.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas culturais no governo Lula / Gil: Desafios e Enfrentamentos*. Texto apresentado no III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador, 2007.
- POSSOLO, Hugo. *Palhaço Bomba*. São Paulo: Editora Parlapatões, Patifes e Paspalhões, 2009.
- MASETTI, Morgana. *Soluções de Palhaços: transformações na realidade hospitalar*. São Paulo: Palas Athena, 1998.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1995.
- MAZZOLENI, Gilberto. *Homo Ridens: o riso como instrumento cultural*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1980/90.
- MUNIZ, Mariana. Palestra na mesa-redonda *A arte do ofício, o ofício da arte* no Encontro de Artes Cênicas de Uberlândia, 2009.
- <http://sophosmundi.maisblog.net/Primeiro-blog-b1/ORIGEM-DA-COMEDIA-GREGA-b1-p14.htm>
- <http://www.facha.edu.br/publicacoes/comum/comum29/Artigo6.pdf>
- <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Mariana%20de%20Lima%20e%20Muniz-%20A%20Comedia%20-%20genero%20a%20margem.pdf>