

I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE FORMAÇÃO E CAPACITAÇÃO EM CULTURA

REALIZAÇÃO:



PATROCÍNIO:



O JOGO DO ATOR NA CENA CÔMICA: O RELATO DE UMA OFICINA¹.

Henrique Bezerra²

RESUMO

O presente artigo pretende apresentar o jogo como forma de preparação e construção da cena cômica. Entendendo como jogo, a relação que o ator tem com seus companheiros de cena e com a plateia. Para isso, parte da análise de duas oficinas ministradas nos períodos de 2011 e 2012 para atores-alunos de cursos de graduação em teatro. Tendo como base teórica os pensamentos do filósofo francês Henri Bergson, as noções de jogo de Johan Huizinga e as pesquisas de diretores e encenadores teatrais.

Palavras-chave: teatro; preparação do ator; jogo; comicidade.

RÉSUMÉ

Cet article présente le jeu comme une façon de préparation et construction de la scène comique. Le jeu comme la relation que l'acteur installe avec ses camarades de scène et avec le public. Ce travail analyse deux cours de théâtre donnés pendant les périodes de 2011 et 2012 pour les élèves de la graduation em théâtre. Sur la base de réflexions théoriques du philosophe français Henri Bergson, la notion de jeu selon Johan Huizinga et des metteurs em scène.

Mots-clés: théâtre; acteur prepare; jeu; la comédie.

¹ Este trabalho é fruto da pesquisa de mestrado "O riso no corpo: o gesto no trabalho do ator na cena cômica", que vem sendo desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), sob orientação do Prof. Dr. Luiz César Alves Marfuz.

² Mestrando em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), ator e coordenador do Coletivo Encruzilhada. Desenvolve uma pesquisa prático-teórica voltada para o trabalho do ator na cena cômica. Membro do Grupo de Pesquisa em Comicidade, Riso e Experimentos e do Grupo de Pesquisa Pé na Cena. E-mail: henrique2669@yahoo.com.br

I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE FORMAÇÃO E CAPACITAÇÃO EM CULTURA

REALIZAÇÃO:



PATROCÍNIO:



INTRODUÇÃO

Diversas são as técnicas e estudos que abordam o trabalho do ator. Desde as inquietações de Delsarte, ou até mesmo antes, passando pelas pesquisas de Stanislavsky, Grotowski, Meyerhold até os dias atuais, encontro diversos trabalhos acadêmicos que são voltados para técnicas e estudos acerca do ofício do intérprete. Noções como as de partitura corporal, impulso, *élan*, energia e ação física estão presentes no vocabulário dos que se aventuram em pesquisar o ator. Para confirmar tais afirmativas basta verificar a recorrência de tais termos nas dissertações, teses e artigos que tenham como foco a poética do intérprete.

Todavia, mesmo frente a tantas pesquisas, raramente me deparo com trabalhos que tenham como objeto central o ator inserido nas cenas cômicas. Apesar dos estudos encontrados dificilmente se deterem em um tipo específico de ator questiono-me: a comédia, ou melhor, as cenas cômicas, com todas as suas peculiaridades, são contempladas com o material oferecido pelas pesquisas acerca do intérprete? Sim, muito do que é extraído pode e deve ser utilizado nas cenas risíveis. Contudo, apesar de hoje termos diferentes formas de abordar o ator, tais estudos não tiveram como ponto central seu trabalho nas cenas cômicas. De modo que, aos poucos, a necessidade destas pesquisas vai tomando forma nas teses de Elza de Andrade (2005), Fernando Lira Ximenes (2010), entre outros pesquisadores.

Então, frente a esta aparente lacuna teórica, resolvi voltar meus esforços para o ator que se encontre inserido nas cenas cômicas. Para isso, utilizo os pensamentos apresentados no livro *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade* (2004) do filósofo francês Henri Bergson, em relação com as pesquisas de encenadores e

I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE FORMAÇÃO E CAPACITAÇÃO EM CULTURA

REALIZAÇÃO:



PATROCÍNIO:



estudiosos teatrais. Através destes trabalhos, elaborei exercícios e estruturei uma oficina que foi aplicada nos atores-alunos dos cursos de graduação em interpretação da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e do curso superior em licenciatura em teatro do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) respectivamente.

Por meio da análise do que foi realizado nas salas de trabalho, pretendo focar este artigo em um ponto que mereceu destaque na oficina e creio que também mereça no ofício do ator, o jogo. A capacidade de brincar, relacionar-se, interagir e jogar dentro e fora de cena.

DESENVOLVIMENTO

Montando a estrutura

A oficina realizada na UFBA ocorreu no período entre agosto e setembro de 2011, contou com 19 atores-alunos e tivemos seis encontros de duas horas cada, totalizando uma carga horária de doze horas. Já a realizada no IFCE, aconteceu em fevereiro de 2012, foram cinco encontros de quatro horas, totalizando uma carga horária de vinte horas, teve início com 22 integrantes, mas só 17 chegaram ao final. Tais diferenças aconteceram devido às necessidades impostas pelo período (estrutura das faculdades, disponibilidade das salas, divulgação das inscrições, etc.) somado ao amadurecimento da pesquisa, que foi se desenvolvendo no intervalo de uma oficina para a outra.

Na UFBA, a oficina foi incorporada como uma disciplina do último semestre da turma de graduação em interpretação. O pretexto era a preparação da turma-elenco para

I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE FORMAÇÃO E CAPACITAÇÃO EM CULTURA

REALIZAÇÃO:



PATROCÍNIO:



a peça de finalização de curso, que seria permeada por diversos elementos cômicos. Deste modo, não precisei divulgar a oficina, realizar inscrições, buscar espaços para desenvolvimento do trabalho, a estrutura da faculdade estava a minha disposição. Apesar destas facilidades, meu tempo de trabalho foi reduzido e ainda deveria estar de certo modo atrelado a um resultado, a preparação do elenco. Com isso, alguns aspectos da pesquisa foram deixados de lado para alcançar os objetivos impostos.

Diante deste impasse, resolvi realizar novamente a oficina, mas agora eu a promoveria independentemente. Para isso, entrei em contato com a coordenação do curso de licenciatura em teatro do IFCE e ofereci gratuitamente a oficina. Contudo, novas dificuldades se apresentaram, tais como: a divulgação da mesma; o desenvolvimento de uma metodologia para as inscrições dos interessados; estratégias para atrair os atores; busca por espaços para desenvolver o trabalho.

Então, realizei a seguinte estratégia. Divulguei a oficina por duas semanas de maneira exclusivamente virtual. Para atrair os participantes, no fim da oficina seria entregue um certificado emitido pelo departamento de extensão do IFCE equivalente a carga horária da oficina. Para manter certo controle, informava que os interessados deveriam mandar um e-mail confirmando o comparecimento a uma reunião que aconteceria três dias antes do início dos trabalhos. Nesta reunião, expliquei o que aconteceria no decorrer da semana e deixei claro o caráter exploratório e de pesquisa da oficina. Além disso, este encontro prévio serviu para que eu selecionasse os participantes. Pois, a procura foi bem maior do que o esperado. No fim das duas semanas, eu tinha o equivalente a 52 e-mails. Na reunião compareceram 32 pessoas (inclusive algumas que não haviam enviado a confirmação).

I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE FORMAÇÃO E CAPACITAÇÃO EM CULTURA

REALIZAÇÃO:



PATROCÍNIO:



Para atingir meus resultados tracei um perfil do participante da oficina, eu desejava trabalhar com atores amadores e profissionais, pois queria testar as possíveis variantes; com faixa etária a partir dos dezesseis anos; universitários, pois geralmente precisam de horas extras para completar o curso e isso garantiria sua presença no decorrer da semana; mas o que mais me interessava era o desejo do indivíduo, o quanto esta pessoa queria estar em cena e na oficina. Então, entreguei uma folha para cada um e pedi que escrevessem de onde eram, o que queriam e o que esperavam a respeito da oficina, para que assim eu pudesse encaixá-los no meu perfil de trabalho. Selecionei então vinte e duas pessoas e dei início às atividades.

Os encontros se estruturavam basicamente em quatro etapas: chegada e construção do espaço de trabalho, alongamento e aquecimento, exercícios e construção de cena, círculo de discussão. Usei um gravador para registrar os comentários e no final do período das oficinas, pedi para que os participantes me entregassem textos com suas impressões a respeito do trabalho. Infelizmente, só consegui tais escritos com a segunda oficina, realizada no IFCE.

Apesar de terem sido realizadas em espaços e períodos diferentes, as oficinas possuíam objetivos semelhantes. Então, a partir de agora no decorrer do texto descreverei o que foi alcançado sem fazer distinções das mesmas.

Preparando o espaço

Um local não se torna sagrado somente pelo que aconteceu nele, mas principalmente porque as pessoas *acreditam* que ele é sagrado. Para que a atmosfera de trabalho se instaurasse, primeiro era preciso preparar o ambiente. Para isso, no primeiro dia, apresentei três princípios que permearam todo o processo da oficina: 1) A seriedade

I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE FORMAÇÃO E CAPACITAÇÃO EM CULTURA

REALIZAÇÃO:



PATROCÍNIO:



e o horário são fundamentais, os que chegassem atrasados na oficina não poderiam entrar em sala para não interromper o fluxo de atividades que estava acontecendo. Independente do motivo, os atrasados retornavam pra casa e só compareciam no dia seguinte; 2) “O que acontece nesta sala, fica nesta sala”, informei a todos que tudo que acontecesse no espaço de trabalho deveria ficar dentro dele. Pedi que não comentassem nada com outros indivíduos que não estivessem participando da oficina. Contudo, haveria duas exceções. Pode-se falar a respeito do próprio trabalho, sem mencionar o nome de qualquer parceiro, e o meu caso específico, em que eu poderia citá-los em qualquer momento da pesquisa. Este princípio culmina no terceiro; 3) “Esta sala é nosso laboratório, é o espaço do erro”, afirmei que na oficina eles deveriam se sentir livres para ousar, “errar”. Afinal, se ninguém comentaria a respeito do que era realizado na sala, eles poderiam se sentir livres em arriscar e se entregar aos exercícios e à cena.

Com estes princípios, pretendia estabelecer a “sacralização” do espaço da oficina. Aquele lugar deixava de ser apenas uma sala de ensaio para tornar-se um local permissível, nosso local de trabalho. De certo modo, a realidade quotidiana e suas regras sociais abandonavam o local para que a atmosfera e as regras do próprio jogo se instalassem:

Todo jogo se processa e existe no interior de um campo previamente delimitado, de maneira material ou imaginária, deliberada ou espontânea. Tal como não há diferença formal entre o jogo e o culto, do mesmo modo o ‘lugar sagrado’ não pode ser formalmente distinguido do terreno do jogo. A arena, a mesa de jogo, o círculo mágico, o templo, o palco, a tela, o campo de tênis, o tribunal, etc., têm todos a forma e a função de terrenos de jogo, isto é, lugares proibidos, isolados, fechados, sagrados, em cujo interior se respeitam determinadas regras. Todos eles são mundos temporários dentro do mundo habitual, dedicados à prática de uma atividade especial. (HUIZINGA, 2010, p. 13).

I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE FORMAÇÃO E CAPACITAÇÃO EM CULTURA

REALIZAÇÃO:



PATROCÍNIO:



Além disso, para que tal atmosfera se instalasse, em todos os encontros iniciava com uma atividade de concentração. O mais recorrente consistia nos atores-alunos deitarem no chão, fecharem os olhos e manter silêncio absoluto. Durante este trabalho eu dava indicações para que eles mantivessem a própria atenção na respiração, o percurso que ela fazia pelo corpo e que fossem deixando os assuntos e problemas do cotidiano do lado de fora da sala de trabalho.

Certo dia, devido a programação de atividades que tinha preparado, acreditei que não tínhamos tempo para realizar este período de concentração. Então, parti logo para os exercícios. Foi então que percebi a necessidade da criação deste ambiente. O fato de não termos nos preparado para começar as atividades ficou evidente no trabalho do dia. Os atores-alunos se dispersavam nos exercícios propostos, as cenas construídas saíram aquém da capacidade que vinha sendo apresentada nos dias anteriores, desprendemos mais tempo e energia do que o normal para conseguir desenvolver o trabalho. Enfim, a turma parecia desconcentrada. Sei que isso pode acontecer devido a uma infinidade de outros fatores, contudo creio que a falta deste momento de preparação foi um elemento crucial para as dificuldades deste dia.

Preparando o grupo

Em ambos os casos, eu tinha várias pessoas reunidas, mas não um grupo. No decorrer da oficina, além de apresentar os princípios acima, eu precisava transformar aquele coletivo, aquela massa amorfa de pessoas em uma unidade, em um grupo.

Para isso, após o trabalho de preparação do espaço, geralmente alongávamos juntos e eu coordenava aquecimentos que além de despertar o corpo dos participantes para as atividades tinham como objetivo integrá-los. Primeiro, fiz com que andassem

I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE FORMAÇÃO E CAPACITAÇÃO EM CULTURA

REALIZAÇÃO:



PATROCÍNIO:



em diferentes velocidades, nomeei cada velocidade em uma escala numérica (velocidade 0, +1, +2, -1, -2) para que eles a acessassem quando eu desse comando. Além disso, quando eu dissesse a palavra “abraço” eles deveriam abraçar o parceiro mais próximo. Tais exercícios foram retirados da tese de Fernando Lira Ximenes (2010, p. 131-132).

A partir desta noção estabelecida desenvolvi uma variedade que resolvi chamar de “aquecimento brincado”. Consiste basicamente na proposição de uma brincadeira infantil que envolva interação física (pega-pega, jô a cola, pique, jô ajuda, etc.) sujeita aos comandos do coordenador. Então, em determinado momento eu dava o comando para que eles parassem e mudava o “pegue” da brincadeira, ou então mudava as velocidades e eles deveriam continuar correndo em -1 e assim por diante. Esta proposição aparentemente obteve aprovação de todos os envolvidos e eu acreditava que ela facilitava a integração do grupo

Compramos o brincar como algo real. Achei a brincadeira uma ótima forma de construir o grupo. Com ela nos ajudou a lembrarmos dos nomes dos colegas porque precisávamos dividir algo com eles. Por a ‘alegria’ de brincar vir com intensidade, tudo parece mais forte. (Sarah Borges, 10/02/2012).

Este é um dos depoimentos que coletei dos participantes no fim da oficina, outro comentário a respeito surgiu no círculo de discussão:

E ontem a gente chegou aqui... Eu não sei se vocês perceberam, mas... era cada um por si, alguns se conheciam e... beleza. Já vi alguns e tenho intimidade ou não. No final da aula de ontem já existiam grupinhos. Existiam pessoas que se falavam, se comunicavam. Hoje eu to sentindo mais uma unidade. (Fábio Araújo, 08/02/2012).

I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE FORMAÇÃO E CAPACITAÇÃO EM CULTURA

REALIZAÇÃO:



PATROCÍNIO:



O envolvimento e união deles era visível nas brincadeiras. No primeiro dia, a chegada ao local, como em qualquer lugar estranho, continha certa inibição nos olhares, nas apresentações, entre outros, mas quando lhes foi proposto um objetivo comum, uma brincadeira, um retorno à infância, tudo foi esquecido e eles preocuparam-se apenas em se divertir. Sem nos darmos conta, o grupo foi sendo formado. De acordo com Huizinga (2010), o jogo tem o potencial de unir seus participantes dentro de sua realidade específica, neste objetivo comum, nesta saída das regras da realidade cotidiana para o “círculo mágico” do jogo o grupo se fortifica. E esta fortificação muitas vezes permanece mesmo após o fim do jogo:

As comunidades de jogadores geralmente tendem a tornar-se permanentes, mesmo depois de acabado o jogo. É claro que nem todos os jogos de bola de gude, ou de bridge, levam à fundação de um clube. Mas a sensação de estar ‘separadamente juntos’, numa situação excepcional, de partilhar algo importante, afastando-se do resto do mundo e recusando as normas habituais, conserva sua magia para além da duração de cada jogo. (HUIZINGA, 2010, p. 15)

O jogo na cena

Após este processo de conscientização do espaço e homogeneização do grupo, finalmente podíamos partir para o trabalho propriamente dito. Durante a oficina, realizamos exercícios que culminavam em cenas. Tais propostas tinham base nos pensamentos de Henri Bergson acerca do riso e nas reflexões de pesquisadores teatrais como Grotowski e Burnier. Todavia, nem todas as propostas tinham o jogo como elemento central, pretendo me ater nos detalhes em que encontro tal aspecto para que não fuja do recorte delimitado para este artigo.

Antes de tudo, deve-se ter em mente que o jogo é significante. Dentre as diversas funções que lhes são atribuídas. Quer seja descarga de energia excedente,

I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE FORMAÇÃO E CAPACITAÇÃO EM CULTURA

REALIZAÇÃO:



PATROCÍNIO:



treinamento pra vida, eliminar impulsos prejudiciais... O que há de interessante é que todas as explicações tem um ponto comum: acreditam que o jogo significa algo. Ainda de acordo com Huizinga, ele é anterior a cultura e intrínseco ao ser.

Realizei o seguinte exercício com os atores-alunos. Colocava uma bola de meia no centro da sala e dois participantes situados nas extremidades da mesma. Ao meu bater de palmas eles deveriam correr e pegar a bola. A partir daí começamos a trabalhar determinados aspectos que acabaram sendo levados pra cena. Uma tensão se instalou no ar, frente à expectativa do meu bater de palmas, os participantes estavam imóveis, mas percebia-se seus corpos carregados de energia, em prontidão. No fim, no círculo de discussão, mesmo sem termos discutido nenhum aspecto teórico, diversos conceitos surgiram a partir deste trabalho. Os atores falaram sobre dilatação, enraizamento, tensão e intenção, tudo a partir das experiências proporcionadas pelo exercício. A priori, havia estabelecido apenas algumas regras e armei a base para um jogo, mas a partir do mesmo eles encontraram afinidades com conceitos que já conheciam e despertaram no corpo. De uma brincadeira descompromissada o jogo torna-se significante.

A partir desta conclusão, como levar tais aspectos para a cena? Ou mais especificamente para a cena cômica. Para Henri Bergson “O cômico é *inconsciente*.” (BERGSON, 2004, p. 12). Diversas são as cenas em que uma personagem está sendo engraçada e não se dá conta disso. Falar absurdos, cometer equívocos, ser enganada, etc. O homem bêbado ao lutar para se manter de pé, errar o endereço de sua residência, não está tentando ser engraçado, ele vive dramas pessoais, contudo devido ao arranjo armado a cena pode tornar-se cômica a quem observa. Então, de acordo com a teoria bergsoniana podemos chegar à conclusão de que a comicidade deve ser acidental, ocorrer como uma distração.

I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE FORMAÇÃO E CAPACITAÇÃO EM CULTURA

REALIZAÇÃO:



PATROCÍNIO:



Penso que o riso nas cenas cômicas deva ser encarado como consequência e não só como objetivo. Isto é um tremendo desafio para o ator. Pois, na busca de se atingir um objetivo o intérprete recorre a todos os meios possíveis e pode acabar tornando-se refém do público. Quantas vezes o leitor não viu um ator que parecia estar “se vendendo” por uma gargalhada?

Do mesmo modo, quando o indivíduo está inserido no jogo e preocupa-se apenas com o alcance de seu intento, pode destruir todo o processo. Perde de vista uma das esferas mais interessantes e motivadoras do mesmo, o lúdico. “E, contudo, é nessa intensidade, nessa fascinação, nessa capacidade de excitar que reside a própria essência e a característica primordial do jogo.” (HUIZINGA, 2010, p. 5) Está tão preocupado em atingir seus objetivos que sem se dar conta, não vive o processo. Começa a desrespeitar as regras para alcançar o que deseja, e na medida em que vai destruindo as regras do jogo, vai quebrando a atmosfera construída e trazendo a realidade cotidiana à tona. O ator que “se vende” por uma risada quebra a atmosfera lúdica da cena, desvela o jogo que ocorre entre a plateia e atores e assim, mina o próprio trabalho.

Deste modo, muito dos exercícios que realizados na oficina consistiam em que os atores não se preocupassem no caráter cômico da cena criada. Caso o riso surgisse, seria mera consequência. Bastava que eles realmente estivessem dentro da proposta, realmente estivessem jogando com o parceiro de cena e a plateia, que o arranjo da situação faria o restante. Se estivessem completamente inseridos neste jogo, estariam preparados para enfrentar qualquer eventualidade que surgisse na execução do trabalho.

E não é isso o que muitos pesquisadores buscam nos seus estudos? Um ator que esteja por inteiro naquele momento, naquele ato. Não espera o desconhecido, mas está preparado pra ele. E assim torna-se expressivo. Mas afinal, o que é a expressão?

I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE FORMAÇÃO E CAPACITAÇÃO EM CULTURA

REALIZAÇÃO:



PATROCÍNIO:



É o momento em que você abre o caminho através do desconhecido e o conhece. Quando se faz alguma coisa que ela já é conhecida até o fim ela começa a ser morta. Ao contrário, quando se faz uma coisa que está se conhecendo, no caminho do conhecer se tem a expressão. (GROTOWSKI, 2010, p. 194).

Nas profissões de risco, como um limpador de janelas de prédio, dizem que o perigo não está no ato em si, mas na perda do medo por tanto conhecer o que faz. Na medida em que esse temor é perdido, a atenção com os detalhes vai sendo esquecida, se o cabo está firme, as fivelas bem apertadas, etc. A perda deste medo, o excesso de conhecimento acerca da profissão pode gerar a queda fatal para o trabalhador. No ator, a perda do desconhecido também pode ser fatal no campo expressivo. Um dos caminhos para estar sempre neste balanço entre conhecido/desconhecido é o jogo com tudo que o rodeia.

Afinal, o jogo é tensão e: “Tensão significa incerteza, acaso. Há um esforço para levar o jogo até ao desenlace, o jogador quer que alguma coisa ‘vá’ ou ‘saia’, pretende ‘ganhar’ à custa de seu próprio esforço. [...] O jogo é ‘tenso’ como se costuma dizer.” (HUIZINGA, 2010, p. 14). Esta incerteza, este acaso está muito presente na cena e no ator que “não cai da janela”. É um jogo, em que vivê-lo talvez seja mais importante do que ganha-lo em si, ou melhor, talvez o “ganhar” seja exatamente vivê-lo inteiramente do início ao fim.

Então, quando se vive este jogo e o divide com a plateia, a cena cômica convida o público a entrar em seu espaço ficcional. A entrar neste espaço em que as leis são diferentes da realidade comum, por mais que a encenação se aproxime do naturalismo. Pois, muito do que acontece na cena é um acordo tácito, um jogo entre atores e plateia. Geralmente, o público sabe quem está sendo enganado na cena, quem foi passado pra

I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE FORMAÇÃO E CAPACITAÇÃO EM CULTURA

REALIZAÇÃO:



PATROCÍNIO:



trás, o verdadeiro significado dos quiproquós armados. Enfim, percebe certos fios que regem o arranjo cômico e obtém da cena a capacidade de “brincar” com essa marionete, pois passa a poder prever suas atitudes, daí obtém-se o efeito risível (BERGSON, 2004, p. 12).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Talvez, no decorrer deste artigo, a questão do jogo do ator tenha sido assimilada diretamente à brincadeira. Não é este o objetivo, mas sim o de construir uma atmosfera de permissividade entre os atores, o espaço e a plateia. Um espaço em que as “regras do jogo” são as que são válidas e não as que vigoram na realidade cotidiana.

Gosto de pensar na cena cômica como um jogo de bola entre os envolvidos. Se um joga a bola, o outro está lá para pegar o arremesso e devolver para o parceiro. Se os dois jogam bolas ao mesmo tempo não há ninguém para pegar o arremesso do outro e assim, os arremessos, ou propostas de cena, se perdem.

Por que o improviso bem feito nos é tão interessante, ou melhor, belo? Porque dá a impressão de que os atores jogam. Parece que um sempre está preparado para receber e devolver com maior inventividade os “arremessos” do parceiro. “A vivacidade e a graça estão originalmente ligadas às formas mais primitivas de jogo. [...] São muitos, e bem íntimos, os laços que unem o jogo e a beleza.” (HUIZINGA, 2010, p. 9-10).

Então, no decorrer de todo o processo da oficina, apesar de serem trabalhados diversos elementos técnicos que permeiam a arte do ator (*élan*, intensão, prontidão, ação física,...) creio que o jogo seja um modo de colocá-los em prática sem gerar conflitos entre a técnica e o ato espetacular. Por se colocar em processo, aberto a possibilidades, o

I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE FORMAÇÃO E CAPACITAÇÃO EM CULTURA

REALIZAÇÃO:



PATROCÍNIO:



ator não busca ativar as técnicas, elas surgem naturalmente no decorrer do jogo e daí podem produzir o efeito esperado na cena cômica, o riso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Elza de. *Mecanismos de comicidade na construção do personagem: propostas metodológicas para o trabalho do ator*. 2005. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

BERGSON, Henri. *O Riso: Ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas, SP. Unicamp, 2009.

GROTOWSKI, Jerzy. Sobre a gênese de Apocalypsis. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla; MOLINARI, Renata (orgs). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski. 1959 – 1969*. São Paulo, Perspectiva, 2010.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: O jogo como elemento da cultura*. São Paulo, Perspectiva. 2010.

XIMENES, Fernando Lira. *O Ator Risível: procedimentos para cenas cômicas*. Ceará. Ed. Expressão Gráfica, 2010.