

Hollywood 1920: O corpo e o cômico nas obras de Oliver Hardy e Stan Laurel.

Natan Canever

Graduando do curso de História da Universidade do Extremo Sul Catarinense

Michelle Maria Stakonski Cechinel

Professora do curso de História da Universidade do Extremo Sul Catarinense

RESUMO: O presente artigo intenta fazer uma análise histórica sobre os discursos cômicos nas performances de Stan Laurel e Oliver Hardy, popularmente conhecidos como “O Gordo e o Magro”, nos filmes *With Love and Hisses* (1927) ” e “*Do Detectives Think* (1927)”. Para tanto, o presente trabalho operacionaliza teóricos das áreas da história da arte, cinema e das linguagens, como Flávia Seligman, Marcus Mota, Agnes Waite, Isabelle Sena, Henri Bergson e Georges Minois, que trabalham com conceitos de cinema; comicidade e riso. O artigo foi dividido em três sessões, a fim de discutir o cinema hollywoodiano da década de 1920; o riso e o sentido do cômico no cinema; e, por fim, realizar uma breve análise filmica das duas obras selecionadas de Stan Laurel e Oliver Hardy.

Palavras-Chave: Cinema, Comicidade, Riso, O gordo e o Magro.

1. INTRODUÇÃO

Há, na comédia cinematográfica, uma dualidade: de um lado da tela, o sujeito que ri; do outro, o cômico. Esse fenômeno dual, de performance e recepção, depende da relação do espectador com as cenas que observa e traduz. De fato, para fazer rir, o cinema opera com a tradução dos sentimentos, discursos e imaginários sociais de uma determinada época. O que faz rir, o que é considerado cômico, no cinema ou em outras artes, pode e deve ser compreendido historicamente.

O presente artigo tem por finalidade fazer uma análise histórica sobre os discursos cômicos relacionados a determinadas performances, que podem ser identificados nas comédias do cinema Hollywoodiano da década de 1920. Mais especificamente, o artigo utilizará como

fonte dois filmes de Stan Laurel e Oliver Hardy, popularmente conhecidos como “Filmes do Gordo e o Magro”, a saber: “With Love and Hisses (1927)” e “Do Detectives Think? (1927)”.

O objetivo deste estudo é identificar quais tipos de performances que vão ser relacionadas diretamente com o conceito de riso e comicidade no cinema, e reconhecer como esse discurso de comicidade é construído e reproduzido nos filmes do Gordo e o Magro.

Em termos teórico-metodológicos, o presente trabalho intenta a fazer uma pesquisa qualitativa, a partir de análises filmicas de produções d’O gordo e o Magro de Stan Laurel e Oliver Hardy. Desenvolveremos, então, uma interpretação histórica no diálogo com diferentes autores da área das artes e linguagens, como Flávia Seligman, Marcus Mota, Agnes Waite, Isabelle Sena, Henri Bergson e Georges Minois, que trabalham com conceitos que são caros à esta pesquisa: cinema; comicidade e riso.

A arte cinematográfica se popularizou com as experiências de filmagem e exibição dos irmãos Louis e Auguste Lumière, na França. Aos Lumière é creditada a invenção do cinematógrafo, máquina à manivela que captava, revelava e projetava imagens em movimento. Um dos marcos do nascimento do que iremos denominar “cinema” é a primeira exibição do filme “Sortie de L’Usine Lumière à Lyon” [Saindo da Fábrica Lumière em Lyon] dos Irmãos Lumière, em 1895, no Grand Café Paris. Após esta exibição, outras ocorreram por toda a Europa. Apenas por volta do ano de 1910, o cinema iniciou sua trajetória em território estadunidense, mais precisamente na cidade de Los Angeles (SILVA, 2004), tendo como diretor precursor David Llewelyn Wark Griffith. Segundo Seligman (2006), a arte cinematográfica no início vai assumir a responsabilidade de refugiar ou entreter as mentes inquietas e aterrorizadas das classes mais e posteriormente menos abastadas da sociedade americana durante o período que antecede o primeiro grande conflito mundial. É na década de 1920, no entanto, que Seligman considera que o cinema assume o espaço de “moldar vidas”. Nas telas dos cinemas mudos e nas bilheterias vendia-se mais que histórias, mas o retrato de um modelo de corpo e vida branco-norte americanizado e cristão (SELIGMAN, 2006).

Segundo Andrade, “No cinema mudo, o corpo do personagem é a mídia principal. Através desse corpo comunicante é que o protagonista expõe os assuntos abordados no filme para o espectador” (2014, p.95). Os filmes de Stan Laurel e Oliver Hardy, considerados cinema mudo, retratam os dois opostos de um padrão corporal, gordo e magro. Efetivamente as cenas vão trabalhar com o humor exacerbado de um cotidiano muito comum para grande parte da população americana antecessora à grande depressão e reforçarão determinados estereótipos ligados à corpos e sua performance cômica.

O presente artigo foi dividido em três sessões sendo que a primeira trabalhará o contexto hollywoodiano da década de 1920. A segunda sessão foi destinada à discussão sobre o riso e o sentido do cômico e, por fim, a terceira sessão é limitada à análise fílmica de duas obras cinematográficas de média metragem, datadas de 1927, do gênero comédia, que foram performadas pelos atores Stan Laurel e Oliver Hardy.

2. CINEMA NA DÉCADA DE 1920

Segundo Seligman (2006), os filmes de comédia produzidos para as grandes telas do cinema em meados de 1900, eram destinados especialmente às camadas populares e exibidos improvisadamente em galpões, local onde o operariado - diferentemente da burguesia - espremia-se para experienciar as breves esquetes. Para além do caráter popular, o cinema no século XX tinha como pressuposto um viés comercial, e caracterizava-se como um meio de comunicação pelo qual se atingia um grande número de sujeitos das classes trabalhadoras, para além do objetivo inicial: o entretenimento. Neste sentido, o cinema vai ser construído sobre prismas e elementos de outras artes, do teatro e do circo, de forma mais popular e com uma associação fortemente corporal.

Seligman afirma que o cinema foi uma forma de inserção cultural para aqueles sujeitos populares, não intelectualizados, que sentiam a necessidade de acessar formas ou espaços de lazer e cultura. Com o passar do tempo, com a modernização das formas de exibição dos filmes, o cinema passa a atingir também a burguesia que, por sua vez, vai aderindo a este novo modelo de arte, a sétima arte.

Em números, Seligman (2006, p.4) revela que:

Por volta de 1905 surgiram os nickelodeons, as primeiras salas específicas para a projeção de filmes. Destituídas de qualquer tipo de conforto, serviam à este público, pois o ingresso custava apenas um níquel. Em 1910 já havia 120 destas salas em Chicago e mais de 400 na cidade de Nova Iorque. Nos Estados Unidos contava-se 10 mil salas espalhadas por todo o país e aproximadamente três mil no resto do mundo.

Além das temáticas associadas ao cotidiano das classes trabalhadoras, há de se falar que a forte presença do cômico nos cinemas decorre também, segundo Silva (2004) de uma

necessidade das camadas populares sentirem-se representadas através de personagens que contestavam os moldes burgueses, e que estes populares sendo representados não possuíam vidas luxuosas, mas sim vidas cotidianamente simples. Essa ridicularização da burguesia enfatizava um sentimento social e coletivo do operariado e sobretudo viabilizava a vitória dos não vitoriosos ou as micro histórias de personagens fictícios.

Logo, o potencial comercial, e de construção de imaginários e de normatividade passa a ser explorado pelos diretores e roteiristas hollywoodianos. Neste sentido, outro aspecto presente no cinema estadunidense no início do século XX é o discurso nacionalista, em decorrência do panorama de conflitos relacionados à eclosão da I Guerra Mundial. Silva (2004 p.4) afirma que “as relações presentes nos discursos representados através dos filmes de David Llewelyn Wark Griffith buscam reforçar o imaginário nacionalista que vai sendo construído no início do século XX mas sobretudo reforçado no decorrer da primeira guerra mundial”. Assim, compreender historicamente o contexto de produção da arte cinematográfica é importante para a interpretação das obras, pois o cinema é apenas uma representação da realidade e não a realidade representada.

Griffith, precursor do cinema nos Estados Unidos, mais propriamente na região de Los Angeles, reforçou, em seus filmes, um sistema de linguagem cinematográfica que visava fortalecer uma identidade nacional estadunidense, sob influência de um projeto de construção civil do país a partir de teorias racialistas de sua época. Seus filmes representam ideais de nação que fortalecem a identidade dos homens brancos, cristãos e conservadores.

Além do disposto acima, Silva sugere que a década de 1920 ficou caracterizada sobretudo pela forte influência do modelo de produção fordista e das políticas de moralidade e restrição da “libertinagem”

O poder coercitivo exercido sobre o indivíduo através dos aparelhos privados de hegemonia, mais especificamente pela fábrica fordista fez surgir um novo indivíduo, uma nova sociedade, baseada no puritanismo e num moralismo hipócrita que regulava a vida sexual dos de baixo mas fechava os olhos para os casos que viessem de cima. O proibicionismo foi um exemplo contundente dessa forma de repressão, desta feita nas mãos do Estado que consistiu na proibição de bebidas alcoólicas, o que na realidade serviu para o aumento da criminalidade nos anos 20 (SILVA, 2004 p.13).

Neste sentido, o cinema norte-americano pode ser considerado uma das principais

propagandas do chamado “American way of life”, sendo ligado ao consumismo exacerbado do período entreguerras, é dado ao cinema também uma missão civilizadora: estabelecer códigos éticos e morais cumprindo uma função expansionista de novas fronteiras culturais.

De fato, como indica Kaes: “Através dos filmes podemos analisar a noção de identidade cultural, uma vez que a história tem como função reconstruir ‘lugares memórias’ para assegurar a identidade de grupos, onde o cinema se encarrega de traduzir para a ficção o que a memória oficial procurou ocultar.” (KAES apud LAGNY, 2009, p.105)

Para Christie

O cinema das décadas de 10 e 20, período das vanguardas históricas definia-se por sua estética diferenciada e seus modos de produção, geralmente artesanais, com financiamentos independentes e sem conexões com os estúdios ou a indústria, e com três movimentos relacionados: o impressionismo, próximo a uma espécie de “cinema da arte” nacional; o “cinema puro”; e o surrealismo (CHRISTIE apud STAM, 2003:72-73)

Waite sugere que o Cinema das décadas de 20 e 30 passam a se basear na ação de fazer o público reagir, crer, idealizar e desejar o que seu meio mostra. “Cinema, rádio e televisão passam a ser poderosos instrumentos de manipulação das elites urbanas para “padronizar” o consumo e comportamento das massas de trabalhadores e da classe média.” (Waite, 2014, p.4)

Para a construção/estruturação de um filme Hollywoodiano de sucesso, segundo Waite, devem ser utilizados três pilares, sendo eles os seguintes: “sistema de estúdio”, o “sistema de estrelato” e o “código Hays”. O sistema de estúdio é o modo de produção em estúdio; o sistema de estrelato se refere à forma com que o público vai se fascinar com os atores, visto que estes têm o papel de ditar valores morais, sociais, de moda, estilo de vida e ideologias políticas e, por fim, para Waite, o código de Hays se caracteriza pela regulação da autocensura, monitorando as cenas e mensagens dispostas nos filmes prezando pela harmonia e moral americana (WAITE, 2014)

Se, na década de 1910 a 1920, o cinema estadunidense ainda não estava ligado a grandes estúdios, a partir de meados de 1920 a 1930 o cinema passa a se profissionalizar e grandes estúdios passam a produzir filmes. Neste sentido, a industrialização da cultura forja imaginários que atingem, inicialmente, as massas operárias. Para Waite, é na década de 1930 que o cinema é utilizado como uma arma de manipulação das massas populares, e passa a reforçar o desejo de um consumo exacerbado e do acúmulo do capital (WAITE, 2014).

Podemos pensar, que ao se estudar a história do cinema como arte na década de 1920 a 1930, somos direcionados a refletir sobre seus aspectos industriais, sendo a indústria inseparável da sociedade e da economia. Como espaço de arte, mas também de construção de discursos de época, associados à ideia de manutenção de um “American Way of Life”, e de uma ideologia de nação, o cinema utilizou diferentes técnicas que proporcionam essa imersão do telespectador na trama (FERRO, 1996). Entre as técnicas estão a construção dos discursos de roteiro, gravação ou edição, que envolvem a materialidade do filme; a utilização de *flash backs* na edição; de *closes*, nas filmagens; dos movimentos de câmera que geram a dramaticidade, entre outros. O cinema, portanto, vai, aos poucos, deixando de lado seu viés teatral e, especialmente na passagem entre as décadas de 20 a 30 do século passado, e passa a se utilizar destas técnicas da indústria para acionar os sentimentos e as reações do espectador:

O filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável de se mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos. Ela tinge suas estruturas. (FERRO, 1996, p.6)

É por conta desse poder de difusão de discursos e de seu atrelamento à técnica e ao contexto de época que o cinema é, via de regra, uma importante ferramenta para a historiografia, uma vez que ele revela as memórias históricas de uma determinada sociedade sob uma ótica presente naquele tempo cronológico, posto em representações. O papel do historiador ao analisar as produções fílmicas deve partir de dois pressupostos: 1. a identificação do tempo cronológico que o filme foi produzido, para interpretação dos discursos presentes na trama; e, 2. a identificação do tempo histórico que o filme busca retratar. A partir destes vieses, iniciaremos a análise fílmica dos filmes de comédia de média-duração do Gordo e o Magro, não sem antes compreender mais propriamente os conceitos de riso e comicidade.

3. O RISO E A COMICIDADE

O riso e a comicidade podem ser pensados para o cinema na década de 1920, o que anteriormente o jazz e o blues representavam para o movimento negro, ou o que o movimento sufragista feminino representava para as mulheres. Para a arte cinematográfica, o cômico representava, no início dos anos 20 do século passado, mais do que uma forma de

entretenimento, mas um espaço de resistência das classes operárias no decorrer do início do século XX.

As significações do que é o riso de fato nos remetem a uma atitude meramente humana uma vez que os animais não possuem esse tipo de comportamento. Por ser um comportamento humano, o riso vai ser gerado a partir de uma associação de um objeto concreto e inanimado mas que gere uma relação de aproximação com a humanidade posto nele. Rimos de um animal porque nele observamos uma atitude humana. (SELIGMAN, 2006)

Flávia Seligman (2006) discute alguns pontos centrais ao se abordar a arte do riso e o papel da construção do cinema na primeira metade do século XX como principal meio de comunicação, mas sobretudo de representatividade das classes menos abastadas da sociedade estadunidense. Ivo Bender, dramaturgo renomado e escritor do livro “Comédia e riso: uma poética do teatro cômico” sugere que:

Se o homem é o único animal que ri, ele é, por outro lado, o objeto primeiro deste riso. Por isso mesmo, animais, vegetais ou coisas somente são matérias de riso no momento em que podem ser associados, de um modo ou outro, ao homem imprimir sua marca (1996, p.53).

Dadas essas definições, Bender e Seligman discutem o sistema estrutural da comédia, uma vez que a mesma tenha sido considerada inferior por parte da burguesia vigente acostumada aos ares de grandes teatros e óperas. Toda comédia possui um enredo onde se inicia a trama, ao meio disso desenvolve-se, e por fim é resolvida com um final não trágico. Podemos afirmar, também, que o riso é gerado pela diversidade, uma vez que o sujeito ri de um suposto “defeito” que ele mesmo considera não ter, mas que ao observar em um segundo sujeito o cômico é instaurado decorrendo um processo de inferiorização daquele que é risível em relação ao que ri.

Segundo Eco (2007) a noção de feiura sempre se contrapôs a ideia do belo. Para o autor, até mesmo os estudos filosóficos clássicos discutiram o conceito de belo e restringiam o feio a pura oposição a este. A ideia de feiura, no entanto, é definida a partir da discrepância e do distanciamento cronológico e cultural de variados povos, uma vez que estes vão construir padrões estéticos divergentes, mas que sobretudo assemelham-se consigo mesmos.

O ponto de desconforto quebra um padrão do que se é esperado. Em uma sociedade que debruça-se sob um padrão estético ocidental, o corpo gordo é inserido como algo grotesco ou aquilo que se opõe a uma padrão estético vigente no ocidente nas primeiras décadas do século

XX. Essas reflexões fazem correlação direta com a ideia da comicidade ligada a uma quebra brusca de sentidos estáticos e expectativas a serem sanadas.

Todo humor é construído de formas distintas, e vão contestar moldes sociais vigentes daquilo que é ou não correto dentro de uma determinada sociedade. Podemos exemplificar os famosos curtas de Stan Laurel e Oliver Hardy, para embasar essas contestações à vida burguesa.

3.1 - COMICIDADE E OS CORPOS NO CINEMA

Os filmes de Stan Laurel e Oliver Hardy popularizaram-se mais no cinema, embora também tenham tido seus episódios transmitidos na televisão. Oliver Hardy e Stan Laurel formavam uma dupla que se completava. Segundo a publicação “1000 que fizeram 100 anos de cinema” (Isto É / The Times), “[Os personagens] Pareciam ser duas metades do mesmo ego. Um gordo e comicamente bravo e o outro magro, mas desajeitado e amoroso. Dois tipos com características comuns, mas que acirradas na tela produziam um efeito emocionante.” (SELIGMAN, 2006, p.9)

Percebe-se, aqui, uma espécie de padrão humorístico e uma composição de características que não apenas marcaram época, mas também definiram um novo gênero de comédia: a junção de diferentes figuras que, por serem distintas, ao contracenarem juntas despertam o riso e situações cômicas (MOTA, 2011).

[...]Uma ação que se exhibe difícil de ser realizada focaliza não seu resultado, mas a própria ação, sua construtividade, seu fazer, haja vista a imensa produtividade e eficiência da tripla repetição/ preparação dos atos. Após a duplicação da cena, a repetição e a crescente intensidade dos atos tomam lugar no esquete. Aquilo que em um primeiro momento era censurável, proibido, ilegal e absurdo começa a se tornar recorrente. Por meio da repetição reforça-se a lógica da comicidade, do contexto cômico.”(MOTA 2011, p.5)

O riso vai ser construído nos esquetes, a partir do inesperado e das dificuldades de se promover uma ação simples, porém, em uma lógica pré-cômica, a sequência de situações absurdas desenvolve o sentido de naturalidade nos telespectadores, porém o não cumprimento de suas expectativas em relação ao objeto é que desemboca no cômico. Segundo Mota:

A comicidade vale-se dos mesmos procedimentos de elaboração de coesão e coerência e coesão de nossa realidade. Entretanto, a diferença está em

manifestar e tornar observável a coexistência entre a ação e sua configuração. E a comédia faz isso a partir de eventos banais apropriados nas fronteiras, nas margens de sua legitimidade ou sensatez, para que, a partir da elevação do comum ao raro, e do raro ao comum, nossas capacidades de compreensão e elaboração de estratégias interpretativas sejam desafiadas em seus limites e limiares (2011, p.5).

O riso tem de ser insensível, uma vez que seu maior inimigo é a emoção:

A indiferença é o seu ambiente natural. O maior inimigo do riso é a emoção. Isso não significa negar, por exemplo, que não se possa rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: apenas, no caso, será preciso esquecer por alguns instantes essa afeição, ou amadurecer essa piedade”(BERGSON, 1987 p.4).

A insensibilidade momentânea gera o riso, e é nesse instante, pavimentado de um afastamento, a partir de uma perspectiva de fora para dentro do “problema”, que o riso vai ser efetivado. Ainda sobre essa pavimentação, é necessário um afastamento problematizador para que se selecione aquilo que deve ou não ser problematizado emocionalmente.

Falar sobre o riso é discutir as suas relações diretas com a sociedade, a intensidade do riso é envolvida pela coletividade de um grupo, afinal quanto mais indivíduos são atingidos maior é o riso gerado. O cômico vai ser motivado, também e sobretudo, por mudanças bruscas de comportamento, involuntárias ou desajeitadas e essas mesmas mudanças é que vão caracterizar o desvio habitual de uma certa liberdade de ações, e é esse o instante que gera o sentimento cômico. Neste sentido, no cinema, “Pode tornar-se cômica toda deformidade que uma pessoa bem conformada consiga imitar” (BERGSON, 1987, p.12)

O rosto cômico é aquele que estático seja nas suas expressões de choro, riso ou raiva, essa rigidez do corpo ou do rosto no decorrer do tempo e durante a vida é expressado e cristalizado formando uma caricatura daquilo que o indivíduo viveu. Por vezes o corpo gera alguns efeitos mecanizados e automáticos como é o caso do cacoete que não é relacionado à vida cotidiana de um grande grupo, por isso é cômico, sendo assim só é possível ser imitado. O cacoete é uma expressão mecânica do corpo, algo estático ou aquilo que é do viés do automatismo. Todo riso vai ter como ponto de partida a mudança repentina, seja nas suas relações interpessoais, particulares ou coletivas. Segundo Bergson (1987, p.27) o cômico é calcado no vivo, logo, este vivo ao parecer objetificado momentaneamente é algo cômico pela rigidez do corpo flexível humanamente e pesa desumanização de uma característica concreta e pesada.

Tanto o riso como o cômico vão ser explorados no cinema, e é no século XX que podemos observar de perto essas diferentes facetas do rir. Apesar do riso ser um sentimento superficialmente alegre, nem sempre ele expressa a felicidade genuína. Isto é, rimos de alegria mas também daquilo que nos deixa desconfortáveis, ou rimos daquilo que não temos controle, em outras palavras, todo excesso de comicidade vai de forma oculta carecer de uma ausência seja de felicidade ou de alegria.

Para Minois (2003, p.391) “o riso foi o ópio do século XX”. Isso, porque, sob a ótica das guerras, do fascismo, nazismo, da fome, da morte, das desigualdades sociais. Pessoas riam, mas de desespero, o riso era a última instância e suporte para agarrarem-se a uma certa humildade uma vez que a posteriori esse riso não mais gerado pelo trágico e sim do absurdo.

[...]Sob a ocupação, os espetáculos cômicos multiplicam-se: rir da situação dá a impressão de tê-la dominado. Nem sempre o cômico é voluntário: como os comunicados oficiais de propaganda que deturpam a realidade de forma grotesca ou as coincidências ridículas, como a representação de Não é possível pensar em tudo, na Comédie Française, em 9 de junho de 1940.”(MINOIS 2003, p.392)

Afirmamos, então, que o riso nos auxilia a suportar a dor, mas em um contexto de guerra, por exemplo, ele pode parecer histeria. O cinema mostrou que tudo pode ser risível, no momento em que o tema é dessacralizado. Cada sociedade sacraliza diferentes temas, mas o riso é multicultural. Há de se dizer, também, que no decorrer desse processo a ironia vai entrelaçar-se com o riso, entretanto, a ironia é uma “dádiva da elite” (MINOIS, 2013), que observa o mundo mudar mas que insiste em manter-se estática em um lugar de prestígio. O fazer humor pela ótica da ironia é sempre uma via de mão dupla: aquele que não ri sofre com o desgosto da piada, pois esse tipo de humor nem sempre prende-se a um presente cronológico, mas se utiliza, sobretudo, de aspectos e argumentos do passado de determinada pessoa ou grupo e afasta-se da afetividade, para que o cômico seja instaurado. Assim, “O humor é a ironia aberta ou a fase afetiva da ironia”(MINOIS, 2003)

A materialidade corporal não é inerte: rimos das atitudes bruscas que um corpo faz , pois, em sociedade limitamo-nos a um fazer, agir e comportar-se padronizado, porém esse padrão envolve mais questões culturais do que biológicas (MINOIS, 2003): na materialidade do corpo identificamos traços de identidade nacional ou étnica, suas imersões culturais em tempo e espaço. O corpo reflete padrões de classe, gênero e raça.

No cinema das primeiras décadas do século XX, filmes que não se enquadram na

comédia tendem a explorar menos o corpo e sua materialidade. Em sociedade, o mesmo acontece: o sujeito que discursa seriamente teme que seu corpo saia dos limites daquilo que o público espera, e que isso seja um vetor para o riso. Por exemplo, digamos que este sujeito espirre fortemente em meio a um discurso dramático. O público que aguardava um seguimento de tensão, possivelmente poderá rir da comicidade do espirro, apesar de ser esta uma característica humana que vai aproximar o sujeito que discursa do público que o ouve.

O ser vivo de que se tratava aqui era um ser humano, uma pessoa. O dispositivo mecânico é, pelo contrário, uma coisa. Portanto, o que fazia rir era a transfiguração momentânea de um personagem em coisa, se quisermos considerar a imagem desse prisma. Passemos então da idéia precisa de uma mecânica à idéia mais vaga de coisa em geral. Teremos uma nova série de imagens risíveis, que se obterão, por assim dizer, esfumando os contornos das primeiras, e que levarão a esta nova lei: Rimo-nos sempre que uma pessoa nos dê a impressão de ser uma coisa.”(BERGSON,1983, p.30)

Para além das afirmações acima em relação aos possíveis gatilhos que vão ser necessários para que o riso seja instaurado, é importante dar ênfase, também, ao fato de que o corpo vai enrijecer ao passo que o mesmo vai sendo desumanizado, e passa a assumir uma característica concreta: a objetificação do corpo humano nas cenas filmicas que geram a comicidade vão ser identificadas, mas sobretudo serão discutidas posteriormente de forma minuciosa na próxima sessão no curta d’O gordo e o magro intitulado “With Love and Hisses (1927)” aos 18:53 min.

Grojnowski esboça uma classificação dos tipos de cômico: em primeiro lugar, o mais simples, de “duplo sentido explícito” (trocadilhos, jogos de palavras, quiproquós); em seguida, o estágio mais elaborado de “duplo sentido implícito (sátira, ironia, paródia, caricatura); enfim, o cômico moderno, aquele de “duplo sentido problemático” (humor, mistificação, nonsense).”(MINOIS, Georges 2003, p.413)

Identificamos essa objetificação do corpo quando a dupla tenta camuflar-se em um outdoor por estarem despídos devido à um banho de rio coletivo do exército anteriormente, ao tentar camuflar-se ao objeto inerte que é o outdoor, a dupla é observada por duas personagens que identificam os rostos como parte da figuração, na presente cena as mesmas tecem comentários sobre estes rostos que tentam de forma falha permanecerem inertes frente às críticas que recebem sobre suas caricaturas, o cômico se instaura na necessidade da

objetificação do corpo em relação ao vivo e de seu esforço em confundir aquilo que é vivo em uma fusão com aquilo que é estático.

4. ANÁLISE DOS FILMES

A dupla de comediantes formada por Oliver Hardy e Stan Laurel inicia sua carreira durante a década de 1910, de forma individual, tendo casualmente atuado juntos no filme *The Lucky Dog*, exibido, pela primeira vez, em 13 de novembro de 1922. Entretanto, é apenas em 1927 que ambos firmam sua parceria formando a dupla o Gordo e o Magro, dando sequência em diversos filmes com o gênero comédia. Sob a direção e supervisão de Leo McCarey, no estúdios Roach Studios, a dupla surpreende os produtores com tamanha audiência, assim tornam-se uma das duplas mais cômicas do século XX. (SELIGMAN, 2006).

Oliver Hardy e Stan Laurel personificam, em seus filmes, não apenas o gordo e o magro, mas diversos opostos: o belo e o feio, a emoção e a razão. Por tanto, a partir dessa dualidade é perceptível nos filmes algumas características descritas a seguir. Ao analisarmos as figuras de imagem no média-metragem denominado *With Love and Hisses* (1927), com duração de 21:46 min, podemos identificar o roteiro sendo construído a partir de um grupo militar do exército fazendo uma espécie de acampamento no final de semana.

Oliver Hardy representa um Sargento chamado Banner que por sua vez enfrenta problemas com o capitão Bustle, personagem do ator James Finlayson e que inicialmente é acompanhado de duas mulheres. Stan Laurel representa o soldado Cuthbert Hope e ao entrarem no trem o cômico se instaura nas diferentes trapalhadas que os personagens vão causar.

No acampamento o exército faz seus exercícios diários e Cuthbert (Stan Laurel) tenta de forma falha enquadrar-se nos padrões disciplinares que a posição de soldado o exigem mas falha miseravelmente ao não compreender a ideia de disciplina e ordem. Em uma pausa para o descanso os soldados decidem banhar-se em um lago e a função de cuidar das roupas fica a cargo de Cuthbert.

Ao invés de cumprir sua tarefa acaba se juntando ao seu companheiro Banner (Oliver Hardy) e aos demais colegas militares, ao despir-se jogou seu cigarro ainda aceso em cima da pilha de roupas que pouco tempo depois acabam queimando por completo. Ao som do clarim (instrumento musical utilizado por Bustle) todos se apressam para retomar as suas posições,

mas ao saírem do lago observam as roupas queimadas.

Nus o pelotão então ao verem as mesmas mulheres que outrora acompanhavam o capitão na estação de trem se aproximando, são forçados a se camuflarem em um outdoor e voltarem ao acampamento sem suspeita. No meio do percurso um dos soldados tropeça em uma colmeia de abelhas e o filme corta apresentando uma lâmina que afirma a seguinte frase: "Tudo está bem quando termina bem".

Ao serem violentamente atacados pelos insetos retornam ao acampamento levando com eles o caos mas também o cômico da cena que encerra o filme com o pelotão enfileirado andando com seus traseiros em proporções absurdamente inchadas.

A partir dos 3:20 minutos do média-metragem, é apresentada uma situação cômica, pois as moças possivelmente namoradas de Bustle acenam para ele que está disposto na janela do vagão do trem, por outro lado Banner que está na porta do vagão briga com seu companheiro Hope ao virar-se para as pessoas que estão na estação, Banner observa duas moças acenando em sua direção e quase que instantaneamente ele acena de volta pois interpretou que ambas o estava cortejando.

Sentindo-se aceito e desejado Banner se lança em direção às moças, ao se aproximar pega no braço de uma delas como quem diz que esta mulher é agora sua e com espanto as mesmas o recusam fazendo caretas e tentando se esquivar das mãos de Banner. A partir da cena discutida acima é possível contextualizar a ideia do corpo gordo associado a uma figura risível e cômica.

O desentendimento nas expressões corporais é o gatilho necessário para que o riso se faça presente por parte do espectador, uma vez que o padrão que as moças observam de beleza mas sobretudo de relações afetivas não se enquadram efetivamente ao padrão de beleza de Banner, dentro desse contexto a interpretação daquilo que é “atraente” para as mulheres mostra que o personagem Bustle é totalmente o oposto de Banner, por ser magro e ocupar um cargo de poder superior.

Naturalmente é transpassado a ideia de que as moças apaixonam-se e namoram Bustle pelo seu padrão corporal e o status que ele ocupa no exército, já por outro lado a representação do corpo gordo de Banner e suas relações afetivas frente a sua corpulência demonstram como ele necessita utilizar-se do sentimentalismo mas também do atrevimento ao agarrá-las a força em uma investida falha de tentar conquistá-las, uma vez que ele acredita estar sem saída e como mecanismo de conquista para tomar as moças para si, é inicialmente carinho, impulsivo e extremamente atrevido utilizando-se de todas as armas possíveis para que sua “conquista”

No cinema mudo, entretanto, os personagens corpulentos, gordos e barrigudos apresentam, comumente, motricidade perfeitamente normal, executando, inclusive, piruetas, peripécias corporais, corridas, cambalhotas, dentre outros desempenhos corporais que nada transparecem de limitações motoras.(SANTOLIN, 2021, p.209)

Já em relação à análise da média-metragem denominada *Do Detectives Think?* (1927), com duração de 19:12 min, podemos identificar o roteiro sendo construído a partir da dinâmica de um tribunal em um processo de julgamento onde um homem cujo aparência transpassa uma mensagem marginalizadora e agressiva ao ser condenado demonstra revolta e ameaça assassinar o juiz. Posteriormente em sua casa durante o café da manhã com sua esposa, o juiz observa que, o mesmo condenado está foragido, e por sua vez, vê-se na necessidade de contratar uma agência de detetives para sua proteção particular.

Stan Laurel representa o segundo pior detetive do mundo chamado Ferdinand Finkleberry, James Finlayson no filme chama-se Fozzle e assume o papel de juiz, já Oliver Hardy representa o primeiro e pior detetive do mundo, chamado Sherlock Pinkham. Na cena em que ambos os detetives são encarregados de assumir a missão, é nítido o despreparo da dupla em relação a tarefa que lhes foi encarregada.

O revólver, por exemplo, é acionado sem qualquer ideia de como manuseá-lo, uma vez que a mira é de uma precisão notável (em um sentido irônico). No entanto Finkleberry e Pinkham no caminho até a residência do juiz Fozzle, se deparam com a entrada do que se parece um cemitério. O chapéu de Pinkham é lançado sob uma brisa adentrando ao cemitério, mesmo receoso em entrar e pegá-lo de volta ele se utiliza de sua pequena grande valentia e coragem e ordena que Finkleberry busque ambos os chapéus.

Finkleberry também tem seu chapéu levado pela brisa, e o cômico se dá pelo forma com que ambos demonstram assustar-se com pequenas situações corriqueiras como por exemplo, suas próprias sombras projetadas sobre as sepulturas. Por fim os chapéus são recuperados e ambos seguem até a respectiva residência.

Enquanto isso na casa de Fozzle, o “condenado foragido” sequestra o mordomo e entra na residência se passando por ele, ninguém percebe diferenças pois o mordomo acabará de ser contratado pela esposa do juiz. Pinkham e Finkleberry são recebidos com avidez e iniciam seu trabalho de observação, durante todo o término do filme a forma com que o “condenado” mostra de forma clara seu objetivo que é assassinar o juiz traz um sentido risível.

Entre perseguições, encontros e desencontros a vulnerabilidade do antagonista se dá através do medo ao observar uma máscara. Por fim os detetives acionam a polícia e mesmo Finkleberry prendendo o “condenado” junto a Pinkham no armário a missão é bem sucedida apesar de alguns hematomas de Pinkham com o antagonista até a chegada da polícia.

A partir dos 11:00 minutos do média-metragem, é representada a negociação entre Finkleberry (Stan), Pinkham (Hardy) e o juiz Foozle (Finlayson) referente a segurança dele, nesse momento Finkleberry observa sobre a mesa uma bandeja posta com biscoitos, Pinkham se mantém firme em uma tentativa de mostrar sua austeridade, ao virar-se para Finkleberry e observar que este estava devorando os biscoitos, ele o reprime imediatamente de forma agressiva, mas volta seu olhar para o juiz e sua esposa com avidez demonstrando uma certa pacificidade e bondade no olhar.

Sobre a mesa posta está também uma maçã, e Pinkham sob sugestão do juiz decide mostrar sua precisão e habilidade com a arma que está disposta em seu cinto, antes de saca-la ele posiciona a maçã sob a cabeça de Finkleberry e certifica-se de estar em uma distância adequada para atingir a maçã sem ferir seu companheiro. Ao mirar em direção de Finkleberry, Pinkham fecha os olhos demonstrando sua ineficiência com a arma, mas mesmo assim atira lançando a bala não em seu companheiro mas em uma estátua que está próxima à Foozle e sua esposa.

Finkleberry, ainda com a maçã na cabeça, olha para Pinkham que faz um sutil sinal para que ele derrube a maçã no chapéu que está em sua mão. Ao fazer isso, o juiz volta o olhar à Pinkham com desaprovação, mas Pinkham sorri de volta e lhes mostra que não apenas acertou a estátua como também acertou a maçã na cabeça de Finkleberry. Sem o juiz perceber Finkleberry derruba a maçã no chão ao colocar o chapéu na cabeça e Foozle e sua esposa mostram-se extremamente surpresos com tais “habilidades” do detetive Pinkham com a arma, este por sua vez garante a segurança certificando os moradores de seu profissionalismo.

Ao encerrar a cena e o casal sair da sala, o detetive Finkleberry pega mais um biscoito e Pinkham novamente o repreende o chutando e o afastando da mesa, após isso ele observa os biscoitos e decide comê-los nesse momento o cômico é instaurado pois Finkleberry também age de forma agressiva o chutando de volta, o casal que está no cômodo ao lado ao observar uma agitação incomum olha para os detetives que interpretam em uma naturalidade como se não houvesse agressão nenhuma.

O detetive Pinkham representado por Oliver Hardy quebra com a ideia da corpulência ligada ao poder, a força, a habilidade e a valentia pois mostra-se nesta cena mas em outras

como a do cemitério por exemplo extremamente despreparado e transparece sensibilidade para com os anfitriões da casa partindo com as noções corporais ligadas a diferentes formas de poder dentro de um imaginário onde o corpo gordo é visto como um burguês bem sucedido.(WAITE,2014)

Stan Laurel representa nos filmes a figura do magro com uma personalidade humilde, inocente, paciente e amigável. No entanto o cômico deste personagem se dá na forma com que ele exagera nas expressões, nos fazeres e na comunicação, transparece que por estar em um padrão de beleza e corpo “correto” tem-se a necessidade de esforçar-se para atingir a comicidade uma vez que essa comicidade não está estatizada em seu corpo mais em suas ações.

Por outro lado, Oliver Hardy representa nos filmes a figura do gordo com uma personalidade pomposa, impaciente, impulsiva e temperamental. Ao longo de seus 106 filmes pode-se dizer que a figura de Oliver Hardy representando o Gordo, de fato não detém uma necessidade excessiva de dinamizar e exagerar a comicidade como a de Stan Laurel, o fazer-se rir aqui de fato é identificado em suas entrezenas.

A ridicularização dos corpos gordos advém da ideia de que estes corpos por si só já são passíveis do riso, do busão e da comicidade de forma geral os filmes analisados reforçam os estereótipos do corpo gordo estigmatizando, que todo gordo come muito, é infeliz com o próprio corpo no caso de Hardy por isso é representado como alguém ríspido, que tem preguiça ou que lhes falta empatia ou coragem.

De fato a dupla traz uma mensagem de ingenuidade e de imaturidade que gera graça nas cenas dispostas nos filmes analisados por exemplo, mas de forma individual temos uma figura (Stan) que rimos das suas ações, e outra figura (Hardy) que rimos do seu corpo e da forma com que este corpo comporta-se no meio tal qual está inserido ou como este corpo reage em situações de perigo por exemplo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema no final do século XIX e início do século XX reflete o processo de fusão das características elementais circenses e teatrais em relação à elementos performáticos, que visavam representar em cenas e esquetes filmicas as características da vida cotidiana de burgueses e proletários. O cinema, inicialmente rechaçado pela alta burguesia estadunidense,

passa, até a década de 1930 a parodiar a vida burguesa e a ser um espaço de sátira consumido especialmente pelos espectadores das classes mais baixas. É entre meados de 1920 e a década de 1930, especialmente, que a arte cinematográfica apresenta um deslocamento, e passa a enfatizar seu papel propagandístico, vendendo imagens e ideologias de uma sociedade industrializada, branca e conservadora. Este processo, segundo vimos anteriormente, se alia ao próprio processo histórico de profissionalização do cinema e industrialização do cinema, que, já na década de 1930, atingia outros setores e classes sociais nos Estados Unidos. É justamente no meio desse deslocamento que se insere as médias metragens, aqui analisadas, de uma dupla cômica chamada, no Brasil, de O Gordo e o Magro. Fruto deste contexto de industrialização e propaganda, as esquetes parodiavam o cotidiano e utilizavam o riso como forma de entretenimento, em uma sociedade em mudança.

O objetivo geral do presente artigo foi desenvolver uma reflexão acerca da construção do sentido cômico em relação às performances do corpo gordo e do corpo magro, dentro do cinema hollywoodiano, apresentando o conceito de riso e suas relações diretas com a manutenção e a propagação de preconceitos e ideologias corporais já cristalizadas na sociedade anteriormente e sobretudo durante a década de 1920. Para tanto, focamos nossa análise em dois filmes produzidos em 1927 da dupla Stan Laurel e Oliver Hardy, conhecidos no Brasil como O Gordo e o Magro.

Assim como o cinema deve ser historicizado, os conceitos de comicidade, riso e performance também devem, afinal, o riso e o cômico dependem de uma série de atravessamentos culturais, de interpretação de performance e de produção de sentidos. O cômico e o riso, portanto, também têm história. O sentido cômico e do riso nas telas do cinema foi analisado a partir da interpretação das materialidades pautadas no inesperado dos fazeres, mas também de sua estaticidade corporal. Como visto anteriormente, em nossa sociedade, o cômico é calcado no vivo. Em linhas gerais o cômico se constrói em um sistema de repetição, naturalização e de fração do que chamamos de insensibilidade, neste sentido, o sujeito que ri momentaneamente não tem sua compaixão despertada. Nos filmes analisados, o cômico se apresenta de duas formas: o ator magro é sempre envolto em situações em que, forçosamente, pelas suas trapalhadas, rompe o padrão e faz o inesperado, gerando riso. No caso do personagem representado como o sujeito gordo, a ruptura cômica se localiza no próprio corpo, que por si só é o motivo do riso, enfatizando padrões e conceitos de época, com relação ao que era considerado padrão ou não. A configuração do riso se dá em diferentes sentidos, o riso humanamente é atrelado a diversidade de situações cotidianas, mas em um sentido amplo não

significa necessariamente a soma da felicidade cristalizada no rosto de quem ri, afinal o riso irônico segue o mesmo sistema estético mas com suas divergências de construção cômica.

Partindo dessa perspectiva, o cinema também é analisado como um instrumento de manipulação das massas operárias em prol da dissolução do imaginário consumista do período entre guerras, mas que se dá fortemente na virada final da década de 20 para a década de 30 do século passado, transformando o cinema em um instrumento capitalizante dessas massas ao invés de proporcionar apenas o entretenimento como forma de lazer.

Nesse contexto, o American way of life, por exemplo, foi um dos gatilhos necessários para a produção do marketing nas telas do cinema, sendo esta ideologia relacionada à necessidade de consumo exacerbado, uma vez que a ideia do consumismo também era ligada diretamente ao conceito de progresso econômico americano.

É possível concluir que, a partir de ambos os média-metragens analisados acima intitulados *With Love and Hisses* (1927) e *Do Detectives Think?* (1927) da dupla O Gordo e o Magro sob direção de Leo McCarey, o diretor cria de forma intencional um protagonismo das cenas aos corpos magros em detrimento aos gordos, sendo responsável por reforçar e favorecer a manutenção do cômico ligado à estética do corpo gordo. Este corpo é entendido, nessa perspectiva como um protagonista do cômico, mesmo ocupando nos médias-metragens o lugar de coadjuvante por vezes, pois o conceito é “diminuir a intensidade do personagem” uma vez que este é explorado como um corpo que por si só já é intensamente grotesco.

Tal estudo intenta validar discussões relacionadas às performances de Oliver Hardy, é evidente que ele vai contrapor o imaginário de representação de autoridade, violência e insensibilidade ligados ao próprio corpo e mostra-se no decorrer das cenas como este corpo pode ser cômico e ao mesmo tempo não necessariamente ligado aos velhos ideais do sobrepeso sendo relacionado diretamente com o imaginário do rico burguês, que é gordo pois explora e desfere contra o operariado suas violações para se manter em uma posição de prestígio.

6. REFERÊNCIAS

ABNT – Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 14724: Informação e documentação. Trabalhos Acadêmicos - Apresentação. Rio de Janeiro: ABNT, 2002.

ANDRIETTA, Gabriela. *A DISPUTA ENTRE ESTADOS UNIDOS E FRANÇA PELO MERCADO DE EXPORTAÇÃO DE IMAGINÁRIO NO INÍCIO DO SÉCULO XX. REVISTA LIVRE DE CINEMA*, uma leitura digital sem medida (super 8, 16, 35, 70 mm,...), v. 6, n. 3, p.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Guanabara, 1987.

CLAYTON, Alex. *The body in Hollywood slapstick*. McFarland, 2007.

CURRELL, Susan. *American Culture in the 1920s*. Edinburgh University Press, 2009.

DE ANDRADE, Leilane Lima Sena et al. *A expressividade do cinema mudo na construção de significados*. *Distúrbios da Comunicação*, v. 26, n. 1, 2014.

ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015. SARDELICH, Maria Emilia.

EVERSON, William K. *The Complete Films of Laurel and Hardy*. Citadel Press, 1967.

FAUCHEUX, Michel. *Auguste et Louis Lumière*. Gallimard, 2011.

GOMES, Isabelle Sena; CAMINHA, Iraquitã de Oliveira. Os discursos de corpo bem dito, mal dito e não dito: uma análise a partir de filmes. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, v. 38, p. 414-421, 2016.

GUEDERT, Heitor de Souza Carone. *Hollywood e soft power: como os Estados Unidos se utilizaram do cinema para influenciar o mundo*. Relações Internacionais-Florianópolis, 2020.

LUMIÈRE, Auguste Marie Louis Nicolas. *Auguste a Louis Lumière-Auguste and Louis Lumière*.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Unesp, 2003.

MOTA, Marcus. *Comichidade e cinema mudo: Dramaturgia de esquetes cômicos*. *Anais ABRACE*, v. 12, n. 1, 2011.

POPPER, K.R. *Conhecimento objetivo*. São Paulo: EDUSP, 1975.

SELIGMAN, Flávia. O ar da graça: a comédia norte-americana dos anos 20 e 30. *Revista*



Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura,
v. 8, n. 2, 2006.

SEVERINO, Antonio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 22. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cortez, 2002.

SILVA, Priscila Aquino. Cinema e história: o imaginário norte americano através de Hollywood. *Revista Cantareira*, n. 5, 2004.

WAITE, Agnes. *Cinema-História: O entretenimento como forma de poder*. Anais do XVI encontro de história regional-ANPUH, Rio de Janeiro, 2014.