

JOGANDO COM O CÔMICO:

RELATO, EXPERIÊNCIA E CAMINHOS DE UMA PESQUISA

*“Jugando Con el Cómico
Relato, experiencia y caminos de investigación...”*

Elison Oliveira Franco*
Programa de Pós-Graduação em Arte
Universidade de Brasília

RESUMO: O cômico tem sido motivo de debates e composições de distintas teorias no campo das Artes Cênicas, seja como gênero teatral, fenômeno social ou filosofia pedagógica, estética e cultural. Assim, por meio da experiência que teve na Escola do Ator Cômico, em Curitiba, Paraná, o autor busca tratar e delinear, nesta escrita, não apenas as suas formulações, como ainda as suas relações com o jogo, elemento que pode contribuir vigorosamente na manifestação cênica do cômico, considerando o contexto e a abordagem artístico-pedagógica planejada metodologicamente para tal finalidade.

Palavras-chave: Jogo; cômico; experiência; metodologia; pesquisa.

ABSTRACT: El cómico ha sido motivo de debates y de composiciones de distintas teorías en el campo de las Artes Escénicas, sea como un género teatral, fenómeno social o filosofía pedagógica, estética y cultural. Así, a través de la experiencia que tuvo en la Escuela del Actor Cómico, en Curitiba, Paraná, el autor desea tratar y delinear, en este escrito, no sólo sus formulaciones, sino también sus relaciones con el juego, elemento que puede contribuir vigorosamente en la manifestación escénica del cómico, teniendo en cuenta el contexto y el enfoque artístico y pedagógico planeado metodológicamente para este propósito.

Palabras clave: Juego; cómico; experiencia; metodología; investigación.

Introdução

O que pode ser o cômico? Por que investigá-lo? Como propô-lo como uma possível metodologia para a Pedagogia Teatral? Essas foram as primeiras, de algumas questões, que busquei responder ao desenvolver a pesquisa de Mestrado *Por uma pedagogia teatral cômica* (2014), no Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília (UnB), na linha de pesquisa *Cultura e Saberes em Artes Cênicas*, sob a orientação da Profa. Dra. Luciana Hartmann, cujas partes de suas linhas concretizam este artigo.

A articulação da revisão teórica com a minha experiência, e de outros sujeitos que compuseram metodologicamente o estudo, foi fundamental na elaboração e compreensão do conceito artístico-pedagógico relacionado ao cômico. Para tanto, uma das etapas, que funcionou como campo de observação para o levantamento de dados, ou melhor, de experiências reflexivas para a construção da pesquisa, foi a ida a *Escola do Ator Cômico*, em Curitiba, Paraná, em 2012.

O preâmbulo ocorreu quando eu estava elaborando o projeto para ingressar no Mestrado e, após ter feito uma pesquisa com a finalidade de verificar a existência de outras propostas semelhantes à minha, encontrei o texto *A formação do ator na Escola do Ator Cômico*, de Ismael

Scheffler. Nesse texto, Scheffler (2010) apresentou um panorama sobre a criação de escolas para a formação de atores em Curitiba, dando especial atenção ao processo de construção da *Escola do Ator Cômico*, fundada pelo ator e professor, Mauro Zanatta. Scheffler contextualizou que o curso era aberto para atores e não atores, os quais eram formados por meio da comédia, e, no transcorrer do texto, tratou do processo de reelaboração da abordagem pedagógica utilizada por Zanatta, o qual, de início, desenvolvia com os alunos as técnicas de mímica, comédia e *clown* que havia aprendido no decorrer de sua trajetória artística. Entretanto, com o passar do tempo – explicou Scheffler –, Zanatta começou a questionar o repasse da técnica, pois percebeu que os atores ficavam condicionados, presos a fórmulas e impedidos de jogar e brincar com fluidez.

Entretanto, segundo Scheffler (2010), Zanatta reorganizou sua proposta pedagógica e passou a motivar a capacidade de jogar e improvisar dos alunos, resgatando o princípio da simplicidade, brincadeira e espontaneidade. Conforme o autor, Zanatta não renunciou ao treinamento, à busca pela técnica, mas antecipou e priorizou, em sua abordagem pedagógica, a sensibilidade do aluno para se comunicar por meio do jogo e do improviso.

Com base nas primeiras leituras e análises

que fiz desse texto, perguntei-me se a escolha da comédia se deu, primeiramente, pelas técnicas que contribuiriam para o trabalho teatral como um todo. Depois, levei em consideração a reformulação da abordagem pedagógica feita por Zanatta, e indaguei se o cômico funcionaria como uma metodologia que deveria passar pela sensibilização e compreensão do jogo e do improviso intrínseco ao próprio modo de fazer de cada aluno. Além disso, o meu interesse foi maior pelo fato de o ministrante dos cursos, o próprio Zanatta, ter priorizado em sua abordagem pedagógica o jogo, anterior às outras abordagens, uma vez que constatou a artificialidade na atuação dos participantes, que não brincavam nem jogavam em cena livremente.

Isso me instigou a verificar qual o interesse pelo cômico nesta abordagem artístico-pedagógica, corroborando com o desenvolvimento da pesquisa para o Mestrado, assim como o aprofundamento das relações entre o jogo e o cômico, cujas características eu também abordaria e aprofundaria, posteriormente, em aulas de Teatro que ministrei para alunos do segundo ano do ensino médio de uma escola pública do Distrito Federal, mas que não serão o foco nem o motivo de análise devido à extensão desse artigo.

Na realidade, interessei-me em relatar e

refletir, nesta escrita, sobre *o que ficou para mim* – reinterpretando oportunamente uma proposição de Bondía (2002, p. 27) –, das experiências que tive ao conhecer a escola e participar do *workshop* sobre o *Jogo Teatral*, tomando por base, ainda, as falas dos sujeitos envolvidos no processo artístico-pedagógico, cujas colocações foram levantadas de acordo com a entrevista semiestruturada que realizei com todos eles entre os dias 23 e 24 de novembro de 2012, na própria escola, em Curitiba, PR¹. Além disso, no transcurso da escrita estabeleço um diálogo com determinados autores que, de uma forma ou de outra, vão ao encontro dessa conversa empírica, em particular, Fo (2004) e Spolin ([1963], 2010).

Antes de iniciar, porém, cabe dizer ao leitor que, por questões éticas, optei por não registrar o processo audiovisualmente, mas as falas transcritas no corpo do texto, com o sentido de manter a integridade do raciocínio ou da lógica de pensamento e contexto linguístico dos interlocutores, buscam dar conta *daquilo que ficou* para cada um deles, podendo ser acompanhadas mais atenta e densamente pelas produções já indicadas. Por outro lado, espero que esta leitura possa permear a provocação e o resgate da memória, motivada por um registro formalizado das experiências epidérmicas de uma pesquisa em Artes Cênicas.

Da Escola do Ator Cômico, em Curitiba/PR²

Desembarquei em Curitiba na segunda quinzena de agosto de 2012, após ter contemplado a simetria das ruas da trecentésima capital paranaense, cheguei à *Escola do Ator Cômico*. Mauro Zanatta me recebeu amistosamente e me apresentou o espaço da escola: na parte da frente há uma casa com terraço, na qual, no primeiro piso, funciona a secretaria e a biblioteca; aos fundos, encontra-se um galpão enorme que divide o espaço onde ocorrem as oficinas, as salas para confecção de máscaras e outros materiais cênicos, depósito de equipamentos, além de outros cômodos para ensaios e reuniões, dentre os quais me instalei em um para passar as noites dos finais de semana que sucederam os minicursos³.



FIGURA 1. Escola do Ator Cômico



FIGURA 2. Dependências da Escola do Ator Cômico

Sobre a existência da escola, Zanatta disse que o desejo de construí-la teve início após o seu

retorno da Europa, onde viveu por alguns anos participando e realizando cursos na Inglaterra, com o mímico e pesquisador de teatro físico, Desmond Jones, com quem ele também trabalhou como professor assistente. Com o ator e *clown* Philippe Hottier, que integrou a companhia francesa *Théâtre Du Soleil*. Na Itália, fez cursos com o ator, diretor, professor e pesquisador das máscaras da *Commedia dell'arte*, Antonio Fava. Além de ter lecionado *clown*, mímica e *commedia dell'arte* na *Arts Educational Schools London*, uma instituição especializada nas artes do espetáculo, em Londres, na Inglaterra. Apesar disso, sua iniciação no teatro ocorreu no Brasil, em 1982, em uma oficina com o mímico argentino, Daniel Berbedés, o que motivou a sua saída de um curso de engenharia mecânica, em Florianópolis, para seguir definitivamente, aos 21 anos de idade, na caminhada do fazer teatral.

Foram essas experiências que lhe permitiram pensar na construção de um espaço educativo e no desdobramento de sua abordagem pedagógica, tendo o cômico como uma possibilidade metodológica. Isso é perceptível pelo próprio nome da instituição, inspirado na *Scuola dell'attore Comico*, do já mencionado Antonio Fava; e da elaboração de sua metodologia motivada pelo prazer sentido ao executar os pequenos jogos e brincadeiras nos cursos da *Desmond Jones School of Mime and Physical*

Theatre. Zanatta traz em sua sólida formação artístico-pedagógica a experiência como mímico, clown e os fundamentos de jogos, brincadeiras e o uso das máscaras da *commedia dell'arte*.

Diante desse contexto, me preparei e esperei o início do *workshop* sobre o *Jogo Teatral*. A chegada de cada participante confirmava as colocações de Scheffler (2010, p. 42-43) sobre uma das características da instituição: a participação de atores e não atores nas aulas, sobretudo pelo interesse demonstrado pelos últimos. Por exemplo, neste minicurso, o grupo de 17 pessoas era formado por advogados, empresário, arquiteta, psicóloga, professores de inglês, química, física, uma dançarina, duas atrizes e dois atores, incluindo eu.

Aos poucos o grupo foi se consolidando para participar da experiência teatral na espaçosa e confortável sala, que ainda contava com um linóleo estendido ao chão, almofadas, colchonetes, bolinhas de bets e um espaço à parte para o café, que servia como um dos princípios metodológicos de Zanatta para promover o prazer, o relaxamento e o bem-estar dos participantes no decorrer e término das aulas. Scheffler (2010, p. 52-53) reforçou que este momento do café foi uma ideia oriunda das experiências de Zanatta no processo com o mímico Desmond Jones, na Inglaterra.



FIGURA 3. Espaço destinado às aulas na Escola do Ator Cômico

Zanatta ainda deixou claro que não cria nem acredita em distinções entre profissionais ou amadores, pois percebe que há uma contribuição e produção de conhecimento mútuo entre os participantes no desenvolvimento dos cursos. Ele opinou sobre essa questão, quando eu lhe perguntei como ele definiria a sua profissão:

Eu ultimamente não tenho definido nenhuma. Eu estou cada vez mais indefinido. Eu tenho uma coisa única que busco que é: me sentir extremamente vivo! E verdadeiro! E jogando com a vida! E jogando com o mundo! Eu atuo em algumas áreas, que é a área do teatro, a área do ensino. Mas, por exemplo, eu vou fazer teatro dentro das empresas, se eu falar com o pessoal das artes, a maioria diz que o que se faz lá não é teatro. Eu tô muitíssimo pouco preocupado com isso! Pra mim, a coisa mais importante é não definir classe artística e mundo de *business*! Mas é fazer com que esses dois universos se aproximem, se fundam! Criem uma coexistência! E que a arte passe a ser muito mais que um entretenimento ou um local onde artista faz arte para artista. Mas arte sendo um caminho de injeção de um novo ânimo no mundo inteiro. Pra combate de todas as doenças que a gente vive nesse universo, sejam elas doenças físicas, doenças da fome, doenças sociais, doenças da alma, doenças de

carência humana. Mas a arte sendo esse caminho de reencontrar, de reencontro das relações (ZANATTA, 2012).

Pude constatar esse reencontro e redirecionamento da vida proporcionado pelo fazer artístico no breve diálogo que tivemos sobre o que seria o jogo. Nessa conversa, Zanatta não determinava nem impunha a sua opinião, abria espaços para quem quisesse se expor como forma de dar início, dialogicamente, ao assunto do minicurso. Depois de ter dito que o jogo é um elemento presente em muitas culturas, inclusive entre os animais, ele tratou do desejo animal existente no ser humano e da sua consequente perda devido aos hábitos e costumes determinados no meio social⁴.

Só que Zanatta aprofundou a questão da paulatina perda da respiração por parte do ser humano, exemplificando o quanto que o animal dispõe de tempo para manter sua respiração, como um cachorro que expande as costelas e põe a língua para fora tranquilamente, concedendo espaço e tempo para o ato de respirar; enquanto o ser humano passou a respirar menos no decorrer do tempo e aumentou ainda mais a capacidade de racionalizar. Logo, segundo Zanatta, o corpo perdeu sua totalidade e foi dividido em partes por grau de importância de tal forma que o cérebro e a capacidade de racionalizar foram conquistando

mais espaços no meio social, o que até é perceptível no comportamento de alguns participantes que frequentam o curso no momento da execução dos exercícios e da realização das cenas propostas.

Após essa conversa, Zanatta deu início ao processo artístico-pedagógico com um alongamento feito de forma livre por cada participante, e com a ajuda das almofadas e das bolinhas, que serviam como objetos de massagem. Ele sugeriu que esvaziássemos os pensamentos da mente por meio da respiração, solicitando que respirássemos a cada movimento, pisada na bolinha, alongamento ou pequena dor que surgia em decorrência do exercício, cuja emergência desta dor se apresentava como mais um motivo para ativar ainda mais a respiração. Se prendêssemos o ar por causa de qualquer empecilho, como uma posição de cócoras, era para soltá-lo, revelá-lo, independente de qual fosse o modo: um grito, um som, um gemido, um suspiro, alguns gases ou um espreguiçado.

Particularmente, ao mesmo tempo em que eu respirava, eu tocava cada parte do meu corpo, além de ter pisado nas bolinhas e sentido o alívio provocado nos meus pés. Os meus ombros e tórax, que ficam habitualmente abertos e enrijecidos, foram, aos poucos, encontrando uma posição mais curvada e relaxada. Já a minha pélvis e a minha lombar repousavam, confortavelmente,

com o restante de minha coluna vertebral, que também se curvava e suavizava com os outros membros do meu corpo. Os meus joelhos e a base dos meus pés cada vez mais sentiam o chão, não de forma agressiva, pois eu flutuava pelo espaço por meio da minha própria respiração. Eu me senti como um balão esvaziando-se, pronto para ser cheio novamente e sem qualquer temor para estourar lúdica e comicamente. Essa experiência proporcionou isso...

Jogando com o cômico...

Quanto mais eu respirava, mais sensações apareciam, como a vontade de bocejar e soltar um grito seguido de uma sensação de alívio. Nessas ocasiões foram vários os momentos de risos entre os participantes, pois víamos pessoas respirando e gemendo pelo simples fato de esticar um braço, senti um estralo entre os dedos ou os pequenos ossos dos pés se expandindo ao pisarmos às bolinhas. Paralelamente ao pedido do Zanatta para que soltássemos e liberássemos, por meio da respiração ou outros sons, tudo o que sentíamos, sem que nos prendêssemos ou travássemos a qualquer tipo de sensação ou reação.

Os órgãos genitais, o períneo e o ânus também foram massageados, provocando a timidez em alguns e o alívio em outros, enquanto Zanatta dizia para que pegássemos e

nos vangloriássemos pelo fato de termos essas partes, mesmo que alguns participantes do gênero masculino se restringissem por isso. Por outro lado, eu me apalpava e deslizava a minha mão pelo meu corpo, aproveitando a lisura do meu suor e o atrito da minha pele com o tecido das minhas roupas. Sentia-me aliviado, abrandando-me pelos rostos dos outros participantes que já se apresentavam com um semblante mais aberto, disponível e singelo – creio que como o meu.

Essa provocação sensitiva do corpo no momento da execução desses exercícios foi lembrada pelo doutor em física, Gabriel, de 28 anos. Ele explicou a sua ida aos minicursos e a contribuição desse processo no desenvolvimento do seu trabalho, assim que me respondeu por que frequentava as aulas na *Escola do Ator Cômico*:

A minha formação é física, sou físico. Depois de um processo de transformação e (re)percepção das coisas, eu comecei a pesquisar mais sobre isso do corpo, sobre até uma lógica diferente que eu pego o corpo, que é muito que o Mauro fala. E eu levo isso pro lado de reinterpretar através da física moderna, que é a física quântica, por exemplo. Pra mim, isso daqui é uma prática das coisas que eu tenho desenvolvido teoricamente, inclusive em formato de curso. Eu acho que essa lógica *clown*, do fazer sem pensar, tá falando muito desse processador que a gente tem, que é um processador que faço muito analogia: o processador quântico. No começo foi mais sincronicidade, coincidência muito interessante que apareceu, e eu fui indo, e as coisas foram se encaixando. Agora que eu tô entendendo bem o porquê eu vim parar aqui, na

verdade. De certa forma, eu tinha que vir parar aqui porque tá dialogando muito com o que eu tô fazendo. Eu fiz, sei lá, quatro, cinco cursos (GABRIEL, 2012).

Já em meu entender, a provocação da respiração empregada por Zanatta foi uma forma de restabelecer a corporeidade de cada participante, incitando-nos a uma exploração pessoal seguida de um autoconhecimento pormenorizado. Dario Fo, por exemplo, também sugeriu o conhecimento da respiração, antes mesmo da imitação da voz, como um considerável princípio metodológico para contribuir na gestualidade de atores, acompanhada ainda do movimento acrobático (FO, 2004, p. 62).

E foi em meio a esse contato epidérmico, saboreado pelos poros da nossa respiração, que fizemos alguns jogos que mediram a disponibilidade de brincar de cada um dos participantes. O primeiro foi o *jogo de empurrar*⁵, que consistia em formar duplas, um de frente para o outro e, sucessivamente, deveríamos empurrar levemente o companheiro com uma das mãos, a fim de deslocá-lo, caso ele não se antecipasse corporalmente ao movimento perpetrado.

No decorrer do exercício fiz o jogo com uma participante, que tentava me deslocar com insistência, mesmo que eu me adiantasse ao movimento com antecedência. Ela possuía um

olhar dominador e eu não entendia o porquê dela não aceitar o fato de me precaver ao movimento, além de tentar me derrubar fortemente em algumas oportunidades. A competição era patente, mas, por um breve momento, Zanatta pediu para que não julgássemos o companheiro e buscássemos compreender a sua forma de jogo. Ainda que fosse difícil, eu comecei a aceitar as intervenções da parceira e fui notando que, de fato, ela tinha um modo muito competitivo de jogar. Dessa forma, comecei a intensificar mais o movimento e até a empurrá-la um pouco mais forte. Houve um momento em que Zanatta nos parou e pediu para que a participante me olhasse mais diretamente nos olhos, e, no prosseguimento do exercício, eu acabei deslocando-a. A participante se desarmou e voltou mais sorridente para continuarmos com o exercício.

Por outras palavras, depois da *perda* eu recebi um sorriso de retorno e, então, o jogo ficou mais fluído. Não porque empurrávamos um ao outro, mas porque fomos, aos poucos, percebendo a maneira que cada um tinha de brincar. Para mim, mais do que ganhar, era o momento presente, em diálogo com a parceira, que me motivava, pois o deslocamento se apresentava como mais um fator para notar a desatenção. Ou ainda a oportunidade de partilhar com a companheira a dificuldade de manter o foco e a cumplicidade em um exercício aparentemente tão simples.

A tentativa de instaurar um ambiente favorável à brincadeira prosseguiu com o *jogo dos nomes*, cujo desenvolvimento se deu no espaço da sala. Um dos participantes deveria pronunciar o nome de outro companheiro, que se tornaria o *pegador*, porém, para se salvar deste, era preciso chamar o nome de outro participante. Somente depois dessa indicação do exercício me tocou o fato de não termos nos apresentado pessoalmente no início do minicurso. Não houve espaços para apresentações dos nomes, títulos ou carreiras. Ou quem faz teatro com fulano e beltrano, isto é, a lista de currículos tão comum que eu presenciei em algumas oficinas e cursos de teatro que participei. Desse modo, depois de uma rápida apresentação dos nomes, conhecemo-nos *no e pelo jogo*.

No decorrer do exercício era comum que mostrássemos reações corporais espalhafatosas, sobretudo quando éramos pegos, errávamos o nome de alguém ou apresentávamos dificuldades de lembrar o nome dos jogadores para dar continuidade à brincadeira. Para conseguir pegar alguém, alguns participantes demonstravam, corporalmente, um impulso que, às vezes, vinha da pélvis e seguia até os braços escancarados e olhos arregalados. Ou mesmo quando alguma pessoa era surpreendida pelo *pegador* e lamentava relaxando todo o corpo por meio da respiração, porém esperneava logo em seguida por ter se

tornado o *pegador* do jogo e o responsável para correr atrás de todo mundo de novo.

Nesse exercício, que trouxe muito prazer, divertimento e interação do grupo, me atentei às estratégias usadas pelos participantes quando intercalamos o exercício em câmera lenta ou de forma mais acelerada. Percebi que alguns alunos se utilizavam de táticas para burlar as regras do jogo, como quando corriam mais rápido do que o outro para pegá-lo no exercício em câmera lenta. Também, quando escolhiam somente um companheiro para que ele fosse o mais convocado e se cansasse no momento da corrida, o que ralentava a brincadeira e proporcionava um espaço de descanso entre aqueles que já respiravam efusivamente por causa da correria do exercício.

Ao término dessas atividades, compreendi que o relaxamento, a tomada de consciência do espaço e tempo oferecido à respiração, mais os jogos seguidos das brincadeiras, foram as estratégias e os procedimentos que Zanatta encontrou para ativar o prazer nos participantes, assim como a percepção e a abertura para demonstração das potencialidades e dificuldades de jogar apresentadas por cada um. Notei que por meio desses exercícios ele ativa em sua proposta pedagógica a superação da dor, dificuldades de jogar, brincar, resistência, imposições, falta de

escuta e olhar compartilhados com o outro. Tudo isso para construir um estado de prazer por meio do jogo e da brincadeira e acessar o ridículo de cada participante, em particular, pela percepção do erro e das atitudes melindrosas que eram esboçadas no momento dos exercícios.

Ao contrário de criar situações desconfortáveis com análises e intervenções no momento das brincadeiras, mostrando como cada um deveria se comportar, ou até mesmo uma forma *correta* de jogo, notei que Zanatta foi-nos sensibilizando para o modo como brincávamos. Especialmente, quando escondíamos o jogo por conveniências e disputas, muitas delas estagnadas e motivadas por uma série de questionamentos e (pré)conceitos sedimentados.

Zanatta descreveu e refletiu sobre algumas dessas questões, quando eu lhe perguntei quais eram as táticas, procedimentos e recursos que ele utilizava para acessar o cômico enquanto conhecimento específico. Após realizar uma explanação fundamentado na ideia de que a tragédia envolve o ser humano em um universo fechado, que não comunica abertamente suas dores e conflitos, ele respondeu um princípio que usa para motivar essa abertura, produzir estado de prazer e oferecer espaço para que os participantes brinquem e se soltem em seus minicursos:

Pra fazer isso têm alguns caminhos, um deles é que

você não pode ir direto ao assunto. Você não pode dizer: você é uma pessoa trágica! Desgraçada! Se abra! Se você se abrir, você vai conseguir se comunicar com o mundo! Não adianta, porque a pessoa não vai acessar. E essa tragédia instalada, quando é dentro, é dentro! Não é na consciência, mas na inconsciência da carne. Tá instalada numa musculatura que se formou durante uma vida inteira. Você se curvou, o teu peito tá pra dentro, por quê? Porque você se recolheu mesmo! Não adianta eu dizer pra você: se abra! Porque a tua musculatura não vai se abrir. Teu peito não vai se abrir! Não adianta você tomar consciência: ah, eu entendi! Eu devo me abrir! Como é que eu vou abrir esse corpo? Como é que eu vou reestabelecer nessas pessoas a percepção de que a vida pode se ampliar? De que existem experiências boas na vida. E que esse corpo pode se jogar nessas experiências boas e pode resgatar, sim, nessas dignidades de viver, o caminho que eu descobri. E aí eu vou lá pro Desmond Jones. Eram as brincadeiras de cinco minutos, que ele dava num horário de quatro horas de aula, eram as que eu mais curtia! Ele só dava aquilo pra gente relaxar! Ah, que tesão que era! Nossa, a gente brincou cinco, dez minutos e eu tô tão bem! Aí, voltava pro mecânico, exercício... E aí estressante, cansativo, repetitivo! Legal, que ao todo dava um, mas mecânico! Eu comecei a trabalhar nesse ponto. Eu percebi que eu tinha que produzir um estado de prazer nas pessoas. Prazer de tá aqui. Prazer de tá do seu lado. Aí que bom tá do lado dessa pessoa! Posso brincar com ela! Ela me aceita! Eu jogo. Brinco com ela. E, aí, claro! Depois de muito tempo eu fui sacando que tinha uma questão de jogo. Eu preciso estabelecer uma relação! Como é que a gente estabelece uma relação entre as pessoas? Um jogo, um joguinho. Aí, é claro! Fui lendo algumas figuras, fui lendo algumas estruturas e fui percebendo que o jogo faz parte do nosso universo sim, e que, racionalmente, a gente nega o jogo! A gente se organiza contra o jogo! A gente acha que as pessoas são jogadoras e que a pessoa não tá do meu lado! Então,

depois de muita coisa, eu fui vendo que o caminho é: se você consegue baixar essas defesas intelectuais, você consegue voltar a brincar com as pessoas e brincar com muita intensidade! Brincar com uma intensidade de uma criança pequena. E essa intensidade física da criança pequena vai fazer com que teu corpo volte a se ativar e volte a trabalhar sua malha corporal. Isso vai fazer com que o teu peito comece abrir um pouco, a tua respiração se retome e a tua emoção comece a fluir de novo no teu organismo (ZANATTA, 2012).

Ao analisar esses momentos da fala de Zanatta, pude constatar que com esses exercícios ele preparou o grupo para a sua abordagem que engloba o princípio da simplicidade e do prazer, porém o elemento cômico se fazia presente pelo reconhecimento que desenvolvíamos ao massagear o nosso corpo, já que percebíamos, de forma risível, os nossos limites e dores a serem superadas e utilizadas como material criativo no desenrolar do processo. Dito de outro modo, mais do que encontrar uma forma invasiva de tratar do bloqueio ao jogo, apresentado por alguns alunos, Zanatta foi cultivando no grupo a sensibilidade para brincar com as próprias dores, desde as mais elementares àquelas mais elaboradas na execução dos exercícios.

O simples alongamento feito pela massagem e o aquecimento com os jogos e as brincadeiras, todos seguidos da tomada de consciência do espaço que tinha de ter a respiração, demonstraram o modo pelo qual Zanatta constrói o espaço

favorável para emergência do elemento cômico. Essa foi a constatação que tive, após a resposta sobre o que seria o cômico em seu ponto de vista: “Pra mim o cômico é a superação da tragédia. O cômico é quando a gente consegue achar um caminho de falar da nossa tragédia. Quando a gente encontra uma linguagem acessível pra falar de nossa tragédia. Uma linguagem digerível. Esse é o cômico” (ZANATTA, 2012).

Se em sua experiência com Desmond Jones os momentos prazerosos eram os que detinham menos tempo em virtude da prioridade dada à sistematização da técnica da mímica, Zanatta inverteu isso e passou a priorizar e a oferecer em sua abordagem pedagógica maior durabilidade às brincadeiras e à produção de prazer. Entendo que esse foi o ponto de partida para acessar o elemento cômico, diferente do que ele fazia quando utilizava as técnicas de comédia que acabavam deixando os alunos sem liberdade de jogar, conforme foi apresentado inicialmente a partir da análise do artigo de Scheffler (2010).

Assim, neste *workshop* sobre *O jogo teatral* pude observar que, possivelmente, em outras ocasiões, Zanatta abordava o cômico de forma direta e sem dar tanta atenção ao contexto. Quem sabe, sem a preparação e a preocupação com a construção de um espaço favorável para a compreensão de sua emergência e pelo modo de

fazer de cada aluno-participante. Entretanto, com o uso dos jogos e das brincadeiras esse caminho ficou mais aprazível e motivador.

Se, por um lado, neste *workshop*, o elemento cômico não foi tratado tão diretamente no momento do desenvolvimento dos exercícios, por outro, o espaço foi construído de forma favorável para que cada participante mostrasse livremente sua forma de jogar, brincar, fazer rir e até mesmo se emocionar de outras formas. O espaço foi proposto para o cultivo do momento, caso o elemento cômico surgisse, seria, a meu ver, pelo aproveitamento oferecido pelo prazer e divertimento provocados no momento do jogo e da brincadeira, assim como pela intenção dos participantes em aproveitá-lo e provocá-lo.

Imagino que tal sensibilidade em relação ao jogo e à brincadeira é uma forma de oferecer espaço para que os participantes desenvolvam as técnicas pessoais ou modo de fazer no processo de ensino-aprendizagem do teatro, o que me faz compartilhar e construir um paralelo, dessa experiência na *Escola do Ator Cômico*, com as reflexões e proposições de Viola Spolin, quando escreveu que:

O jogo é uma forma natural de grupo que propicia o envolvimento e a liberdade pessoal necessários para a experiência. Os jogos desenvolvem as técnicas e habilidades pessoais necessárias para o jogo em si,

através do próprio ato de jogar. As habilidades são desenvolvidas no próprio momento em que a pessoa está jogando, divertindo-se ao máximo e recebendo toda a estimulação que o jogo tem para oferecer – é este o exato momento em que ela está verdadeiramente aberta para recebê-las (SPOLIN, [1963], 2010, p. 4).

Não foi por acaso que os outros exercícios foram decisivos para que eu me sensibilizasse em relação a essas questões expostas por Viola Spolin, igualmente ao fato de que este minicurso não focava no domínio nem na demonstração de técnicas virtuosas e sistematizadas, mas sim naquelas que emergiam por meio da abertura e disponibilidade de jogar e brincar de cada indivíduo. Nesse sentido, o elemento cômico surgiria a partir do modo pelo qual cada participante se permitisse compartilhar, abertamente, o próprio ridículo, ou como apontou Patrice Pavis: “O cômico se nos apresenta através de uma situação, um discurso, um jogo de cena [...] (PAVIS, 2011, p. 60)”.

Como aconteceu no *exercício do chinês*, que consistia em demonstrar com sons e movimentos toda a técnica desse hábil lutador asiático. Zanatta até deu início ao exercício, alongando os braços e tiritando rapidamente com os dedos e passinhos curtos. Ri, pois, inicialmente, subestimando amistosamente aquilo que ele fazia, achei ridículo! Mas, pouco a pouco, ao perceber suas intencionais inabilidades esboçadas, achei bem engraçado! No

desenrolar desse exercício, por outro lado, um participante, baixinho e barrigudinho, entrou no círculo com um forte grito e precisão de um autêntico lutador chinês, mas que contrastava com seus movimentos lentos e pernas desalinhadas, as quais não ultrapassavam a altura dos joelhos quando ele proferia algum golpe.

Quando chegou a minha vez, eu me inibi com o grupo e não propus nenhum movimento engraçado, embora eu quisesse que tivesse sido. Comecei o exercício seriamente, mas esperava alguma reação risível daqueles que me assistiam, mas não consegui. Então, me sustentei em movimentos precisos, fortes e que causaram muito mais admiração do que desdenho e zombaria por parte dos participantes que me observavam. Depois disso, acompanhei outros participantes que se divertiam com o exercício, tanto quem o fazia como quem o assistia. Isso devido aos contrastes inábeis dos movimentos e aos diferentes modos que surgiam, seja pela demonstração de um corpo menos alongado e com um som minguado ou esganiçado, seja pelo modo destrambelhado que ia de encontro ao movimento supostamente harmonioso e preciso que havia sido indicado para o desdobramento do exercício no início.

Ao concluir esse jogo, no entanto, saí com a sensação de que eu poderia ter me soltado muito mais. Zanatta, por sua vez, expôs o quanto os

exercícios tinham um cunho de simplicidade e idiotice, mas que às vezes não arriscamos em situações tão bobas, aparentemente rotineiras e simples, porque receamos ou escondemos o nosso próprio ridículo. Em poucas palavras, o espaço foi construído não somente para o prazer e divertimento, mas também para que brincássemos com as próprias limitações e inabilidades, potencializando-as, portanto, no processo criativo.

Desta vez, verifiquei a estratégia que Zanatta utilizava, só que para acessar o elemento cômico a partir do modo de fazer de cada participante. Como mostrado na entrevista, quando lhe pedi para que explanasse quais seriam os aspectos relevantes do cômico para outros tipos de abordagens:

Dentro da comédia tem alguns elementos que são fundamentais: o comediante trabalha numa zona de risco. Então, tirar as pessoas da zona de conforto é um êxito da comédia. Nesse ponto a gente já tá trabalhando com um mecanismo muito potente: fazer com que as pessoas voltem a arriscar seu ambiente. O seu ambiente externo, as coisas que já estabeleceram entre si. Os seus conceitos, as suas ideias de mundo, as suas opiniões. A gente é parte desse ambiente de muita opinião. Todo mundo tem opinião de tudo! Você conseguir desestabilizar as pessoas, fazer com que elas entrem numa zona de risco e que elas falem realmente o que está vindo de dentro dela, e não uma casca produzida a partir de uma estrutura educacional, é muito bacana! Porque as pessoas: eu gosto disso! Eu sou assim! Eu faço assado! O tipo de teatro que eu gosto! Essa linha

de teatro...! Quando você vai e brinca... poxa! Daqui a pouco ouve música brega! Mas ela não consegue assumir, porque ela tem um grupo de amigos que ela jamais vai conseguir se expor a esse grupo de amigos. Então, eu tô usando um exemplozinho bem tosco, mas se você pegar em outros aspectos é mais ou menos assim que funciona. São estruturas, são armadilhas que o teu ambiente familiar, seu ambiente de amigos vai criando e que você não consegue se desarmar. A comédia propõe isso sim, claro! Aí enfrentamento, ridículo, o risco... Você vai percebendo que você não arrisca a partir de brincadeiras. Você começa a sacar: nossa, eu tenho medo de arriscar! Aí você vê que quando você arrisca, começa a se confrontar com o ridículo! Você percebe que o ridículo não é nada mais, nada menos, que um jogo social também. Isso aqui pode ser mostrado, isso aqui não pode! O que não pode ser mostrado é o universo que permeia a arte (ZANATTA, 2012).

Se eu considero o *exercício do chinês*, entendo que o ridículo se trata de uma busca de fazer o público rir, a qual, quando não é conquistada, se torna exagerada por parte de quem faz e escarnecedora por parte de quem assiste, mas que não deixa de provocar a intenção para uma comunicação cômica em cena. Ao mesmo tempo, a ausência do riso não pode se apresentar como um empecilho para o desenvolvimento do cômico, sobretudo quando o ambiente é preparado para isso, tal qual fez Zanatta ao dar início ao exercício.

Nos intervalos conversávamos sobre o andamento do processo artístico-pedagógico e Zanatta completava dizendo que a plateia se

apegará a um espetáculo quando sentir a pulsação e o ritmo de quem se colocará em cena, por isso a necessidade de resgatar a vida por meio de experiências prazerosas. Para ele, a técnica de palco, isto é, figurino, sonoplastia, iluminação e direção de cena, pode vir depois, porque o importante é o espaço dado à liberdade de como o aluno e o ator jogam. Isso me ficou claro, quando lhe perguntei o porquê da reelaboração de sua abordagem pedagógica, na qual ele priorizou o jogo anterior às técnicas de comédia que havia aprendido no decorrer de sua trajetória artística, como foi o caso da mímica, da *commedia dell'arte* e do *clown*. Ele respondeu com o seguinte relato:

Bom, desde que comecei a fazer teatro – é engraçado –, mas, essa relação que ocorreu ideológica, no começo. Eu lembro que tinha um período, eu assistia muito Chaplin. Chaplin era minha referência! Mas, aí, tinha Milton Nascimento: “Todo artista deve ir onde o povo está”. Era muito entranhado na universidade esse pensamento: uma esquerda universitária! E eu era muito jovem, eu acho que eu sou mais jovem agora do que antes, mas enfim, né! Tinha uma coisa: a gente precisava se agarrar em alguma coisa que nos desse sentido na vida. E defender uma causa te dava algum sentido. Você tava defendendo uma gente sofrida. Uma gente que apanhava. Isso me criou um vínculo interessante com o artista de rua. Eu gostava muito de observar umas figuras que na época existiam muito. Figuras que vendiam chás na rua e usavam um esqueminha de uma maletinha, com um lagarto dentro. Sempre tinha um bicho escondido e esse bicho era a última coisa que mostrava. Esses caras tinham uma eloquência! Eles tinham um domínio de plateia impressionante! Juntavam aquelas, sei lá,

chegavam a juntar 100 pessoas em volta. E os caras tinham uns potinhos de pasta pra curar lá, umas gorduras de animal, que ele curava tudo: próstata, enfisema pulmonar... curava de tudo! E essas figuras me chamavam muito atenção pelo domínio. Eu pensava assim: putz! Quando um ator vai pra um palco italiano com figurino, texto, elaboração de dois meses de ensaio, direção, sonoplastia, iluminação, com toda essa estrutura, e você para e reluta durante uma hora prestando atenção! Às vezes você consegue focar, mas, às vezes, você perde a atenção! E parece que aquele espetáculo não te prende tanta atenção! E tinha uns caras desses da rua que ficava quarenta minutos, às vezes uma hora, segurando um público, absolutamente, com texto nenhum! Só com a eloquência e com a potência da voz. Com a magia de dizer que ele ia apresentar alguma coisa que era um bicho que tava dentro daquele... Aquilo me chamava muita atenção! Então, eu tomei como pensamento, como estrutura: que o ator ele realmente ia nascer quando ele tivesse que criar alguma coisa a partir de absolutamente nada, a não ser dele. E, depois, sim, se você começa a colocar, juntar os apoios, as estruturas cênicas, você conseguiria ter um grande espetáculo. Mas o ponto de partida seria você. É zerar o suporte e fazer com que o ator partisse a partir dele, criando uma potência, uma força. E se descobrisse sem força nenhuma, sem estrutura nenhuma, a não ser no corpo (ZANATTA, 2012).

Essa descrição e reflexão de Zanatta me trouxeram a constatação de que ao resgatar o jogo em sua abordagem pedagógica ele busca a técnica pessoal ou modo de fazer intrínseco ao aluno. Nesse sentido, e respondo a outra interrogação que esbocei na introdução, observei que na proposta pedagógica de Zanatta o cômico perpassa pela sensibilização ao jogo e ao improviso, como ainda

pelo modo pelo qual cada aluno tem de se portar em cena por meio de suas próprias referências. Ao relatar a *performance*⁶ daquele vendedor de chá, entendo que Zanatta acabou tratando, mesmo que indiretamente, da necessidade de sobrevivência daquele sujeito e a sua relação com o mundo. Isso me faz construir um paralelo com Dario Fo, quando reforçou a relação entre técnica, vida e contexto sociocultural: “[...] a respeito da relação entre gestualidade e expressividade, entre sobrevivência e ofício. Como se recordam, eu também estava tentando ressaltar o valor particular assumido por essa raiz em nossa memória” (FO, 2004, p. 66).

É com o objetivo de explicar tal relação entre a memória, gestualidade e contexto sociocultural que, Dario Fo, ainda exemplificou um documentário que assistiu em Cuba, sobre a revolução em Angola, país que havia sido dominado por Portugal e quase teve suas referências culturais eliminadas, em particular, pelos representantes do catolicismo português. Fo (2004, p. 66-67) relatou, depois da experiência de ter assistido ao filme, que os líderes da revolução angolana buscaram resgatar as ritualidades daquele povo, provocando a memória dos seus compatriotas. Para isso, descreveu que as cenas rodadas mostravam a exposição de pantomimas sobre a caçada ao jaguar, animal ágil e sagaz, nos lastros luminosos dos povoados. Isso, segundo

Fo, foi uma forma encontrada para inspirar os movimentos e a gestualidade dos angolanos de modo a motivar a tomada de consciência por meio da relação que eles fariam com a própria origem e história cultural. Diante disso, finalizou com a seguinte reflexão:

[...] Assim, o corpo adquire sabedoria, expressando-se com equilíbrio, invenção e harmonia a partir dos ritos e gestualidades. Todos esses elementos eram ensinados às crianças por velhos caçadores, ermitões habitantes da savana africana. Vivendo à margem da civilização, eles retornavam como mestres a uma comunidade oprimida e apagada. Pouco a pouco, eis que, empunhando simples lanças, arrastando-se, trepando nas árvores, mergulhando no rio, reencontram o elo com suas antigas qualidades de coordenação motora (FO, 2004, p. 68).

Assim, para explicar ao leitor o desenvolvimento das técnicas pessoais, a manutenção do jogo em cena, privilegiando o modo de fazer do aluno e a possibilidade de emergência e aproveitamento do elemento cômico mediante as práticas sociais nas quais um sujeito está inserido, apresento, a seguir, dois exercícios que Zanatta utilizou no *workshop*. O meu intuito é o de refletir e mostrar ao leitor a percepção que tenho a respeito da motivação das práticas sociais no momento de um jogo ou de um improviso e a intencionalidade em produzir o elemento cômico, apreciando a provocação da memória que foi esboçada no relato do documentário assistido por Dario Fo.

Refiro-me a dois jogos que continham os mesmos princípios, mas realizados com objetos distintos: o primeiro foi o *jogo do rabo*, que se pautava na tentativa de retirar uma meia que o companheiro esconderia nas costas, precisamente atrás das calças; e, o outro, foi o *jogo do chapéu*, que mantinha a mesma lógica do primeiro, ou seja, a retirada deste objeto na cabeça do companheiro de cena.

No primeiro exercício, improvisado aleatoriamente entre duplas, mais uma vez ficou evidente a preocupação em ganhar o jogo e não em cultivá-lo. No entanto, enquanto improvisávamos, Zanatta indagava se o mais relevante seria somente retirar o objeto do companheiro ou a manutenção do jogo para a criação, desdobramentos e apresentação da cena conjuntamente. Essas questões foram percebidas quando começamos a improvisar algumas cenas considerando esse princípio.

Assim, no improviso que construí com um senhor, nos cumprimentamos e começamos a estabelecer estratégias para ver quem conseguiria distrair o companheiro e retirar o rabo (meia) primeiro. Ao entrelaçarmos os braços, na tentativa de retirar a meia do outro, começamos a bailar e a cantarolar no ritmo de valsa e do balé clássico. Isso fazia com que encontrássemos estratégias para retirar o tecido do companheiro de cena, quando,

por exemplo, girávamos um ao outro para que as costas ficassem desprevenidas. Porém, no meu caso, eu jogava toda a minha lombar para frente, evitando que ele retirasse o tecido; enquanto o meu companheiro de improviso esquivava o corpo totalmente. Tudo isso seguido de saltos e piruetas que lembravam dois bailarinos, no entanto, desarticulados. Embora não deixássemos de demonstrar as características coreográficas e virtuosamente afetadas para o desdobramento dessa cena de balé clássico.

Quando apresentamos a criação aos outros participantes, eu não consegui manter o jogo que havíamos acabado de construir no improviso e retirei a meia na primeira oportunidade que tive por causa do descuido do meu companheiro de cena, que ficou de costas para mim de imediato. Isso acabou impossibilitando o desdobramento do improviso e provocou o término da cena. Ainda na conversa avaliativa que tivemos após as improvisações, o meu parceiro de cena não deixou de esboçar o desânimo por eu não ter mantido o jogo e ter finalizado a cena tão repentinamente.

Já com o *jogo do chapéu*, as cenas, de um modo geral, foram apresentadas com mais cumplicidade, o que permitiu o desdobramento de muitas situações. É certo que isso ocorreu porque estávamos mais sensibilizados com a importância de manter o jogo com o parceiro. Além do

cultivo da escuta, do olhar, da cumplicidade, da desenvoltura em cena – sem os questionamentos prévios –, cuja motivação foi tão desenvolvida no decorrer de todo o *workshop*.

Realizei esse improviso com outro rapaz, que também aceitou, de forma voluntária, participar da cena. No entanto, o desenvolvimento da história teria de ser feito por meio de algum assunto oferecido pelos participantes que nos assistiriam. Uma senhora sugeriu o tema das *Olimpíadas*, pois avaliou que o rapaz – um empresário que costumava praticar o alpinismo –, e eu possuíamos corpos bem preparados e expressivos, segundo a sua observação no desenrolar do minicurso.

Diante da proposta, olhei para os chapéus, que estavam estendidos alinhadamente ao chão, e peguei um preto, pequeno, meio arredondado e com uma pequena dobra nas pontas. Apesar de não ter projetado como seria a cena, me veio à memória, por causa da semelhança do objeto, a lembrança do cavaleiro brasileiro Rodrigo Pessoa e das provas de hipismo que havia assistido na televisão, embora eu nunca tenha praticado este tipo de esporte. Assim sendo, coloquei o chapéu, respirei e esperei o tão gostoso impulso epidérmico me ativar novamente...

Em seguida, comecei a cena com dois

pequenos trotes para direita e dois para esquerda, os quais foram dublados pela minha voz em um som de *trotloc, trotloc, trotloc, trotloc*, o que acabou motivando o riso no público pela minha cômica e intencional simulação para mostrá-los que eu estava montado em um cavalo inexistente. O meu parceiro, por sua vez, portava um chapéu marrom e com a aba mais aberta. Ele mimava girar duas armas, apontando-as para mim e efetuando um disparo logo em seguida, como nas provas de tiro ao alvo. Contudo, eu me senti com um patinho, quase sendo alvejado, igual àquelas tendas de parque de diversão ou circo que usam do tiro ao alvo como um recurso de venda. Ao transpor isso para o improviso, eu desviei do tiro que ele me deu indo para a esquerda, com os pequenos passinhos e sons de *trotloc, trotloc* e, logo em seguida, para a direita, com outros curtinhos *trotloc, trotloc*, uma vez que eu me desviava do segundo disparo.

Entretanto, quando menos esperava, o companheiro de cena já estava cavalgando em seu cavalo, cumprindo o pedido do Zanatta para que ele também focasse na proposta do cavalinho que eu esbocei no início do improviso. Assim, ele veio para cima de mim, só que eu tive que me defender, senão ele conseguiria retirar o meu chapéu. Acelerei a cavalgada do meu cavalo e corremos pelo espaço da sala que havia sido separado para as apresentações. Em um momento, ele pulou em cima de mim e eu dei uma meia

cambalhota, sustentando-me nos meus ombros, e sem cair do cavalo. Quando percebi que o espaço já não comportava mais a nossa corrida, sai pelo público e cavalguei por toda a sala, entre os olhares brilhantes e dentes expressivos daqueles que nos assistiam lúdica e comicamente.

Quando regressei ao espaço do improviso: descii do meu cavalo, dei um chute no traseiro dele, botando-o para fora, saquei a minha arma e atirei em meu companheiro de cena, que cambaleou para os lados e veio para cima de mim, estrategicamente abrindo os braços e as mãos na tentativa de retirar o meu chapéu. Segurei-o pelos braços e ele caiu de joelhos, deixando o chapéu totalmente vulnerável para que eu o pegasse. Então, não pude mentir ou disfarçar o que estava acontecendo ao meu favor, e retirei o objeto de sua cabeça, finalizando a prazerosa brincadeira que foi acompanhada pelos suspiros entusiasmantes dos participantes que nos assistiram.

Nesse sentido, o que ficou evidente, para mim, era que não bastava retirar o chapéu rapidamente, mas sim cultivar o jogo e a tensão entre quem fazia e assistia, no intuito de verificar quais seriam as estratégias apresentadas pelos jogadores para retirar o objeto. Por outro lado, isso não seria motivo para que eu falseasse a brincadeira, caso estivesse na iminência ou com mais facilidade para conseguir retirar o chapéu

em alguma oportunidade, conforme aconteceu no improviso que fiz, anteriormente, no *jogo do rabo*.

Dessa forma, essa cumplicidade com o público e com o companheiro de cena, acordada como regra entre o grupo, mantinha o élan, a pulsação e o interesse pelo jogo e o desenvolvimento da brincadeira apresentada neste improviso. Por isso, ainda articulo essa experiência com a necessidade de sobrevivência motivada pela regra do jogo de tentar retirar o chapéu do companheiro. Aliás, essa questão da sobrevivência também foi abordada por Zanatta, quando tratou da improvisação, na entrevista que ele concedeu a Scheffler, transcrita no artigo que venho analisando e correlacionando nesta conversa empírica:

Improvisação, para mim, é um estado de sobrevivência. É você conseguir preencher lacunas. A nossa tendência, no estado adulto, é de planejar todos os caminhos. A tendência desse processo de “sociabilização mercadológica” é começar a se fechar muito, planejar muito a vida, planejar muito os encontros, se tornando praticamente um homem de negócios. Planejo o que eu vou falar, planejo a minha estratégia para trabalhar, os meus relacionamentos passam a ser estratégicos também: eu me envolvo, “putz, me apaixonei, tenho que falar, tenho que me declarar, tenho que...”, e acaba tirando bastante o espaço da espontaneidade. O espaço de descobrir que jogo é esse que a gente vai jogar. A improvisação é esse olhar de sobrevivência. Eu venho com uma série de planos, mas me confronto com alguém que também tem uma série de planos. Acontece um conflito e sobra uma lacuna, um buraco,

entre os dois. Vou ter que preencher este buraco para estabelecer uma relação. Se eu não preencher este buraco, a relação não acontece, o jogo não acontece. A improvisação é esta capacidade de flexibilizar os meus planos, as minhas propostas, as minhas razões, os meus conceitos. Flexibilizar para que eu consiga sobreviver aos encontros, aos relacionamentos (SCHEFFLER, 2010, p. 57).

Resumidamente, vejo que o *jogo do rabo* e o *jogo do chapéu* foram exercícios que motivaram as estratégias, a expressividade, o repertório técnico e os modos de fazer dos alunos-participantes concomitantemente à necessidade de sobrevivência que foi esboçada por Zanatta e, paralelamente, por Dario Fo. No entanto, para isso, também foi necessária, e evidente, a cumplicidade e a reciprocidade na construção das cenas feitas por meio do improviso, como lembrou e sugeriu Viola Spolin: “Improvisação não é troca de informação entre os jogadores, é comunhão” ([1963], 2010, p. 40).

Além disso, foi perceptível que depois da sensibilização ao jogo e às brincadeiras, Zanatta motivou a improvisação no processo criativo. Ora desenvolvendo esses procedimentos juntos ou aleatoriamente, ora de forma mais direta, com a divisão de público e plateia. Essa estrutura foi seguida nos outros *workshops* com o desenvolvimento da mesma motivação para que os participantes criassem e esboçassem as estratégias pessoais ou modos de fazer em cena. Em todos os

casos, sensibilizados pela tomada de consciência em relação à respiração, ao cultivo do jogo, à brincadeira, à escuta, ao olhar, à cumplicidade e, ampliando a análise da experiência que tive nesta escola, à motivação das práticas sociais. Entendo, assim, que, a partir disso, o elemento cômico podia ser produzido intencionalmente e, dependendo do modo perpetrado, a manifestação do riso.

Essa experiência me leva a dizer que ao contrário de transpor ou impor um modelo metodológico desenvolvido em outros contextos para uma realidade totalmente distinta, sem considerar o repertório adquirido pelos sujeitos envolvidos no processo de ensino-aprendizagem do teatro, Zanatta potencializa o contexto e o repertório do aluno. Ele tratou um pouco disso, quando lhe perguntei se ainda teria alguma colocação, dúvida, questionamento ou proposição em relação às perguntas que eu tinha feito no decorrer da entrevista, e completou:

Eu posso realmente afirmar agora, e o que tá me dando muito prazer mesmo, é realmente dizer que: eu tô ficando mais tolo! Tolo! Eu tô ficando mais tolo e, conseqüentemente, mais sábio. Tenho buscado muito e tenho descoberto que o que eu vim tentando descobrir esses anos todos na escola, nesses últimos dois anos, o processo tem começado a acontecer comigo. Porque eu acredito que a gente tá falando de um assunto extremamente delicado socialmente. Existe uma força puxando pra um lado, existe outra força puxando pro outro. Delicado, porque por mais que a gente saiba

racionalmente do que a gente tá falando, por mais que a gente saiba intelectualmente do que a gente tá falando, lidar com isso é o delicado. A gente tá trabalhando com arte, que é um ambiente sensível. Um ambiente da busca pela poesia. Por criar. Por dar espaço pra subjetividade humana. Mas a gente continua se relacionado com essas pessoas, com a criação desses atores, com um chicote, com uma chibata. Então, se a gente não entender que existe uma ligação entre a educação. Entre você descobrir um processo, uma didática de ensino da arte, um caminho pra você fazer com que as pessoas consigam diluir as neuroses, as suas neurras e consiga abrir essa sensibilidade – trazer essa sensibilidade à tona –, a gente vai tá é empurrando a mesma coisa dos dois lados. E a coisa não vai pra lugar nenhum! E a gente volta a formar um ator caricato, um ator clichê, um ator que serve pra entreter, mas não pra trazer algo sensível, algo que possa fazer a gente sair do nosso próprio centro como plateia. E é isso que eu quero! É isso que eu tô buscando! (ZANATTA, 2012).

Compartilho dessa fala de Zanatta e de outras proposições metodológicas que motivam a *imersão do aluno no contexto* para a *ação de cultivo de si* sugeridas, respectivamente, por Cabral (2007, p. 3) e Plá (2012, p. 5). Acredito que essas reflexões dão vistas ao desenvolvimento de pedagogias sobre o cômico que possibilitem a intercomunicação e a abertura de um espaço favorável à produção de conhecimento por meio do repertório apresentado pelos alunos-participantes.

Portanto, de acordo com as questões alçadas no início desse texto e conforme a experiência que tive, observo que o cômico pode emergir com o jogo, a brincadeira e o improviso, ampliando-se

por meio da intenção perpetrada pelo participante da experiência artístico-pedagógica, funcionando como um procedimento metodológico de exploração do repertório físico, artístico e sociocultural do aluno e alimentando graciosamente e metodologicamente o conjunto de abordagens para a Pedagogia das Artes Cênicas.

AGRADECIMENTO: Gostaria de revigorar os meus agradecimentos a Profa. Dra. Luciana Hartmann (UnB/CEN) pela orientação no Mestrado, assim como pelos comentários e sugestões a respeito deste artigo, cuja elaboração começou a se concretizar a partir de sua gentil informação quanto à chamada deste dossiê destinado à temática da comicidade na Revista *Arte da Cena*.

NOTAS

¹ O processo de elaboração dessas entrevistas, que contou com a participação de outros artistas e formadores de outras localidades e vivências pedagógicas, pode ser acompanhado pela leitura do artigo: FRANCO, Elison Oliveira. Capturando cômicas experiências: um relato de pesquisa. In: Revista Digital do LAV. Santa Maria. vol. 7, n. 1, jan./abr. 2014, p. 16-29. Disponível em: <<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/revislav/article/view/10951>>. E pelo vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7E0v_yS9t48>.

² A Escola do Ator Cômico está localizada na Rua Lamenha Lins, 1429, Curitiba/PR. Trata-se de uma instituição privada e independente, que, atualmente, recebe o nome de Espaço Excêntrico Mauro Zanatta com o intuito de ampliar as possibilidades pedagógicas do espaço, sem, contudo, perder o interesse em formar o ator e o não ator por meio da comédia. Disponível em: <<http://espacoexcetrico.com.br/curso-de-comedia>> Acesso em: 29 set. 2016.

³ Além do workshop sobre o Jogo Teatral, fiz o da Improvisação, da Máscara Teatral e do Universo do Clown, que ocorreram, respectivamente, uma vez ao mês, compreendendo as sextas-feiras à noite, sábado pela manhã e tarde e domingo de manhã, totalizando 14 horas-aula cada. Porém, neste artigo, ocupo-me tão somente em debater a experiência adquirida no primeiro minicurso.

⁴ Esta reflexão sobre o jogo presente no desenvolvimento das civilizações, e até mesmo entre os animais, foi tratada no clássico estudo *Homo ludens* ([1938], 2010) do historiador neerlandês, Johan Huizinga (1872-1945).

⁵ O jogo não foi nomeado assim. Essa foi uma forma que encontrei para descrever e refletir no meu registro de campo cada exercício apresentado e praticado no workshop, os quais serão descritos desse modo neste relato. A partir de agora, todos os exercícios praticados estarão destacados em itálico para oferecer ao leitor um repertório da aula.

⁶ Não encontro espaço neste artigo para debater a diversidade de conceitos sobre a Performance, mas compartilho da noção de performance enquanto ato pedagógico oriundo da participação e recepção entre educadores e

alunos, tal qual abordaram Pereira, Icfe e Lulkin (2012), em artigo intitulado: Pedagogia da performance: da presença, do humor e do riso na prática pedagógica. Disponível em: <<http://siaiweb06.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/3936/2384>>. Acessado em: 2 jan. 2014.

exercício enquanto ferramenta e instrumento criativo do ator. In: VII Congresso da ABRACE: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/etnocenologia>>.

SCHEFFLER, Ismael. A formação do ator na escola do ator cômico. *Revista Cena*. n° 8, 2010, p. 30-66. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/15685/10913>>. Acessado em: 03 out. 2011.

REFERÊNCIAS

BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Rev. Bras. Educ.* [online]. 2002, n.19, p. 20-28. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>.

CABRAL, Beatriz. Pedagogia do teatro e teatro como pedagogia. *Anais da IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Belo Horizonte/MG, 2007. Disponível em: <<http://portalabrace.org/memoria/>>. Acessado em: 26 set. 2011.

FO, Dario. Manual mínimo do ator. Franca Rame (org.). Tradução Lucas Baldovino, Carlos David Szlak. 3. ed. São Paulo: Senac, 2004.

FRANCO, Elison Oliveira. Por uma pedagogia teatral cômica: Kkkk ? kkkK. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Arte, 2014.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira, Rachel Fuser, Eudynir Fraga e Nanci Fernandes. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PLÁ, Daniel Reis. Régua, compasso e cinzel: o

SPOLIN, Viola. Improvisação para o Teatro. Tradução e revisão Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, [1963], 2010.

* ELISON OLIVEIRA FRANCO é Mestre em Arte (2014) e Licenciado em Artes Cênicas (2009) pela UnB, integra os grupos de pesquisa: Imagem e(m) Cena e Aprendizagem Lúdica: Pesquisas e Intervenções em Educação e Desporto (CNPq/UnB). É professor da SEEDF, ator e palhaço do Grupo de Teatro Idiossincrasia/DF. Tem focado suas pesquisas nos seguintes temas: Pedagogia das Artes Cênicas, Cômico, Jogo, Riso, Brincadeira e Aprendizagem Lúdica.
Contato: elisonarte@gmail.com