

Capturando cômicas experiências: um relato de pesquisa

Capturing comical experiences: a research narrative

Resumo

Neste artigo, o autor apresenta descrições e reflexões sobre o processo de realização de entrevistas que elaborou para compor metodologicamente sua pesquisa de mestrado, compartilhando também algumas discussões levantadas na disciplina TEAC 4¹, que teve como mote o diálogo entre o teatro, o cinema e o documentário. Portanto, ele estabelece uma discussão sobre o uso do registro de entrevistas como auxílio à escrita dos estudos que se ocupam com a efemeridade da situação pedagógica intrínseca ao próprio fazer teatral, conforme evidenciado em sua pesquisa.

Palavras-chave: audiovisual, pesquisa, metodologia, cômico, pedagogia teatral.

Abstract

In this article, the author presents descriptions and reflections about the process of conducting interviews that he elaborated as part of the method used to compose his masters research, along with sharing some discussion that took place in the discipline TEAC 4², which had the motto of dialogue among theatre, cinema and documentary. Therefore, he establishes a discussion about the usage of the registry of interviews as a support to the writing part of the studies dealing with the ephemerality of the pedagogical situation that is intrinsic to the act of theater itself, as evidenced in his research.

Keywords: audiovisual, research, methodology, comic, theater pedagogy.

Introdução

São crescentes as metodologias em artes cênicas que se utilizam dos recursos audiovisuais como parte integrante dos instrumentos de pesquisa, seja para uma análise ou para o resultado final que compõe a totalidade do estudo. Por isso, desde a graduação, tenho aproveitado os registros de entrevistas para construir um diálogo quanto à produção de conhecimento proporcionado pelo teatro, especificamente os processos criativos ligados à pedagogia teatral.

Assim sendo, tendo como objeto de estudo o cômico, ou melhor, o objetivo de desenvolver uma pedagogia teatral por meio do cômico, investigando suas possibilidades de comunicação e produção de conhecimento no processo de ensino-aprendizagem do teatro, dei início à minha pesquisa de mestrado realizando entrevistas com artistas que possuem experiência com esse tipo de abordagem, tanto em cena como em oficinas de formação em espaços não formais e informais, das quais também participei.

¹ *Tópicos Especiais em Artes Cênicas 4* foi uma disciplina ministrada pelas professoras: Dra. Roberta Kumasaka Matsumoto e Dra. Luciana Hartmann, no 2º semestre de 2012, no Programa de Pós-Graduação em Arte (PPG-Arte) do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (IdA/UnB).

² *Special Topics on Performing Arts 4* is a discipline by the teachers: Dr. Roberta Kumasaka Matsumoto and Dr. Luciana Hartmann included in the second semester of the Post Graduate Programme in Arts (PPG-Arte) at the Arts Institute of the University of Brasília (IdA/UnB).

Utilizei entrevistas semiestruturadas, pois na maior parte das vezes que tentei registrar algum processo artístico-pedagógico que eu propunha ou participava, percebia a resistência dos participantes e ministrantes quanto à presença “inquietante” dos recursos audiovisuais, no caso a filmadora e a câmera fotográfica. Conseqüentemente, esses impedimentos impossibilitaram o registro audiovisual desses processos, como ocorreu nos *workshops* oferecidos na *Escola do Ator Cômico*, em Curitiba, Paraná, no segundo semestre de 2012³. Nessa experiência, dialoguei com os sujeitos envolvidos no processo artístico-pedagógico o porquê da proposta de formar o ator por meio da comédia, conforme relatou Scheffler (2009).

Além disso, é comum em muitos processos teatrais a exposição pessoal, principalmente os que provocam o ridículo de cada participante, em particular as oficinas de palhaço ou práticas que abordam o cômico como a minha proposta. Ao mesmo tempo, parte dessas oficinas/aulas é frequentada por pessoas que não possuem iniciação na área e buscam no teatro uma forma de obter uma nova experiência. Sendo assim, na maioria das vezes, notei que elas eram as que mais se sentiam afetadas pelos dispositivos, porque estes funcionavam como uma interferência externa na experiência do devir. Nem sempre um forte vínculo com o grupo permitia o registro, eram necessários diálogos e acordos para tal intento, sobretudo quando se tratava de situações na educação escolar, conforme também ocorreu na pesquisa que fiz no período da graduação ou quando proponho registrar exercícios práticos em sala de aula.

Diante disso, exponho, nesta escrita, o porquê do uso das entrevistas em minha pesquisa de mestrado⁴, relatando, inicialmente, questões discutidas na disciplina TEAC 4 sobre o uso do audiovisual nos estudos desenvolvidos no âmbito das artes cênicas. Em seguida, descrevo situações surgidas nas entrevistas realizadas para meu estudo sobre o cômico, finalizando com uma discussão sobre o uso do registro de entrevistas para a escrita acadêmica em artes cênicas.

O uso do audiovisual para o desenvolvimento metodológico de uma pedagogia teatral por meio do cômico

A disciplina TEAC 4 foi dividida em assuntos que trataram, respectivamente, da contextualização do cinema e suas relações com as artes cênicas, expressões artísticas, culturais e expressivas, assim como a utilização do documentário para o registro de companhias de teatro ou outras manifestações cênicas, considerando as fricções entre o

³ Os *workshops* foram: o jogo teatral, a improvisação, a máscara teatral e o universo do *clown*. Todos ministrados pelo ator, diretor de teatro e fundador da escola, Mauro Zanatta. A *Escola do Ator Cômico* está localizada na Rua Lamenha Lins, 1429, Curitiba/PR. Mais informações: <<http://atorcomico.com.br/>>.

⁴ Pesquisa financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e desenvolvida na linha de pesquisa *Cultura e Saberes em Artes Cênicas*, no PPG-Arte (IdA/UnB), sob a orientação da Profa. Dra. Luciana Hartmann.

teatro e o cinema, realidade e ficção que podem ser analisadas na utilização e manejo das imagens.

A discussão quanto à potencialidade e às possibilidades que apresentam a imagem foi o cerne da proposta, uma vez que a *imagem-movimento*, dentre outras variantes, ao capturar o instante, produz e instiga diferenciadas sensações, como a utilização e aproveitamento dos cortes, que também se tornam parte integrante e lançam outras dimensões no uso da própria imagem com o advento do cinema (DELEUZE, 1983). Neste caso, a captura e a utilização da imagem apresentam-se como mais um recurso e estratégia para o pesquisador da cena. Em parte, diferentemente do que ocorre no teatro, que não possibilita o excesso de cortes, mas pode ter o seu evento fugaz recuperado por meio desse diálogo com as novas tecnologias, particularmente o cinema ou o documentário, tal qual analisou Matsumoto (2012) em referência aos filmes de teatro ou registros de espetáculo produzidos pelo diretor de teatro Peter Brook, que oferecem a captura do gesto, movimento e provocação da memória, já que: “[...] escapa ao pré-conceito de memória cristalizada ou cristalizante do espetáculo, posto que já é outro com características próprias, mas possibilita experienciar a dramaturgia do espetáculo, os princípios estéticos que nortearam sua encenação” (MATSUMOTO, 2012, p.5).

Nessa perspectiva, o uso dos recursos audiovisuais permite a análise da experiência contribuindo para o cultivo de outras experiências por meio de sua própria análise. Leite (2008) também tratou da criação e variadas formas de conhecimento proporcionado pelo registro nas pesquisas em arte, e explicou:

Se registrar é deixar vivas as experiências, tanto o registro artístico, quanto as impressões e reflexões sobre ele são importantes – guardando-se a diferença entre ambos, um é o produto direto da ação; as outras explicitam as condições de produção da ação. O que o registro me diz? A que se remete? O que mostra? Fundamentalmente, qualquer imagem expressa em som, movimento, visualidade etc. remete a múltiplas e diferentes análises.

Produções artístico-culturais são janelas abertas de diálogo com o público contemplador – mais do que isso, são registros singulares de experiências estéticas únicas que serão ressignificadas permanentemente quando colocadas no debate [...] (LEITE, 2008, p.34).

Nesse sentido, o registro artístico abre espaços à percepção não somente do público que o assiste, mas também apresenta outras nuances para o pesquisador quando ele compartilha o processo da experiência, promovendo o diálogo e conhecimento mútuo por intermédio dessas interações. Hartmann (2004), depois de ter realizado o registro das

performances dos contadores de histórias na zona de fronteira entre Brasil, Argentina e Uruguai, mostrou que a interpretação do grupo observado sobre o material produzido é uma maneira de relativizar as discussões e expor os distintos olhares sobre o evento experienciado:

[...] a compreensão de minha pesquisa, por parte dos sujeitos nela envolvidos, passa pelo equipamento que manipulo e pelo material fotográfico e videográfico que apresento – acrescido e transformado a cada nova temporada em campo. Por outro lado, minha compreensão da sociedade pesquisada também passa pela relação que eu e estes sujeitos desenvolvemos neste contato com/através das imagens. Nas suas interpretações acerca das próprias imagens e das imagens dos “outros” aprendo um pouco mais sobre sua cultura e sobre seu modo de ver a cultura. E, através de nossos diálogos, continuamos perseguindo possibilidades de comunicação entre nossas culturas (HARTMANN, 2004, p.81).

De igual modo, ao realizar as entrevistas para minha pesquisa, tinha por objetivo promover o diálogo com aqueles artistas que se dedicam ao universo do cômico e do riso e com os quais obtive alguma experiência no meu processo de formação como ator e palhaço, fosse como espectador ou participante em suas oficinas, fosse em encontros e festivais que apresentei conjuntamente.

Além disso, a situação pedagógica, ou processos criativos vinculados ao fazer teatral, têm sido o motivo para o desenvolvimento de diferentes estudos relacionados com o teatro, aliás, atinentes ao próprio conhecimento produzido na área. Esses processos se tornaram referenciais significativos para o desenvolvimento da pedagogia teatral, conforme abordou Icle (2010), situando as experiências laboratoriais de Stanislavski como exemplo catalisador das pesquisas artístico-pedagógicas em teatro.

Sendo assim, uma vez que o meu foco é a utilização do cômico como uma possível metodologia para o ensino do teatro, pareceu-me que esse diálogo seria outra possibilidade de produzir conhecimento e problematizar a pesquisa orientando-me por essas entrevistas. Considerando, ainda, que analiso o cômico como um fenômeno de grupo, perceptível na reciprocidade dos sujeitos ao compartilharem referências, situações comuns, saberes prévios que contribuam para promoção da brincadeira e produção do riso na elaboração de algum evento cênico, dialogando aqui com Tibaji (2010) quando escreveu que: “[...] pensar a especificidade das técnicas cômico-populares nos possibilita pensar os valores que lhes são apropriados” (TIBAJI, 2010, p.19)⁵.

⁵ Foco o meu estudo no caráter estético, artístico e sociocultural do cômico, considerando-o um elemento que articula e desarticula códigos e significados comumente compartilhados entre um grupo de indivíduos com a

Portanto, não me interessava apenas o espetáculo, ou seja, o resultado acabado, mas discutir questões referentes aos processos de criação, formação e interesses pelo cômico e o riso. Por isso, quais seriam as técnicas ou modos de fazer de determinados artistas ou grupos que me sugeririam histórias, exemplos, recursos e procedimentos para a construção de uma pedagogia teatral cômica? Como descrevê-los se na maioria dos casos não era possível capturar o processo? Assim, para mim, seria o diálogo promovido por meio das entrevistas que me possibilitaria um meio de descrever e problematizar as experiências e o meu estudo.

Por outro lado, não pensei em realizar as entrevistas partindo de estratégias previamente estabelecidas: como apreender o instante, manipular a imagem de modo a produzir sensações, um documentário ou filme que embasasse a minha análise, apenas queria filmar as histórias e opiniões sobre os processos criativos ligados ao cômico. Por isso, minha intenção foi capturar da melhor maneira possível a palavra e os rostos dos artistas entrevistados, pois não pensava em utilizar a imagem posteriormente, somente a oralidade, dada a própria limitação de equipamentos que eu tinha, isto é, uma filmadora. Ao término, quem sabe, dependendo da qualidade do material, faria um rápido vídeo ou *flashback* das imagens para ilustrar a pesquisa.

Para tanto, também elaborei um questionário⁶ com perguntas que considero relevantes no tratamento do tema, uma vez que presenciei, participei e escutei diversos discursos e práticas que colocavam os artistas que trabalham com o universo do cômico, ou processos que se utilizam da produção do riso em uma cena, providos de um domínio ou eficácia diferentemente daqueles que seguiam outras estéticas. Por exemplo, o processo de formação da linguagem do palhaço ganhava contornos de conhecimentos “altamente profundos” e quase abstratos na formação do ator, em particular em raciocínios como: “não encontro o estado do meu palhaço”, “meu *clown* interior”, “mostre a sua dor e desgraça pessoal”, “o palhaço é diferente do ator, pois trabalha com a verdade”, “não represente, não faça teatro, pois o palhaço não mente, não faz teatro”, “o teatro é mentiroso e o palhaço não o é”, “fazer rir é mais difícil do que fazer chorar”, dentre tantas outras situações que colocavam a construção de momentos cômicos em um patamar por vezes superior aos demais e, a meu ver, inalcançável.

Ou seja, talvez eu pudesse entrar em um terreno nebuloso, de grandes verdades, e por isso achei interessante problematizar tais assuntos. Não que os artistas entrevistados

intenção de promover a brincadeira e a produção do riso na elaboração e recepção de algum evento cênico. Para tanto, dialogo com autores que, de uma forma ou de outra, auxiliam-me na reflexão e configuração deste conceito, dentre eles: Alberti (2002), Propp (1992), Bakhtin (1993), Pavis (1999), Bergson (2001), Fo (2004) e Rabetti (2000, 2005, 2007, 2010).

⁶ O questionário encontra-se anexo para o leitor acompanhar as perguntas. Entretanto, não discorrerei sobre todas elas em virtude das dimensões desta escrita.

proferiram ou tenham levantado tais questões, acredito que isso diz respeito às falas pronunciadas tendenciosamente no meio artístico. O que me faz lembrar das colocações de De Marinis (2010), que apontou os processos teatrais como propulsores das pesquisas em teatro no século XX, porém, questionando a interpretação e transposição errônea e descontextualizada dos processos criativos erguidos em períodos anteriores e contextos distintos aos da atualidade (DE MARINIS, 2010, p.100).

Por outro lado, pelo menos algumas dessas falas que escutei são bem curiosas, talvez sejam formas, fórmulas, conceitos encontrados para justificar ou legitimar uma oficina, o custo, o dinheiro empregado, desviado, enfim...

Para construir um ambiente favorável, tendo em vista o tema que seria abordado e que não suporta uma atmosfera de forte comoção e tensão, já analisado por Propp (1992), Freud (1996) e Bergson (2001), também me preocupei com os momentos adequados para a construção desse diálogo, embora considerasse que conversaria com palhaços, sendo assim, não haveria grandes problemas. De fato, quanto aos artistas entrevistados não houve, mas quanto à busca para esse registro...

Realizei as entrevistas na 10ª edição do *Festival Internacional de Palhaços - Sesc FestClown*, ocorrido na Funarte, em Brasília, entre os dias 8 e 13 de maio de 2012. Muitos artistas⁷ ainda estavam chegando, alguns se apresentaram rapidamente, pois tinham apresentações em outras localidades. A maioria deles participa de circuitos que duram o ano inteiro e acaba criando vínculos por causa disso.

Também se tratava de um festival relativamente curto e não havia muitos espaços adequados e disponíveis para a gravação, ou seja, a filmagem deveria acontecer onde fosse possível, mas também onde possibilitasse o diálogo. Por isso, precisava ser ágil e dinâmico para conseguir um bom espaço para a conversa, tendo em vista que estava reunida boa parte dos artistas que trabalham com o cômico e o riso pelo Brasil e pelo mundo. Na maioria dos casos, antes de fazer a entrevista, eu assistia a uma oficina ou espetáculo do artista que eu iria entrevistar. Fiz sete entrevistas e queria ter feito uma a mais, porém, infelizmente, não foi possível. É sobre esta interferência que eu gostaria de versar primeiramente. Aproximei-me de um artista ao término de sua apresentação, o parabeneizei e expliquei sobre minha pesquisa e o interesse em entrevistá-lo. Ele respondeu: "Hum! Essas pesquisas, viu! Vou te contar! Faz, faz, faz entrevista e a gente nunca sabe de nada!". Respondi que faria um retorno do trabalho, mas ele desconversou, até que nos distanciamos e não foi mais possível realizar qualquer tipo de registro.

⁷ Opto por não citar o nome dos entrevistados nesta primeira discussão, até porque eles não interferiram nas questões aqui levantadas, ao contrário, contribuíram.

Essa situação foi a mais incômoda, diversamente de outras que possibilitaram a entrevista, entretanto, com os artistas ainda perguntando – mesmo que eu explicasse com antecedência – qual o rumo da pesquisa? De onde? Para quê? Como seria divulgado? O retorno? Notei o quanto que estavam, de certo modo, incomodados por concederem entrevistas em outras circunstâncias e sobre as quais não tiveram nenhuma resposta. Ou até mesmo pelas excessivas buscas que não justificam o consentimento da entrevista justamente pela falta de retorno.

Antes disso, porém, fui conversar com outro artista que se encontrava em um diálogo um tanto quanto tenso com outra pesquisadora, uma doutoranda da área de educação física. Ele questionava o porquê da pesquisa e o que ela queria com “aquilo”. Afirmava que havia aprendido tudo “na estrada”, na vida e fazendo. Dizendo, ainda, que não compreendia o interesse dela por esse “*corpo cômico*”. Eu interferi e disse que achava que a intenção se pautava pela questão estética, e ainda contestei se ele nunca havia feito oficinas com outros profissionais. Ele relutou e, mesmo confirmando, retomou o discurso reafirmando que a sua experiência advinha dos trabalhos executados nas ruas/palcos, os quais lhe proporcionaram conhecimento e maturidade a respeito da sua profissão. Mesmo nesse embate que me intrometi, o artista me concedeu a entrevista e, igualmente a outro, estipulou um tempo máximo de 15 a 20 minutos. Mais uma vez notei a possível existência de situações passadas, que, provavelmente, foram enfadonhas para os entrevistados, isto é, as longas e excessivas entrevistas que não oferecem retorno aos artistas entrevistados.

Por outro lado, a maior parte dos artistas me concedeu as entrevistas de bom grado e demonstrou interesse na construção de um diálogo eficaz sobre o tema. O tempo foi livre para eles falarem sobre o assunto. Embora contasse com um questionário previamente elaborado, eu abria espaços para perguntas surgidas deliberadamente. Ou ainda, de início, rompia com a formalidade ao solicitar que relatassem suas trajetórias artísticas. Foi o que aconteceu com um deles que havia chegado às pressas por causa dos atrasos nos voos, ministrou uma oficina e, mesmo que estivesse visivelmente cansado, aceitou fazer a entrevista, tendo em vista que não haveria possibilidade de concedê-la nos dias subsequentes devido à programação do festival. Ao término, agradeceu o interesse da universidade pelo seu trabalho, o que contrariou minhas expectativas, pois cheguei a pensar que algumas rejeições se deram por se tratar de um trabalho acadêmico, às vezes criticado por alguns artistas cômicos e populares.

Entretanto, o que quero dizer com esse conciso relato é o quanto a questão ética, para com a qual não tenho fórmulas, receitas ou esquemas, interferiu no processo. Alguns artistas me concederam as entrevistas por conhecerem o meu trabalho ou tomarem nota sobre os meus objetivos e interesses, outros pelo vínculo que eu demonstrava ter com a

proposta, o que me permitiu construir um diálogo sobre o conhecimento produzido por algumas práticas ligadas ao universo do cômico e do riso. Simonard (2011), exemplarmente, discorreu sobre a utilização de filmes etnográficos nas pesquisas de cunho científico, porém tratando da maneira de como a imagem é capturada e o impacto que ela causa, considerando ainda as formas de interação, estratégias de aceitação e defesa que determinados grupos apresentam a partir da presença dos equipamentos: “uma outra possibilidade aberta pelo equipamento audiovisual é a aproximação com o grupo, sobretudo quanto este tem uma identidade e objetivos ‘políticos’ bem definidos. Há uma espécie de pacto tácito entre o pesquisador e o grupo pesquisado” (SIMONARD, 2011, p.57).

Não defendo, todavia, o estrito estabelecimento de conveniências para as pesquisas, caso elas existam, apenas gostaria de chamar a atenção para o potencial que os recursos audiovisuais possuem e a maneira com a qual são utilizados em certos processos de pesquisa. Caso contrário, também podem ser manipulados com o intuito de quantificar trabalhos acadêmicos que não tiveram proximidade e muito menos preocupação com os sujeitos envolvidos no processo, diferentemente do que expus no início desse artigo. Rabetti (2010) escreveu um exemplo oportuno para a discussão que apresento:

Vive-se um momento em que se corre o risco de “eventismo”, fatos efêmeros que, na restauração da polaridade produção e recepção, deslocam, contudo, a ênfase para esta última, e assim contribuem, quando não estimulam, um certo contentamento no produzir para publicar, para divulgar, que descuida da determinação dos processos de desenvolvimento de pesquisa, especialmente em âmbito educacional (RABETTI, 2010, p.7).

Nesse caso, a autora trata de encontros, eventos e reuniões acadêmicas, mas é possível ocorrer o mesmo no interior das pesquisas, ou seja, simplesmente filmar para ter o que mostrar. Deste modo, o uso da câmera para capturar a efemeridade do evento artístico pode proporcionar o debate por causa da potencialidade da imagem e da experiência artística, entretanto, dependendo da forma como for cometida, possivelmente pode abrir espaços para simplificações, dissimulações, vínculos inexistentes e apropriações indevidas de processos e situações de variadas manifestações artísticas.

Além disso, determinadas condições que foram estabelecidas pelos artistas entrevistados para o meu estudo demonstraram a maneira errônea que algumas pesquisas são realizadas por não conferirem o direito de um retorno a quem possibilitou ampliar a produção e condições de ressignificações do conhecimento artístico. Entendo, assim, que a questão pode ser ainda mais preocupante quando pensado o processo educativo, nomeadamente a pedagogia teatral.

É por isso que prezo pelas entrevistas e debates que possam instigar a discussão acerca dos processos criativos que tenham o cômico e o riso como foco metodológico. Sei que a dimensão desse artigo não permite maiores discussões, mas apresento algumas questões que surgiram nas entrevistas, e problematizaram o meu objeto de pesquisa por meio de um contato *dialógico* e *provocatório*, referenciando aqui Desgranges (2011). Nessa perspectiva, vale a pena informar que os entrevistados não se recusaram ou se sentiram inibidos quanto às perguntas que fiz, ao contrário, suscitaram provocações acerca do tema e, talvez sem saberem, explicaram questões quanto aos discursos que sobrevalorizam o cômico e o riso e que estiveram presentes em boa parte do meu percurso artístico. Conforme discorreu o palhaço Pepe Nunes⁸, quando lhe perguntei, na entrevista concedida em 13 de maio de 2012, se o cômico seria uma forma de conhecimento específico:

Não. O cômico é uma forma de abordagem de um conhecimento em que, às vezes, pode ser um conhecimento primário ou um conhecimento muito elaborado, né. Mas não é um conhecimento, é uma forma de abordagem desse conhecimento. Como que eu abordo o meu conhecimento, como que eu uso o meu conhecimento. Acho que há uma inteligência muito grande no cômico. De fato, quando que nós atores conseguimos atingir o público com qualidade, com o riso de qualidade. Quando a gente respeita a inteligência do público. Aí que gera uma qualidade de riso muito interessante. É o público que te acompanha, na tua sacada, na tua inteligência, e isso traz um riso muito rico. Muito diferente quando eu saio do palco com uma piada pronta, apelável. As piadas de sempre, e aí: piada de homossexual, piada de mulher, piada de gordo, piada de velhos, de velhas. Isso é um monte de merda! Isso é um riso sem qualidade, que num momento cria um divertimento. O palhaço vai além da diversão, queremos ir além da diversão. Não é fácil! Mas a qualidade do riso do palhaço é uma qualidade que tá respeitando a inteligência emocional e mental do espectador. Esse é o nosso grande desafio. Ainda que a gente apele, às vezes, porque não domina um recurso, porque tal e qual... e aí tu... apelas. Mas nenhum palhaço gosta de apelar, ainda que por momentos apele para sair de uma situação [...]. Mas a gente quer compartilhar uma inteligência emocional, física e mental com o público. Aí que vem o riso, por quê? Por ter respeitado essa inteligência que *ha mostrado* e que é fundamental para um palhaço: cumplicidade. A gente não é cúmplice de alguém que não se respeita.

⁸ O espanhol José Nuñez, conhecido como Pepe Nunes, além de palhaço, é diretor de teatro e produtor de festivais dentro de seu grupo *Pé de Vento Teatro*, com sede e residência na cidade de Florianópolis, em Santa Catarina.

Já a palhaça Lily Cursio⁹, apontou o cômico como um canal de comunicação com o público, realçando a motivação corpórea estabelecida esteticamente pelo riso. Eu lhe perguntei o que seria o cômico, na entrevista realizada em 14 de maio de 2012, e ela respondeu: “[...] o cômico é uma, é uma mola que mexe no corpo do espectador, que ele, sei lá, se desestrutura alguma couraça dele, racha para que apareça esse riso que tem a ver com a alma”.

O palhaço Tomate¹⁰, por sua vez, disse que o cômico é uma maneira de obter a atenção do público, seja em cena ou em um processo pedagógico, desde que haja coerência e cumplicidade na proposição apresentada. Ele descreveu os procedimentos compositivos para um bom funcionamento de um ato cômico na entrevista concedida em 9 de maio de 2012, quando lhe pedi para dar algum exemplo sobre o conhecimento específico que o cômico apresentou no desenvolvimento da sua trajetória artística:

[...] Eu acho que é fundamental um efeito de abertura para que você roube a primeira gargalhada ou a primeira batida de palmas. Uma introdução de um personagem forte, onde fala quem é você, o que você faz, em que linguagem e qual é o jogo que vai jogar com os espectadores. E pegar a atenção dos espectadores. Daí, mas vai continuar a fazer um montão de coisas sempre sustentando, sendo coerente com a primeira ideia que você instalou. Não pode virar no meio do espetáculo, que eu começo sem falar, fazendo piadas de ação. No meio do espetáculo eu fico de pé, com o microfone na mão e começo a falar! Estou traindo a ideia que eu instalei no espetáculo ao início.

Por outro lado, o fundador e professor da *Escola do Ator Cômico*, Mauro Zanatta – apesar de não ter concedido as entrevistas no mesmo festival que os demais artistas –, informou que o desenvolvimento das brincadeiras e da produção de prazer proposta em seus minicursos é um dos princípios que englobam a sua abordagem pedagógica na busca de oferecer segurança e abrir o canal de comunicação com os participantes. Assim, apresento suas colocações como forma de ampliar a discussão sobre as entrevistas realizadas para compor metodologicamente minha pesquisa de mestrado, e pelo fato de eu ter tido uma experiência nos *workshops* oferecidos na escola. Além disso, Mauro Zanatta ampliou ainda mais essa discussão quando tratou do uso do cômico como um recurso pedagógico em suas aulas, na entrevista que me concedeu em 25 de novembro de 2012, na própria escola, em Curitiba/PR:

⁹ A argentina Lily Cursio, formou-se em antropologia em seu país e fundou o grupo *Seres de Luz*, atualmente sediado na cidade de Barão Geraldo, em Campinas, São Paulo. Além de palhaça, ela é bonequeira e ministra cursos em ambas as linguagens.

¹⁰ O artista argentino, Víctor Norberto Ávalos Barbieri, amplamente conhecido como palhaço Tomate, além da mímica, desenvolve seu trabalho de palhaço há 20 anos, participando de diferentes festivais dentro e fora de seu país.

Você percebe o elemento cômico, principalmente, quando as pessoas se desarmam e elas começam a se apresentar com um certo grau de pureza, não é? Com um certo grau de pureza, de ingenuidade. Os acasos começam a aparecer, os acasos começam a aparecer. Você não planeja mais, as coisas fluem. Elas vêm. Você se desarma, você percebe que a pessoa, só o fato dela estar presente ali é... ela cria um contato com a plateia, e vocês perceberam isso, não é? Você olha, você fala: "A pessoa tá aqui, tá aqui!". Quando ela tá aqui a gente faz....você se conecta com ela, não é? E nesse momento que ela tá, as ações dela começam a ser mais espontâneas, o que faz com que flua um ser, eu posso chamar até, um ser um pouco mais idiota, porque é um ser que não tá defendido, é um ser mais puro, mais ingênuo. Esse ser ingênuo é que, opa! Que nos interessa! Nossa que bacana! Quando a pessoa tá lá no processo, buscando, tentando construir, se defendendo, esse ser não aparece! Esse ser fica embotado, escondido, aí você vê que a plateia também aquieta, não se conecta, não é? Então, quando isso não tá acontecendo, eu tenho que tentar achar um jogo – eu como coordenador, como mediador –, eu tenho que tentar achar um jogo. Eu tenho que tentar propor um jogo pra esse ator que ele capte, que ele aceite. Você viu que eu fico tentando, eu fico tentando, eu jogo algumas coisas, mas elas não funcionam! Mas eu vou tentando ler qual é o jogo que vai desarmar essa defesa racional, essa defesa intelectual, mental, não é? Quando, vocês viram, que, quando pega o ator, entra no jogo, aí ele brinca, ele se desarma! As ações acontecem, não é? Esse é o processo, é o processo.

Resumidamente, esses artistas mostraram em suas falas questões relacionadas com a minha busca de desenvolver uma pedagogia teatral por meio do cômico. Esse diálogo possibilitou outros, que, juntos, apresentaram metodologias ou procedimentos artístico-pedagógicos atrelados à produção de conhecimento existente em determinados processos teatrais com foco no cômico e no riso.

Desse modo, o meu interesse pelo cômico, em diálogo com minha experiência artístico-pedagógica e as colocações dos artistas entrevistados, não significa tomar o riso como um fim em si mesmo, e sim abrir espaços para sua produção na abordagem de temas referentes ao universo da pedagogia teatral. Nesse sentido, dando especial atenção aos modos de produção, elaboração e recepção de recursos e procedimentos cômicos perceptíveis em eventos cênicos experienciados em processos, oficinas e aulas de teatro, como, por exemplo, a apreciação dedicada à cumplicidade entre o ator e o público por meio da incitação corpórea proporcionada pelo uso do jogo cômico, da brincadeira e dos risos compartilhados em cena.

Assim, a proposta metodológica que eu investigo é uma forma de motivar e perceber por meio da promoção da brincadeira e produção do riso, o conhecimento concernente ao campo teatral considerando as interações grupais. Essa percepção ainda me levou a

propor o cômico como uma possível metodologia para a pedagogia teatral, menos com a intenção de cristalizar modelos e muito mais no sentido de sistematizar e motivar modos próprios e sensíveis de ver, fazer e desfrutar uma cena comicamente. Nesse sentido, convido novamente Desgranges (2011) para esse diálogo, quando registrou que:

O encontro entre teatro e pedagogia [...] assume, portanto, a insistência em compreender a ação educativa proposta pela experiência teatral como provocação dialógica, em que o espectador, ou o atuante, ou o participante, ou o jogador, nos diferentes eventos e processos teatrais, a partir de variados contextos e procedimentos, pode ser estimulado a efetivar um ato produtivo, elaborando reflexivamente conhecimentos tanto sobre o próprio fazer artístico-teatral, quanto acerca de aspectos relevantes da vida social (DESGRANGES, 2011, p.20).

Isso significa que as entrevistas semiestruturadas que realizei para compor minha pesquisa de mestrado foram um recurso metodológico para investigar a produção de conhecimento das práticas e experiências sobre o cômico e o riso vivenciadas em outros contextos. Elas foram dialogadas, compartilhadas e capturadas por meio da entrevista que fiz cuja análise abre espaços para mais um debate, lembrando as possibilidades que os recursos audiovisuais conferem às pesquisas em artes cênicas descritas inicialmente nesta escrita.

Em outros termos, a metodologia que elegi vem pautada pelas reflexões que os artistas e participantes ofereceram mediante as discussões levantadas a respeito de suas práticas artístico-pedagógicas e ligadas ao universo do cômico e do riso. Se, por um lado, tais práticas não foram registradas audiovisualmente, por outro, foram capturadas e compartilhadas dialogicamente. Por isso, o registro das entrevistas permite que eu materialize as experiências ressignificadas discursivamente por meio do debate que foi construído, ou seja, do discurso inspirado na prática teatral, registrado pelo recurso audiovisual – no caso a filmadora – e compartilhado em forma de escrita, como neste texto que eu apresentei ao leitor, ou, ainda: “[...] As apresentações são únicas. O registro possível é apenas aquele guardado na memória e na carne de cada espectador, fruto de sua experiência estética” (LEITE, 2008, p.33).

Em poucas palavras, conhecimento produzido por meio da memória corporal, discursiva, imagética e materializado em forma de escrita, atravessadamente falando.

Referências

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

DE MARINIS, M. Nova teatrologia e performance studies: questões para um diálogo. **Repertório**: Teatro & Dança, ano 13, nº 15, 2010, p.95-103.

DELEUZE, G. **Imagem-movimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

DESGRANGES, F. **A pedagogia do teatro**: provocação e dialogismo. 3. ed. São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacaru, 2011.

FREUD, S. Os chistes e as espécies do cômico. In: **O Chiste e Sua Relação com o Inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

HARTMANN, L. "Revelando" Histórias: os usos do audiovisual na pesquisa com narradores da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai. **Campos** 5[2]: 2004, p.65-86.

ICLE, G. **Pedagogia teatral como cuidado de si**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2010.

LEITE, M. I. Educação e as linguagens artístico-culturais: processos de apropriação/fruição e de produção/criação. In: **Educação e arte**: as linguagens artísticas na formação humana. FRITZEN C.; MOREIRA J. (Org.). Campinas, São Paulo: Papyrus, 2008.

MATSUMOTO, R. K. Memórias de Carmen. In: **VII Congresso da Abrace** - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2012, Porto Alegre. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/teorias/Roberta%20Kumasaka%20Matsumoto%20-%20Memorias%20Carmen.pdf>>. Acessado em: 12 mar. 2013.

PROPP, V. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RABETTI, B. **Teatro e comichades 3**: facécias, faceirices e divertimentos. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010.

SCHEFFLER, I. A formação do ator na escola do ator cômico. **Revista Cena**, nº 8, 2009, p.31-66. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/15685/10913>>. Acessado em: 03 out. 2011.

SIMONARD, P. Jongo e filme etnográfico: impressões de uma viagem etnográfica. In: **Antropologia & Imagens** - narrativas diversas. Vol. 1. Rio de Janeiro: Garamond, 2011, p.47-63.

TIBAJI, A. Teatro, valor e pluralidade: rumo a uma política e a uma estética do popular. In: RABETTI, B. **Teatro e comichidades 3**: facécias, faceirices e divertimentos. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010.

ANEXO

Questionário para a entrevista

Apresentação pessoal e da pesquisa.

Descrição da trajetória do artista abarcando: nome, idade, profissão, campo de atuação, por que escolheu essa formação, tempo de carreira, se faz parte de algum grupo?

- 1) Como você define a sua profissão?
- 2) Para você, o que é o cômico?
- 3) Você trabalha com esse tipo de linguagem?
- 4) Você utiliza a linguagem cômica como auxílio a outras abordagens? Como e por quê?
- 5) Se respondeu sim à questão 4, quais os aspectos do cômico você acredita serem relevantes para outros tipos de abordagens?
- 6) Para você, quais seriam as semelhanças e/ou diferenças entre uma abordagem cômica e uma dramática?
- 7) Na sua opinião, o cômico pode contribuir no processo de formação do ator? Como?
- 8) Para você, o cômico é uma forma de conhecimento específico? Exemplifique.

Elison Oliveira Franco

Universidade de Brasília (UnB)

Recebido em: 12/10/2013

Aprovado em: 01/03/2014