



**INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA
DO TOCANTINS - CAMPUS GURUPI
CURSO SUPERIOR LICENCIATURA EM ARTES CÊNICAS**

MARICE ALVES PEREIRA

IMPROVISACÃO: criação e prática

GURUPI - TO

2016

MARICE ALVES PEREIRA

IMPROVISACÃO: criação e prática

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas do Instituto Federal do Tocantins – Campus Gurupi, como exigência à obtenção do grau de Licenciado em Artes Cênicas.

Orientadora: Professora Me. Marli Fernandes Magalhães.

Pereira, Marice Alves

Improvisação: criação e prática / Marice Alves Pereira. – Gurupi - TO, 2016.
48 f.

Monografia (Licenciatura em Artes Cênicas) – Instituto Federal de Educação,
Ciência e Tecnologia do Tocantins, Campus Gurupi - TO, 2016.

Orientadora: Professora Me. Marli Fernandes Magalhães.

1. Teatro. 2. Improvisação. 3. Processo criativo. 4. Educação. I. Título

MARICE ALVES PEREIRA

IMPROVISACÃO: criação e prática

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas do Instituto Federal do Tocantins – campus Gurupi, como exigência à obtenção do grau de Licenciado em Artes Cênicas.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA AVALIADORA

Prof^a. Me. Marli Fernandes Magalhães
Presidente
IFTO – Campus Gurupi

Prof^o. Me. Brenno Jadvas Soares Ferreira
Membro da Banca
IFTO – Campus Gurupi

Prof^o. Esp. André Luiz Moura Siqueira
Membro da Banca
IFTO – Campus Gurupi

À minha mãe, que além de ensinar-me a dar os primeiros passos também foi responsável por minha alfabetização.

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu porto seguro em todos os momentos de minha vida, sem Ele eu nada seria.

À minha família, em especial minha mãe Leontina José Pereria, meu pai Joás Alves Pereira (em memória), meus irmãos Marina Alves Pereira, Mauro Alves Pereira e Mary Alves Pereira, minhas sobrinhas Ashylle Steffanny Nunes, Maria Heloisa Nunes. Por sempre apoiar-me e dar forças em todos os momentos.

À minha orientadora, Professora Marli Fernandes Magalhães, pela paciência em orientar-me. Sua dedicação e disponibilidade deixaram-me a vontade para expor minhas dúvidas, o que foi essencial para a realização deste trabalho.

Aos demais Professores, Brenno Jadvas Soares Ferreira, Pablo Marquinho Pessoa Pinheiro, Ana Carolina Capuzzo de Melo, Eloisa Marques Rosa, Manuel Tomaz Ataíde Júnior (Nélito), Regiane Lopes dos Santos, André Luiz Moura Siqueira, Lina Maria da Silva Concesso, Claudemir Figueiredo Pessoa (Onasayo), Edna Maria Cruz Pinho, Anne Raelly Pereira de Figueirêdo, Diogo Sanquetta de Oliveira, Paulo Reis Nunes, Helber Veras Nunes Márcia Helena Padilha, Solange Cavalcante de Matos, Keoma Dias Pires Cangussu, Reuvia de Oliveira Ribeiro, Gibson Monteiro da Rocha, que também contribuíram para minha formação. E a todos os servidores do IFTO.

Ao meu amigo e *'coorientador'* Taiom Tawera, por auxiliar-me no início deste trabalho. Sua contribuição, sua paciência em ouvir-me e suas sábias palavras foram essências para mim e somaram na realização desta pesquisa.

Aos meus colegas de turma, que ao longo da caminhada tornaram-se grandes amigos. Apesar de pouco nos reunirmos para momentos de lazer, a união foi uma constante entre nós.

A todos os meus amigos pelos momentos de convívio, apoio e incentivo. A todos que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho.

“O propósito do teatro é fazer o gesto recuperar o seu sentido, a palavra, o seu tom insubstituível, permitir que o silêncio, como na boa música seja também ouvido, e que o cenário não se limite ao decorativo e nem mesmo à moldura apenas - mas que todos esses elementos, aproximados de sua pureza teatral específica, formem a estrutura indivisível de um drama.”

Clarice Lispector

RESUMO

Essa pesquisa é oriunda de inquietações que surgiram no decorrer de minha graduação no Curso de Artes Cênicas do Instituto Federal de Educação, Ciências e Tecnologia do Tocantins – Campus Gurupi, doravante citado como IFTO. A mesma suscitou a discussão que segue, ou seja, o desejo de compreender como se dá o improviso voltado para construção cênica, perceber o surgimento de ações que ocorrem em nossa mente no momento da criação cênica. O que leva a improvisar, de que maneira a pesquisa poderia auxiliar, levar a compreensão de possibilidades de criação de cenas advindas da improvisação. Também de como utilizar a mesma em sala de aula com cunho pedagógico. Para que pudesse ampliar o conhecimento foi necessário recorrer a autores que falam sobre o assunto, suscitando discussões e fundamentando assim o trabalho. Pensar a improvisação não só como um dispositivo para criação de cenas, mas também como material didático, como possibilidade de envolver os indivíduos participantes do trabalho em momentos essenciais para o desenvolvimento do trabalho teatral, tanto na cena como na escola.

Palavras-chave: Teatro. Improvisação. Processo criativo. Educação.

ABSTRACT

This research is coming from concerns that arose in the course of my degree in Performing Arts course at the Federal Institute of Education, Science and Technology of Tocantins - Gurupi Campus, hereinafter referred to as IFTO. The same raised the discussion that follows, namely, the desire to understand how is the facing improvisation for scenic construction, realize the emergence of actions that occur in our mind at the time of scenic creation. Which leads to improvise, how research could help lead to understanding of creating scenes resulting improvisation possibilities. Also using the same classroom with educational profile. So that it could expand knowledge was no need for authors to talk about it, raising discussions and thus justifying the work. Think improvisation not only as a device for creating scenes, but also as teaching material, as a possibility to involve participants working individuals in key moments in the development of theater work, both at the scene and at school.

Keywords: Theater. Improvisation. Creative process. Education.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
2.	COMO TUDO COMEÇOU	11
2.1	O Processo	13
3.	MÉTODOS DE IMPROVISACÃO	20
4.	PROCESSOS CRIATIVOS EM STANISLAVSKI.....	24
5.	A IMPROVISACÃO NA EDUCAÇÃO: eu, você, nós - contando nossa estória	33
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	45
	REFERÊNCIAS	47

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa intitulada “Improvisação: criação e prática” traz o relato de experiências vivenciadas ao longo do processo acadêmico. Os objetos da pesquisa são a criação e a prática teatral advindas de um processo de improvisação, estimulando assim o conhecimento empírico, o qual me instigou a escrever em primeira pessoa, para que não corresse o risco de perder a essência de material escrito e humano envolvidos na pesquisa.

No decorrer de todo processo acadêmico passei por várias etapas de aprendizado no que se refere à criação da personagem, seguido de uma busca para encontrar a inspiração necessária para que a personagem fosse o mais verdadeira possível. Pois para que o ator se sinta seguro em cena, faz-se necessário, antes de tudo que ele acredite verdadeiramente em sua criação. Mesmo após esse período ficaram algumas questões, em especial com relação à improvisação, que como sabemos faz parte do trabalho do ator e é fundamental para o seu preparo *corpóreo/vocal*, dando-lhe uma maior desenvoltura no momento da atuação.

Após cursar a disciplina de Improvisação I, oferecida no 5º período do curso de Artes Cênicas do IFTO, pelo Professor André Luiz Moura Siqueira, surgiram alguns questionamentos relacionados à criação da personagem e ao processo realizado no decorrer da disciplina. Também no que diz respeito ao resultado do trabalho realizado, o qual foi uma apresentação de cena para o público, com a proposta intitulada “Fragmentos ou uma história em construção”, na qual cada acadêmico levou para o público uma cena, como resultado de um processo de improvisação. Por não conseguir perceber uma conexão entre as propostas, surgiu o questionamento, se não seriam dois momentos distintos, pois não entendia um como complemento do outro. Contudo as inquietações que surgiram, suscitou uma busca de respostas, pois enquanto aprendiz de ator/educador se faz necessário compreender claramente os processos vivenciados. E trazendo para a educação, em processo de estágio, os estudantes passaram por questões semelhantes, relacionadas à improvisação. A partir daí surge a questão de como levar os estudantes a compreenderem o fazer teatral advindo da improvisação, pois embora seja uma metodologia propícia por oportunizar o trabalho de diversos elementos teatrais, pode também suscitar questionamentos por parte dos estudantes, que necessitarão de respostas claras. Cabendo à arte educadora auxiliá-los em seu processo para que a insegurança não se torne um empecilho ao aprendizado.

Trazendo as possibilidades de como criar um ambiente propício à improvisação. Compreendendo assim um trabalho de importância relevante para mim enquanto acadêmica,

pois possibilitou respostas e abriu novos caminhos em relação à improvisação. Passei a acreditar em suas possibilidades, em especial as metodológicas, pois há um vasto campo em relação ao uso da improvisação dentro da educação. Dentre elas a improvisação melodramática sobre a qual não faço referência ao longo do trabalho, contudo seu potencial é imensamente rico no que tange ao ensino do teatro.

Para sanar todas as dúvidas e encontrar uma resposta para os questionamentos realizaram-se leituras de obras de autores que trabalham a temática. Compondo assim uma pesquisa do tipo bibliográfica, para aprofundar no tema. Baseando-se mais especificamente em Constantin Stanislavski e Sandra Chacra. O trabalho teve como objetivos discutir sobre a criação da personagem advindo de um processo de improvisação; identificar os métodos indicados por Stanislavski para o processo criativo da personagem na cena apresentada; reconhecer/evidenciar a improvisação como metodologia eficaz para o ensino do teatro dentro da educação e apresentar resultados de investigação.

O trabalho está organizado em quatro capítulos, sendo estruturados da seguinte forma; no primeiro capítulo discorro sobre meu interesse pelo teatro, sendo seguido pelo relato do processo da cena de fragmentos e relatos de alguns processos vivenciados. O segundo capítulo trata de alguns métodos de improvisação e suas possibilidades. No terceiro capítulo faço referência a alguns exercícios, os quais Stanislavski aponta como sendo um caminho para despertar os processos criativos para a criação da personagem. No quarto capítulo trago o relato de experiências com a improvisação na educação, seguido das considerações finais.

2. COMO TUDO COMEÇOU

Sempre gostei muito do universo teatral, apesar de nunca ter assistido a um espetáculo realizado por uma produção profissional. O contato que tive foi apenas com teatro realizado em igrejas. Peças teatrais alusivas a datas comemorativas como dia das mães, dia dos pais e natal. Achava aquilo tão lindo, tão mágico e tinha uma vontade enorme de fazer parte daquele universo, porém não tinha coragem, era muito tímida, não conseguia enfrentar o público, sem que percebesse ia me apaixonando por tudo aquilo.

O tempo passou, fui amadurecendo, perdendo a timidez. Mudei de cidade e lá fui convidada a participar de uma peça que fariam na igreja, aceitei o convite. O rapaz que nos ensaiava era bem dinâmico, embora o tempo dos ensaios fosse corrido, ele fazia um preparo conosco, para nos deixar mais a vontade em cena (jogos de improvisação), apesar de ele não dizer em palavras que se tratava de jogos. Relembrando, percebo que era sim o que ele passava. Apresentamos a peça, sendo esse o meu primeiro contato com aquele universo que tanto admirava, apesar de nunca ter feito parte dele. Foi uma experiência incrível, eu realmente gostava, aquilo me fazia bem.

Voltei para a cidade onde morava e comecei a desenvolver o teatro na igreja, pois a moça que trabalhava com essa linguagem anteriormente havia parado. Sendo assim, decidi tomar frente, convidei alguns amigos, ensaiamos e apresentamos a mesma peça que havia participado na outra cidade. Porém só ensaiávamos o que estava no papel, sem nenhuma dinâmica de treinamento preparatório, mesmo assim o resultado foi satisfatório. Alguns meses depois mudei para Gurupi/TO, onde vivo até hoje. Aqui tive a oportunidade de trabalhar com teatro na igreja, sendo que ensaiei com o pessoal a peça que havia apresentado anteriormente, apresentamos e não parei mais, sempre pesquisando peças na internet, fazendo adaptações, ensaiando com o pessoal e apresentando.

Certo dia uma amiga da igreja, informou-me que havia um curso técnico voltado para teatro no IFTO e disse que eu deveria fazer, procurei, fiz minha inscrição no curso Técnico em Arte Dramática, e esse foi meu primeiro contato com o teatro fora da igreja, estudando a história, as técnicas e tudo que envolve esse universo extenso e grandioso que engloba essa arte que tanto me fascina. Após terminar o curso técnico decidi cursar o superior de Licenciatura em Artes Cênicas, por ter me identificado com o teatro, relutei no início por ser licenciatura, pois fiz o antigo Magistério e não me identifiquei, não sentia à vontade para assumir uma sala de aula. Sei que essa é uma questão muito delicada tratando de um curso superior, que não deve ser feito só para ter uma formação superior, escolhi o curso por causa

do teatro, sabendo que teria um aprendizado considerável e não poderia ser diferente, já que na cidade não contamos com o Curso de Bacharelado em teatro. Ao cursar a disciplina de Metodologia Científica aplicada ao TCC, o Professor Helber Veras Nunes, aconselhava aos acadêmicos a realizarem a pesquisa sobre um tema que se identificassem, que gostassem de verdade e até pedia para que cada um falasse com o que trabalhava, do que gostava, porque havia escolhido o curso. Relatei minha experiência com o teatro na igreja, disse que gostava mesmo era de atuar, ele então sugeriu que escrevesse sobre minha experiência com o teatro na igreja. De início pensei em usar essa temática, mas, desisti por não ter acesso a materiais que falem sobre o assunto, e também por preferir não colocar questões cristãs como dispositivo para o trabalho.

Ao cursar a disciplina de Jogos Teatrais, percebendo que tais jogos eram referenciados como sendo um dispositivo de se trabalhar o teatro na escola, resolvi construir o pré-projeto com a temática “jogos teatrais aplicados à educação”, não por ser o que mais gostava, mas por não encontrar uma forma de falar da prática teatral ligada diretamente à educação, já que minha experiência anterior com o fazer teatral, aconteceu de forma descomprometida em igrejas. Embora não tivesse propriedade com o assunto, iniciei o trabalho, e com o auxílio do Professor Taiom Nunes Faleiro (Taiom Tawera), que havia ministrado a disciplina, consegui finalizá-lo. Passado algum tempo percebi que não era isso que queria, relutei muito, e após uma conversa com Professor Taiom, resolvi mudar, falar sobre processos criativos na construção da personagem, e discutir a cena de fragmentos, porém com dificuldade em compreender o processo, acabei retornando aos jogos teatrais, que apesar de não me instigar muito, já possuía algum material e o pré-projeto que me daria uma base para prosseguir.

Para que pudesse prosseguir com a pesquisa, procurei a Professora Edna Maria Cruz Pinho, que estava de licença e nesse momento retornava as atividades no Campus, falei com ela sobre orientar-me. Ao expor meu anseio de pesquisa percebi que o que pensava em relação aos jogos teatrais não seria possível sob sua orientação, pois ela não tem domínio sobre o assunto, embora seja uma profissional da pedagogia, não havia tido contato anterior com o fazer teatral, e também por saber que a escola envolvida nesse trabalho não ofertava a disciplina de teatro, portanto não haveria possibilidade de exploração da pesquisa neste espaço. Então novamente voltei atrás entendendo que a dificuldade em compreender todo o processo seria minha justificativa e ponto de partida para a pesquisa. Na realidade minha pesquisa estava ali e eu não percebia, as dificuldades se tornaram dispositivo para iniciar os estudos.

2.1 O Processo

Na disciplina de Improvisação I, passamos por um processo de criação que se deu com a dança pessoal, a busca de memórias a partir de objetos, jogos de improvisações, entre outras temáticas trabalhadas. Tudo em busca de um aperfeiçoamento para o improviso. Ao final do processo levamos para o público uma intervenção cênica, apresentada na “I Mostra de Trabalhos Acadêmicos do Curso”. Foi uma apresentação conjunta, na qual cada um teve seu espaço, e apresentou um fragmento do que havia experienciado ao longo do período. O Professor André Luiz fez um esquema de apresentação descrevendo um pequeno roteiro do que cada um iria compor. Para mim foi designado o seguinte: “estrada – construir imagem mais texto neste espaço, explorando-o enquanto outras possibilidades”. O professor sugeriu que eu pensasse em uma cena que retratasse algo bem infantil, devido ter trabalhado com um objeto que rememorava a infância, um cachorrinho de borracha bem pequeno.

O local era o espaço seguindo para a TI (Técnica de Informática do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins). O caminho que segue para as escadas que dão acesso a TI, toda aquela grama verde, as plantas com flores, a placa de concreto com uma menina desenhada, tudo isso me remeteu a uma imagem de contos infantis.

Figuras 01 e 02 – acesso TI



Fonte: Roberto Carlos Barbosa da Silva (2016)

Após algum tempo olhando para o local indicado, investigando a possibilidade de alguma ideia para a cena, sem nenhum resultado positivo consciente, pois o que consegui foi apenas relacionar aquele lugar com uma imagem de contos infantis, e isso me fez lembrar

meu pai, que era um excelente contador de histórias. Recordei as histórias que ele gostava de contar e fiquei com a de “chapeuzinho vermelho” na mente (hoje entendo que isso era um resultado de investigação). Sem que percebesse, já surgiam questões com relação à improvisação, como criar uma cena sem uma prévia preparação, ou ainda, como transformar algo que tirei de uma simples imagem em uma cena.

No outro dia, após observar novamente o local, e com a sugestão do professor, que me orientou a criar alguma ação e no decorrer falar algumas frases, introduzir o guarda chuva à cena, e entrar na chuva, pois a temática geral era a água, em todas as cenas ela estaria presente de alguma forma. Tive a ideia de descer pelas escadas da TI gritando “O lobo! O lobo!”, pular amarelinha, falar que meu pai gostava de contar histórias e falar da ausência e da saudade que sentia dele, pegar o guarda chuva, entrar na chuva, apenas isso. Sendo assim ensaiei este fragmento, pensando que no dia viria algo a mais. Isso foi experienciado alguns dias antes da apresentação. Era uma criação cênica usando minha memória emotiva, porém sem consciência do fato. No local teria uma amarelinha desenhada no chão, um guarda chuva, uma mangueira, que seria utilizada para simular uma chuva e um carrinho de mão cheio de água, que seria utilizada nas demais cenas. Como figurino, usei um vestido xadrez, cabelo com duas tranças de lado, e estava descalça.

No dia da apresentação fiz como havia ensaiado, desci as escadas correndo, gritando; “O lobo! O lobo!”, assustada tentando esconder-me atrás do gramado, continuei falando frases que foram surgindo, “chapeuzinho vá pela estrada do bosque”, pulei amarelinha, subi em um dos blocos de cimento existentes no local e gritei: “já vou mãe”, representando como se minha mãe estivesse chamando para dentro de casa, desci e continuei a falar: “meu pai gostava de contar histórias, nessa história tinha um lobo mau, você vive se escondendo com medo do lobo?”, nesse momento escondi-me atrás da placa de concreto, “ou você enfrenta? Você se joga?”, peguei o guarda chuva que estava fechado, puxei com muita força, para abri-lo, ele estragou (ver figura 03), joguei no chão e prossegui. Sendo que esse foi um momento imprevisto e a partir daí comecei a criar em cena, pois o que seguiu, em momento algum havia sido pensado. Chacra afirma que, o ator:

Sendo o responsável direto pelo levantamento da obra teatral, ele procura no próprio imprevisto surgido em cena, sugestões para buscar, agarrar, retomar a forma que se perde. Por alguns segundos suas ações tornam-se mais reflexas, isto é, mais improvisadas, inesperadas e até mesmo surpreendentes. As circunstâncias é que o levam a improvisar. (CHACRA, 1991, p.21)

Figura 03 – cena com o guarda chuva

Fonte: Elisa Lemos (2015)

Questionando algumas pessoas do público: “quando as coisas dão errado o que você faz? Você fica se lamentando?”. “Você, e você, tem medo do lobo? Você segue o seu caminho ou vive se escondendo atrás dos arbustos? E você, você se acha um coitadinho por nunca ter conseguido concluir um curso, por não se dar bem na vida? Você faz alguma coisa para mudar a situação, ou passa o tempo todo se escondendo com medo do lobo? Você, qual caminho você segue? O do bosque, porque na floresta tem lobo? A vida é para ser vivida!” entrei embaixo d’ água, falei várias frases, fui até o carrinho cheio de água, joguei muita água no rosto (ver figura 04), me molhei bastante, joguei água nas pessoas da plateia, segui falando o que surgiu no momento. Foi algo realmente satisfatório de se viver, senti-me muito bem em cena, mesmo que naquele instante não tivesse consciência do que realmente ocorreu, pois não conseguia ver ligação entre a preparação e o momento da cena.

Embora soubesse que se tratava de uma cena improvisada, o resultado me surpreendeu, por não conseguir identificar de onde surgiram as falas que vieram na hora da cena, compondo assim uma improvisação espontânea com a presença do público. Foi algo diferente de tudo que já havia vivenciado em relação à cena, ao resultado final de um processo de criação, pois em todos os outros pelos quais passei, sempre percebia algo diferente entre o momento da criação (nos ensaios, preparo corporal, marcações) e a cena em si apresentada para o público. No momento dos ensaios esforçava-me para representar como se fosse o dia da estreia, porém nunca conseguia mesmo tudo saindo em ordem, no tempo, sem ralentar, nunca acontecia como no momento real da cena, com o público presente.

Figura 04 - cena da água

Fonte: Marcela Almeida (arquivo IFTO - 2015)

Sempre me perguntava por que não conseguia realizar o trabalho como se fosse o momento da apresentação. Hoje percebo que isso se dava por falta de um dos elementos fundamentais do fazer teatral, o público. Como atores, por mais que estejamos preparados, que tenhamos o texto em mente, o personagem criado, se procurarmos apresentar a cena como se o público estivesse ali, essa apresentação nunca será de fato como seria com a presença real do público. Isso se dá por não se ter os três elementos fundamentais do teatro que são o ator, o texto e o público, aos quais Chacra (1991, p. 20), considera a tríade básica constituinte do fenômeno teatral, “Podemos concluir que da conjugação da tríade básica do teatro – ator, texto e público - surge a forma teatral, entendida aqui como o produto artístico pleno e completo”. Percebe-se então que a presença do público é responsável por despertar no ator toda a magia do teatro, portanto sem ela nunca conseguiremos realizar uma apresentação com toda a vida que o teatro pede. Mesmo que não se trate de uma improvisação, a presença do público contribui de forma significativa para o resultado final.

[...] A margem para improvisarem é mínima, uma vez que têm um conhecimento anterior de elementos da forma a ser levantada. Entretanto, apesar do fato de o público desconhecê-los, ao contrário do que se poderia pensar, este alimenta uma forte interação (seja em que nível for da apreciação) com o espetáculo. (CHACRA, 1991, p. 17).

Deste modo, o ato de captação por parte do público perfila a improvisação no sentido de que realimenta, senão diretamente, pelo menos indiretamente a ação teatral, por mais passivo que seja o espectador, por mais formalizado que seja o produto e por maior que seja a distância que os separa. (CHACRA, 1991, p. 19)

O texto quando citado como um dos elementos do teatro faz referência tanto ao texto em si, aquele escrito por um dramaturgo, quanto a outro elemento que possa ser usado como dispositivo para o teatro, ocupando assim a função do texto, como por exemplo, uma frase, uma música, um poema e até mesmo partituras de ações físicas, criadas pelo ator para expressar sua arte. Ou ainda, se pensar a pausa, o silêncio como texto ou ação. Chacra (1991, p. 56) aponta que; “Deste modo, o texto teatral pode ser entendido como o conjunto de sinais, signos e símbolos - verbais e não - verbais - existentes durante um espetáculo. Este é um aspecto de sua compreensão; o outro, é entendê-lo como a peça escrita para teatro”.

Recordo-me que nos primeiros contatos que tive com a Professora Marli Fernandes Magalhães, em uma de nossas conversas sobre meu anseio de entender mais sobre esse processo de improvisação, realizado com a presença do público. Ao expor a ela como havia sido a apresentação da cena, referi-me que eu não havia dado uma voz a personagem, que havia usado a minha própria voz, ao que ela respondeu que isso não era possível, pois a voz é uma extensão do corpo. Sendo assim a partir do momento que eu me abro para uma personagem, que começo a viver as emoções, automaticamente aquela personagem vai ganhar uma voz, pois são essas variações de sentimentos que irão ajudar a compor a voz da personagem, e não eu me esforçar para mudar o meu timbre de voz, para dar uma voz diferente à personagem. Quando isso acontece se torna muito fácil sair do personagem, ou seja, ocorrem oscilações na voz, ora ator, ora personagem, então quando cedemos nosso corpo para que a personagem tenha sua própria voz, a mesma assume que é parte daquele corpo e não se perde. Nesse sentido vemos em Jerzy Grotowski que:

[...] Tudo aquilo que é associativo e orientado rumo a uma direção no espaço, tudo isto libera a voz. Sobretudo, esse tipo de jogo libera aqueles impulsos que não são frios, mas que são procurados no âmbito da nossa memória, do nosso “corpo-memória”. É isso que criará a voz. Então permanece um só problema: como liberar os impulsos do nosso “corpo-memória”? Vocês não podem trabalhar com a voz sem trabalhar com o “corpo-memória”. (GROTOWSKI, 2007, p. 158)

A partir daí comecei a prestar mais atenção à minha voz, que de fato considerava fraca, sem muito potencial, mas o que me faltava era consciência vocal, ou seja, saber até onde iam minhas limitações e treinar, trabalhar o aparelho fonador, para melhorar minha potência vocal e conseqüentemente o meu trabalho como atriz, e como futura arte educadora, já que um educador também tem sua voz como material corporal para trabalho. Após já haver concluído o sétimo período e estar apenas com a confecção do TCC, para meu crescimento e para ter um ganho na voz participei da oficina de “Consciência vocal” oferecida pela

professora Marli Fernandes Magalhães, tendo como foco a voz como extensão do corpo, sendo utilizado como referencial teórico textos do diretor de teatro Jerzy Grotowski e da fonoaudióloga Glorinha Beuttenmuller. Apesar de saber, desde o início do curso, que o trabalho do ator depende tanto do corpo quanto da voz, foi somente a partir dessa oficina que tive uma real preocupação em cuidar mais da voz. Sendo que durante o curso o trabalho corporal era mais frequente, talvez devido aos períodos serem muito corridos, ou ainda por não haver um professor com pesquisa na área. Sendo que os professores trabalhavam mais o corpo, e a voz não era tão cobrada.

Na oficina foram trabalhados exercícios de respiração, procurando trazer também a importância de uma boa articulação ao pronunciar as palavras, pois quando abrimos a boca de forma correta temos um ganho significativo na dicção e isso nos permitirá uma melhor projeção da voz. Para isso foram realizados exercícios com as vogais, para aperfeiçoar a produção dos sons abertos, trabalhou-se também com os ressonadores, para perceber os pontos de apoio. Para dar prosseguimento ao processo foi escolhida a temática “Amor”, a ser trabalhada a partir de instalações¹, sendo que cada participante escolheria uma música, que de certa forma tenha marcado sua vida em algum momento (trabalhando assim a memória emotiva), e faria a apresentação de uma instalação. Após as apresentações, ficou acordado que cada um iria cantar a música e criar uma partitura de ações, para uma futura apresentação. Trabalhamos também com o poema “Ode ao burguês” de Mário de Andrade, com a declamação, procurando dar entonação vocal, e criando também partitura corporal. No decorrer do preparo foram utilizadas algumas músicas, (Trem das onze, Amor, e Ê ô atrelem os bois), entre outras que eram cantadas diariamente, trabalhando em conjunto exercícios corporais, reforçando assim a visão da voz como extensão do corpo. A oficina culminou em uma apresentação cênica, intitulada “Levar a vida cantando”, realizada no IFTO, na Semana de Ciências e Tecnologia – INOVA, no dia vinte e dois de outubro de dois mil e quinze.

A oficina foi de grande proveito para mim enquanto atriz, pois sabia que minha voz era um pouco frágil e sempre tive uma grande dificuldade em cantar, não conseguia firmeza na voz, e isso trazia uma grande insegurança. Fazendo com que me fechasse em relação ao canto. Com a prática dos exercícios percebo que houve um grande avanço, consegui impostar a voz e obtive segurança para cantar em público. Não sou cantora e sei que isso não me

¹ Instalação: a instalação é contraditória em seu princípio, em relação ao fluxo ininterrupto da representação teatral viva, à constante renovação dos signos convocados em cena. Mas é precisamente por causa deste aparente estatismo que ela fascina os encenadores, pois eles procuram provocar e modificar o olhar do espectador, quando as coisas estão instaladas, e os instaladores se foram, chegam então os visitantes que, com um simples olhar, poderão tudo deslocar. (PAVIS, 2011, p. 209)

habilitará a tal, porém me fez perceber que a voz do ator, seja falada ou cantada, precisa sempre fazer um diferencial. Trago para a vida esse aprendizado, pois nós temos que aprender até onde vai a nossa limitação e procurar superar as dificuldades encontradas.

3. MÉTODOS DE IMPROVISAÇÃO

No decorrer do curso e da aplicação das disciplinas, tendo um maior convívio com o universo teatral, fui me identificando com alguns métodos, apesar de a priori não os compreender bem, como a improvisação, sendo que o contato mais direto que tive com essa técnica, foi apenas o de preparação para a cena, ou seja, buscamos através de jogos de improvisação o preparo *corpóreo/vocal* do ator, para uma melhor desenvoltura no momento da cena. Muitas vezes no momento da apresentação de uma cena, sempre colocava algo além do que estava no texto, o que segundo Chacra (1991, p. 16) “[...] a improvisação neste caso, é apenas configuração ou elemento implícito do ato teatral: sempre há um mínimo de algo "novo" em cada espetáculo”. Porém encontrava dificuldade em improvisar nos momentos preparatórios, nunca me recusava a participar dos jogos de improvisação, mas sentia-me pouco a vontade ao realizá-los, me incomodava, não conseguia acreditar de verdade no que fazia, apesar de gostar, não tendo, até o momento da apresentação da cena de Fragmentos, nenhuma experiência com o improvisado em cena, com a presença do público. Senti-me muito segura, surgiram novos elementos e o contato com o público trouxe uma sensação diferenciada dos demais processos já vivenciados. Na linguagem teatral o *improvisado* é conceituado por Patrice Pavis como sendo:

[...] uma peça improvisada (a l’improvisado), pelo menos que se dá como tal, isto é, que simula a improvisação a propósito de uma criação teatral, como o músico improvisa sobre determinado tema. Os atores agem como se tivessem que inventar uma história e representar personagens, como se realmente estivessem improvisando. (PAVIS, 2011, p. 206)

Sendo essa a definição da técnica de improvisado que os atores utilizam para o preparo das cenas, a ela nos referimos como improvisação teatral, e não teatro improvisado, pois segundo Chacra (1991, p. 39), “[...] no teatro improvisado a palavra “improvisado” é uma qualidade de um determinado tipo de teatro. Como [...] a *commedia dell'arte*, cujo teatro se realizava *all'improvisato*”. Sendo assim, sempre que nos referíssemos a teatro improvisado estaríamos fazendo alusão a esse tipo de teatro, que traz consigo personagens definidos, e um roteiro pré-estabelecido a ser seguido, dando liberdade aos atores para se expressarem no momento da cena. Porém, apesar dessa liberdade, a improvisação que se usava nesse teatro não era pautada na espontaneidade do ator. Gilberto Icle coloca que:

[...] a noção de improvisação tem pouco a ver com a espontaneidade. Ao contrário, os atores desse tipo de teatro europeu, principalmente italiano, eram especialistas em

uma única máscara por toda sua vida. [...] exímios cantores, instrumentistas, acrobatas, oradores, mímicos entre tantas outras habilidades, oportunizava a esse ator um jogo bastante rebuscado. (ICLE; TELLES; FLORENTINO, 2009, p. 96)

Embora tivesse conhecimento de como se dava o improviso na *Commedia dell'Arte*, de início não consegui compreender que em meu processo de trabalho, até certo ponto, fiz uso de alguns elementos dos quais os comediantes dell'Arte utilizavam para suas composições de improvisação artística. Com o diferencial que eles em seu processo sabiam qual a finalidade de seu preparo, pois já possuíam sua caracterização tanto exterior, quanto interior, por seus personagens serem fixos. Sendo que seu trabalho era realizado para reforçar suas habilidades e lhes dar maior desenvoltura para o momento da apresentação. No entanto, em meu processo o preparo era apenas para desenvolver habilidades para o improviso, por isso, ao levar essa proposta para a cena, apesar de algumas características exteriores e até mesmo interiores, a princípio não consegui trazer para meu corpo uma personagem definida. O trabalho desses comediantes era pautado em um roteiro, o *canovaccio*, para orientação das cenas. Vemos em Marcílio de Souza Vieira que:

A peça da *Commedia dell'Arte* tem um argumento ou *canevas* ou *canovaccio* que era um resumo com as indicações dos jogos de cena, resumo das intrigas, dos encontros amorosos, dos efeitos especiais que aconteciam; resumo dos personagens sérios e ridículos. O *canovaccio* traz um esboço da peça, um arcabouço do que os atores iriam representar. (VIEIRA, 2005, p.60)

Na apresentação que fiz, as indicações do professor sobre o tema, e o que consegui criar a partir das primeiras imagens, que compuseram o fragmento que ensaiei antes da cena, constituíram um prévio roteiro com a mesma função do *canovaccio*, pois eram indicações para a cena. Chacra (1991, p. 14), aponta que no teatro formalizado, ou seja, o teatro formal a partir de textos prontos, peças já existentes, a improvisação se configura no jogo preparatório do ator, e após esse processo ela praticamente desaparece: “Quando deparamos com o resultado final, o processo não aparece e o improviso deixa então, aparentemente, de existir, pois ficou submerso”, ele aparece sim de quando o ator em momentos de erros ou esquecimentos, precisa de soluções rápidas para o momento e então improvisa. Sendo essa a visão que sempre tive da improvisação, porém nessa cena em questão, percebo que houve uma inversão, pois no momento da apresentação o improviso tomou força, ganhou espaço, surgiu naturalmente. A *improvisação* segundo Pavis (2011, p. 205) é a “Técnica do ator que interpreta algo imprevisto, não preparado antecipadamente e, ‘inventado’ no calor da ação”. Percebe-se então o quanto esse método é fundamental para o trabalho do ator, tanto o

improvisado, quanto a *improvisação*, com suas definições específicas, são essenciais ao fazer teatral, teatro e improvisação são indissociáveis. Para Chacra:

A natureza momentânea do teatro já prefigura, por si só, um caráter improvisacional na obra acabada. Por mais preparado, ensaiado e pronto, o teatro no seu grau máximo de cristalização - embora passível de reprodução - ainda assim ele não é capaz de se repetir exata e identicamente do mesmo jeito, por causa do seu fenômeno, cujo modo de ser é a comunicação momentânea, “quente”, ao vivo, e cuja efemeridade leva a um efeito estético também transitório. (CHACRA, 1991, p. 15)

Percebemos assim o quanto a improvisação se faz presente no universo teatral, e seu espaço de atuação é cada vez mais abrangente dentro dele, independente de sua linha de atuação. Seja como método de preparação do ator para a cena, seja na forma de teatro improvisado, que traz um roteiro pré-estabelecido dando margem para um maior grau de sua utilização no momento da cena. Ou mesmo de forma implícita, para os que não abrem mão do texto, ou na técnica de improvisação no momento da cena, onde um grupo atua sem nenhum preparo específico, em relação à definição de personagens e a temática da apresentação. Neste sentido temos como exemplo o método de improvisação de Keith Johnstone denominado de *Impro*, vemos em Achatkin (2010, p.31) que; “Com o interesse voltado para a espontaneidade, Keith Johnstone foi levado a desenvolver estratégias que permitissem ao ator trabalhar com suas primeiras ideias e as de seus parceiros, como matéria-prima para a criação de cenas e narrativas”. Denominado Teatro-Esporte, utilizam-se jogos para o preparo de atores com a finalidade de desenvolver a espontaneidade criativa, os jogadores entram em cena e improvisam a partir das “primeiras ideias” que lhes vier à mente, no momento da ação, sem nenhuma combinação anterior. Vemos em Vera Cecilia Achatkin que:

O Teatro-Esporte, como espetáculo, organiza e traduz cenicamente as propostas de Keith Johnstone. Ele se constitui de uma partida de teatro, como já dito, em que dois times de atores se enfrentam no palco na arte de improvisar, a partir de desafios lançados pelos juízes, o time adversário e/ou o público. (ACHATKIN, 2010, p. 37)

Esse método de improvisação por ser diferenciado dos demais, e por trabalhar a espontaneidade de forma bem direta, de início pode causar certo estranhamento, pois estamos muito acostumados a investir em busca do nosso melhor, em tudo que realizamos. Conforme Achatkin (2010, p. 29), Johnstone declara que, seus alunos “[...] tudo faziam para se mostrarem inteligentes, então tudo era cuidadosamente pensado, lento e chato”. Seguindo essa linha de raciocínio, trazendo a improvisação para essa perspectiva, na qual o ator não tem

possibilidade de criar antecipadamente, por não saber o que será proposto na hora do jogo, essa impossibilidade torna-se um dispositivo de prontidão para o momento da cena.

4. PROCESSOS CRIATIVOS EM STANISLAVSKI

Segundo Constantin Stanislavski, o ator precisa buscar meios pelos quais sua arte possa ser vista de forma mais real, mais orgânica, ou seja, o mais verdadeira possível. E para tanto ele apresenta alguns exercícios para que o ator consiga alcançar essa organicidade. No capítulo I de “A Preparação do Ator” de Stanislavski, intitulado; “A primeira prova”, traz a insegurança do ator estudante em criar, interpretar uma personagem. Kóstia, personagem do livro, ao relatar sua experiência com um dos primeiros momentos de criação, sente-se de início bastante entusiasmado com a proposta. Porém ao iniciar os preparativos para a cena, se vê totalmente perdido. Não consegue se concentrar na atuação, ora é a falta do cenário que o desconcentra, ora a maquiagem que o deixa desconfortável, ou seja, ele se encontra preso ao exterior e não consegue representar organicamente, por não ter criado interiormente uma relação com a personagem. Ao final por um momento ao se sentir perdido, se angustia e consegue uma frase com uma emoção dramática capaz de comovê-lo. “Sangue, Iago, Sangue”! (STANISLAVSKI, 2010, p. 36). Ao que o diretor caracteriza como sendo um momento em que ele se serviu da arte de viver o papel, porém conclui-se que nesse momento ele atuava subconscientemente, o que segundo o autor é algo bom quando a intuição nos leva para a estrada certa, porém nem sempre isso acontece. Sendo assim se faz necessário buscarmos os meios orgânicos, criar conscientemente para que a inspiração possa surgir. Sobre o assunto temos um relato de Stanislavski:

Mas se infringirmos as leis da vida orgânica normal e deixarmos de funcionar certo, então esse subconsciente sensibilíssimo assunta-se e vai-se. Para evitar que isto aconteça, planejem primeiro o papel conscientemente e depois representem-no com veracidade. (STANISLAVSKI, 2010, p. 44)

Percebemos então o quanto é importante o ator trabalhar primeiro com o que está ao seu alcance, preparando assim o corpo, que é seu principal instrumento de trabalho, estimulando-o através de exercícios que proponham ações físicas para, a partir daí despertar sentimentos internos. Os quais também precisam ser instigados através da imaginação, que por sua vez também não deve ser forçada e sim estimulada a partir de pensamentos que coloquem o ator em ação. Pois a partir do momento que começamos a agir nos tornamos ativos, e só então estaremos prontos para transmitir nossa arte. Que só será tida como verdadeira quando o público for tocado por ela. Não podemos esquecer que a voz faz parte do corpo do ator, sendo assim, essas ações devem ser trabalhadas trazendo a voz como extensão do corpo. Todo e qualquer sentimento envolvido em uma criação cênica carrega a

voz exigida pela personagem. Não se deve nunca pensar corpo em um momento e voz em outro, pois características advindas de ações, criações, memórias, sofrerão alterações de acordo com a carga de vida transportada pelo ator. Independente desses traços, que contribuem na composição da voz da personagem, o ator precisa cuidar para que sua voz esteja sempre em bom estado, para conseguir alcançar de forma verdadeira os objetivos da fala. Stanislavski traz um alerta quanto ao cuidado que devemos ter no falar diário, para que o modo como costumamos falar não interfira de forma negativa no momento em que estivermos em cena.

Temos de estar sempre em guarda para falarmos o tempo todo com correção e beleza, no teatro e fora dele. Só assim isto se tornará uma segunda natureza, de modo que nossa atenção não precise desviar-se para o falar quando entrarmos em cena. (STANISLAVSKI, 2010, p. 153)

Em cena o ator deve agir de forma a levar o público a ver o que ele vê, para isso precisa de objetivos definidos e sinceridade de emoções. Faz-se necessário usar o *corpo/voz* disponível a personagem, e a atuação vir de dentro para fora, brotar do sentimento e não ser mecânica, ou seja, deve se viver o papel, pois a vida está no interior, na alma, portanto precisa ir muito além das ações físicas. É necessário criar para a personagem, “a vida de um espírito humano”. E a voz é tão responsável quanto o corpo para essa composição, segundo Stanislavski (2010, p. 155) "Quando um ator entra em cena, deve estar plenamente equipado e sua voz é um item importante do seu instrumental criador". Estamos falando aqui de memória emotiva interna, e em alguns casos, externa, vai depender da trajetória de vida do ator criador. E ainda falamos de fé cênica, questões exploradas por Stanislavski (2010, p. 66), que nos fazem entender o quanto à ação é fundamental para o trabalho do ator, “Em cena, vocês têm sempre de pôr alguma coisa em ação. A ação, o movimento, é à base da arte que o ator persegue”. Essa ação precisa ser contínua e verdadeira, surgir de dentro para fora, mesmo parado, ou sem nada dizer, o ator quando está em cena precisa estar em ação, isso significa que essas ações não são condicionadas ao movimento físico, pode ser advinda de um movimento interno. Stanislavski (2010, p.169), afirma que, “Para o ator uma palavra não é apenas um som, é uma evocação de imagens. Portanto, quando estiver em intercâmbio verbal em cena, fale menos para o ouvido do que para a vista”. A ação sem objetivo torna a interpretação falsa, sem vida, para tornar essa ação repleta de objetivos se faz necessário à utilização do ‘se’, que se constitui basicamente em nos apropriarmos das circunstâncias dadas, seja pelo escritor da peça, pelo diretor e pensar, como eu agiria para solucionar o problema proposto, ou como me comportaria, se eu fosse outra pessoa, se determinada circunstância

fosse real. E não em acreditar que aquilo que foi proposto seja real. Procurando buscar um propósito determinado para se representar naturalmente, o ator deve acrescentar a isso sentimentos próximos aos vividos por ele (memória emotiva interna), o que irá despertar emoções sinceras estimulando o subconsciente criador. O autor coloca que o ‘se’ “desperta em nós uma atividade interior e real utilizando para tanto recursos naturais”. Stanislavski nos ilustra essa ideia:

Em vez de responder com palavras, ergueu-se rápido, caminhou despachadamente até o palco e sentou-se com todo seu peso numa poltrona, para descansar, como se estivesse em sua casa. Não fez nem tentou fazer coisa alguma e, entretanto, a sua simples postura, sentado, impressionava. (STANISLAVSKY, 2010, p. 65)

O ‘se’ age como suporte a imaginação, com o intuito de despertar os sentimentos, pois o ator precisa ter vivo dentro de si o que irá transmitir e a imaginação age dando essa vida e tornando-o criativo, e apto até a fantasiar situações que nunca existiram (memória emotiva externa). O autor coloca ainda que é muito importante projetarmos a visão interior, que se trata de imagens que guardamos na memória, pra isso é preciso criar interiormente essas imagens, seja a partir de objetos reais ou imaginários. O objetivo é fixá-las na mente, para que no momento da atuação elas possam surgir sendo projetadas, auxiliando o trabalho do ator.

Porque, embora os nossos sentimentos e as nossas experiências emocionais sejam mutáveis e impossíveis de captar, aquilo que vimos é muito mais substancial. As imagens se fixam com muito mais facilidade e firmeza em nossa memória visual e podem ser evocadas à vontade. (STANISLAVSKI, 2010, p. 97)

A partir daí ele terá um acervo de imagens visuais que lhe darão suporte para a criação. Facilitando assim o processo de comunicação entre ator e espectador. Além disso, o ator precisa ter a concentração da atenção sempre agindo a seu favor, para isso se faz necessário treinar sua atenção, para que nada nem ninguém, o distraia no momento que estiver em cena. Pois ele jamais deve perder a personagem, seja qual for à situação, mesmo que por ventura ocorra algum imprevisto, isso não deve de forma alguma tirar sua atenção fazendo com que ele perca o foco. Para isso Stanislavski (2010, p. 121/122) sugere que se trabalhe com objetos para treinar a atenção exterior, ele diz que quanto à atenção exterior: “se dirige a objetos materiais, situados fora de nós”, quanto à atenção interior: “que focaliza coisas que vemos, ouvimos, tocamos e sentimos em circunstâncias imaginárias”, sendo que a última dependerá muito mais de nossa concentração, atenção e objetivos verdadeiros para que não se disperse. Segundo Stanislavski:

O ator, em cena, vive dentro de si mesmo ou fora. Vive uma vida real ou uma vida imaginária. Esta vida abstrata contribui com uma fonte inesgotável de material para a nossa concentração interior de atenção. O que dificulta seu uso é a sua fragilidade. (STANISLAVSKI, 2010, p. 122)

O ator precisa de uma constante busca no sentido de fortalecer a concentração da atenção, para que mesmo que ele passe por momentos de tensão ela possa ser preservada. Stanislavski, (2010, p.124) sugere que se trabalhe com objetos materiais para despertar as emoções, pois segundo ele “[...] as circunstâncias imaginadas a partir do objeto podem transformá-lo acentuando a reação que ele provoca em nossas emoções”. No trabalho do ator não pode haver separação entre corpo e mente por isso precisa ter seu corpo descontraído, os músculos relaxados, sem nenhuma tensão física desnecessária, para que sua mente possa criar livremente sem interferência negativa. E também para que ele consiga transmitir as emoções, pois se estiver tenso os sentimentos internos podem ser traídos, sofrendo alterações e por mais que sejam verdadeiros, podem ser interpretados de forma falsa. Podemos concluir que tudo está condicionado à imaginação, sendo que o ‘se’ exerce grande influência no trabalho do ator, mesmo se tratando de uma posição física em que ele se coloca enquanto personagem, essa posição por si só, sem nenhum propósito pré-definido, pode fazer com que ele se sinta bastante desconfortável, porém essa situação poderá ser revertida e ele se livrará facilmente desse desconforto, se usar a imaginação e procurar a naturalidade através das circunstâncias dadas. Transformando essa posição física em ação intelectual, ou seja, conscientização como vemos no exemplo dado pelo autor:

Suponhamos que eu levante a mão acima da cabeça e diga para mim mesmo: “Se eu estivesse assim, de pé, e acima de mim, num galho elevado, houvesse um pêssego, o que eu deveria fazer para apanhá-lo? Basta acreditar nessa ficção e imediatamente uma pose sem vida vira um ato real, vivo, com um objetivo definido: colher o pêssego”. (STANISLAVSKI, 2010, p. 140)

Esta informação vem reforçar que o ator precisa sempre ter objetivos definidos em tudo que se propuser a realizar, o que possibilitará um trabalho conjunto entre corpo e mente, revitalizando assim uma simples ação realizada por ele. Nesse ponto percebemos a importância de o ator recorrer também ao uso de questionamentos indicados por Stanislavski, (2010, p. 103) “[...] (quando, onde, por quê, como), que ele fizer a si mesmo enquanto incita suas faculdades inventivas a produzir uma visão, cada vez mais definida, de uma existência de *faz-de-conta*”. Pois quando ele encontrar a resposta para essas questões obterá credibilidade na ação realizada. Voltando a falar de fé cênica e memória emotiva, a partir do momento que o ator começa a viver uma personagem, se faz necessário acreditar naquilo que está vivendo

como sendo real, porém para isso não se deve utilizar as verdades da vida exatamente como elas são e sim transformá-las em verdades cênicas. Dar-lhes um colorido especial a partir da imaginação, usando toda sua criatividade para expressar emoções que pareçam reais, na verdade serão reais, pois estarão sendo vividas, revividas ou até mesmo criadas por ele, para tanto deverá utilizar a memória emotiva, trazendo para a cena algo que o tenha tocado em algum momento em sua trajetória de vida. Para viver de verdade essas emoções e só assim poderá transmiti-las com todo sentimento, pois a fé cênica depende totalmente da crença na verdade. O autor coloca que, “a verdade em cena é tudo aquilo que podemos crer com sinceridade, tanto em nós mesmos como em nossos colegas”. A memória emotiva, portanto guarda emoções sentidas por nós, e quando evocadas traz para o momento presente essas emoções sentidas anteriormente. Esse momento fica nítido quanto o ator consegue tocar o público, trazer esse público para esta verdade construída.

O uso da máscara também é outro fator importante para a composição da personagem, pois é ela que traz para o ator o total desprendimento do seu eu, fazendo com que ele se sinta seguro ao representar. Somente quando o ator veste verdadeiramente a personagem ele consegue agir naturalmente sem se sentir constrangido com suas atitudes, quando ele faz uso da máscara, não estamos falando aqui de um objeto, de um adereço que ele deva usar para se caracterizar, mas de uma criação interior que seja capaz de ocultar sua própria identidade, ele deve criar a figura de sua personagem e acreditar nela, pois se não estiver seguro da existência de uma figura que não seja a sua própria, poderá ser facilmente traído por insegurança. A máscara é algo que compõe sua caracterização interior, dando-lhe assim plena confiança no que esta vivendo, essa segurança contribuirá para a transformação do ator na personagem desejada. Nesse sentido Stanislavski nos faz entender que:

O que lhe dá tanta ousadia? A máscara e o traje atrás dos quais se esconde. Em sua própria pessoa ele jamais se atreveria a falar como o faz dentro dessa outra personalidade por cujas palavras não se sente responsável. Assim, a caracterização é a máscara que esconde o indivíduo-ator. Protegido por ela, pode despir a alma até o último, o mais íntimo detalhe. Este é um importante atributo ou traço da transformação. (STANISLAVSKI, 2010, p. 60)

Percebe-se então o quanto a caracterização interior é importante, sem ela o trabalho do ator se torna vazio, se ela não existir, não importa o quanto ele se caracterize exteriormente, com vestimentas, maquiagem e adereços para compor uma personagem, se por dentro ele estiver vazio, jamais conseguirá atingir seus objetivos. Não se pode vestir uma personagem apenas exteriormente, quando o fazemos isso fica evidente também na forma de agir, pois se o

ator não tiver interiormente em que se apoiar, peca no excesso dos gestos, pode vir a ficar sem saber como se comportar em cena, onde colocar as mãos, e com isso acaba levando para o palco trejeitos que são do seu dia a dia e nada tem a ver com a personagem. Podemos dizer o mesmo em relação à voz, momento anterior em que relatei que caso essa voz não seja aplicada como extensão do corpo cairá nesse mesmo conceito e perderá a força. Em relação a isso Stanislavski diz que:

O comedimento nos gestos tem particular importância no setor da caracterização. A fim de fugirmos de nós mesmos sem repetir as mesmas exterioridades em cada papel, é indispensável conseguir uma eliminação de gestos. Cada movimento exterior, que fora do palco pode ser natural num ator, separa-o da personagem que ele está interpretando e fica a lembrá-lo dele mesmo. (STANISLAVSKI, 2010, p. 117)

No palco esse amontoado de gestos é dispensável. O que importa são as ações verdadeiras, que vão detalhar características da personagem, pois não se transmite emoções através de gestos aleatórios, e sim por meio de ações com objetivos definidos. As ações precisam descrever exatamente aquilo que as palavras estão dizendo, pois para o teatro a palavra por si só não é atraente. Ela precisa vir muito bem desenhada, com traços que a façam ganhar vida. Quando um ator fala um texto simplesmente para transmitir o que está impresso no papel, repetindo as palavras que compõem o texto escrito, ele não consegue transmitir nenhum tipo de emoção ao público, pois para alcançar os sentimentos das pessoas que assistem, as palavras precisam antes de tudo ganhar um significado para o ator. Ao pronunciar uma palavra ele deve ter a visão interior de algo que faça referência àquela palavra e que seja capaz de tocá-lo, despertando suas emoções.

Nunca se deve usar no palco uma palavra sem alma ou sem sentimento. Lá as palavras não se podem apartar das idéias tanto quanto não se podem apartar da ação. Em cena, a função da palavra é a de despertar toda sorte de sentimentos, desejos, pensamentos, imagens interiores, sensações visuais, auditivas e outras, no ator, em seus comparsas e - por intermédio deles, conjuntamente - no público. (STANISLAVSKI, 2010, p. 165)

Todo esse conjunto de sensações que o ator precisa despertar dentro de si, é denominado “subtexto²”, algo que vá além do texto criado pelo dramaturgo. Mesmo que ao escrever o texto o autor tenha em mente todo um sentimento especial, que vá além das palavras, isso não poderá ser passado para o ator. Ainda que o texto contenha alguma rubrica

² Subtexto: Aquilo que não é dito explicitamente no texto dramático, mas que se salienta da maneira pela qual o texto é interpretado pelo ator. (PAVIS, 2011, p. 368)

sugerindo ao ator um estado de espírito ao qual a personagem se encontra, ele só será capaz de se apossar desse estado de espírito se criar para si o seu próprio subtexto, que segundo Stanislavski:

É a expressão manifesta, intimamente sentida de um ser humano em um papel, que flui ininterruptamente sob as palavras do texto, dando-lhes vida e uma base para que existam. O subtexto é uma teia de incontáveis, variados padrões interiores, dentro de uma peça e de um papel, tecida com *ses* mágicos, com circunstâncias dadas, com toda sorte de imaginações, movimentos interiores, objetos de atenção, verdades maiores e menores, a crença nelas, adaptações, ajustes e outros elementos semelhantes. (STANISLAVSKI, 2010, p. 163)

O mais importante para o bom desempenho do ator é o que ele consegue despertar dentro de si no momento da atuação, seja por experiências vividas, seja pelo uso da imaginação, treinada com a colaboração do *se* e das circunstâncias dadas, ou pela realização de um bom trabalho exterior em conexão com os sentimentos, entre outros exercícios que Stanislavski aponta como sendo de fundamental importância para o trabalho preparatório do ator, no que se refere à criação da personagem. E tudo mais que esteja a seu alcance e que ele julgar relevante para o seu processo criador, dando-lhe confiança para viver a personagem. O ator deve buscar todos esses subsídios, seja interior ou exteriormente, lembrando que tudo isso faz parte de sua natureza, porém quando levados para o teatro necessitam de uma adaptação, uma atenção especial, pois seu aparelho criador deverá absorver tudo isso de uma maneira que seja adequada ao teatro. Para que o ator se sinta a vontade em cena e seja capaz de realizar conscientemente ações cotidianas que lhe toquem profundamente a ponto de despertar o subconsciente, que é um importante colaborador para seu trabalho, responsável por trazer para o momento da cena uma atmosfera indescritível em palavras, porém agradável de vivenciar, e que complementa todo o processo. Quanto a agir subconscientemente Stanislavski afirma que o ator:

[...] nem mesmo se lembrará de alguns dos seus momentos mais importantes. Estes irão surgindo no todo ou em parte espontaneamente, e passarão despercebidos, tudo no campo do subconsciente. Pergunte a um ator, depois de alguma representação notável, o que ele sentiu quando estava em cena e o que fez. Não saberá responder porque não estava cômico daquilo que ia vivendo e porque já não se lembra de muitos dos momentos mais significativos. (STANISLAVSKI, 2010, p. 79)

O subconsciente faz um papel que nós não conseguimos por nossa simples vontade. Segundo Stanislavski (2010, p. 387) o ator nunca pode pensar, “[...] que a única coisa que têm de fazer é ‘sentir’ uma coisa ou outra e o resto virá por si”. Isso daria uma abertura para que ele deixasse de lado suas responsabilidades enquanto profissional. Que é procurar meios pelos

quais sua arte possa ser transmitida espontaneamente. Pois mesmo a natureza criadora sendo a maior responsável por uma interpretação orgânica, nunca se pode pensar que a inspiração vai aparecer do nada no momento que desejarmos, e deixar de praticar exercícios que possibilitem o despertar do corpo, da voz, da mente e até mesmo da própria inspiração. Devemos ter consciência que nosso corpo tem que dar abertura para criação.

Após essa vivência com Stanislavski, pesquisando seus apontamentos para a preparação do ator em relação aos processos criativos para a construção da personagem, analisando os exercícios sugeridos por ele, dos quais fiz referência apenas a alguns que julguei mais relevantes, que me moveram trazendo respostas aos questionamentos que surgiram após a apresentação da cena de; “Fragmentos ou uma história em construção”, hoje compreendo que apesar do processo em questão não ter sido realizado em função da construção de uma personagem específica, me trouxe o entendimento de questões diversas, que até então me inquietavam, suscitando tais investigações. A personagem que surgiu na cena apresentada foi construída justamente por ter havido todo esse processo preparatório, que envolveu o corpo e a mente. Sendo a improvisação um dispositivo capaz de instigar e despertar a imaginação, apesar do meu distanciamento com essa linguagem, ela cumpriu seu papel ao suscitar em mim, no momento da cena uma agilidade para o improviso, até então desconhecida. Ao me deparar com a indicação do professor sobre a cena que deveria criar, naquele momento julguei não saber o que fazer, porém sem que tivesse consciência, ali já se iniciava meu processo de criação, pois tudo no universo pode ser transformado em elemento cênico. E todas aquelas imagens, os pensamentos que surgiram, serviram para alimentar a cena. Vemos em Chacra que:

[...] sua flexibilidade cênica, durante o momento da representação, a espontaneidade criadora que o alimenta diante do público, está intimamente ligada ao seu processo de trabalho. [...] poder-se-ia falar então em improvisação emotiva, racional ou corporal. Sem dúvida, os três planos operam conjuntamente durante a ação dramática, porém, o mais trabalhado na pessoa do ator é aquele aspecto que mais o estimulou (emoção, corpo ou razão) à construção da forma artística do desempenho, é, então, o que mais estará sob o seu domínio e conhecimento. (CHACRA, 1991, p. 72)

Nesse pequeno fragmento de criação, percebo que fiz uso de vários dos elementos que Stanislavski aponta como sendo dispositivos para a construção da personagem. Tudo teve início no momento do preparo a partir das ações físicas, do trabalho com os objetos pessoais e os exercícios que trabalharam a imaginação. E no momento as imagens, os objetos disponíveis no local, memória visual externa e interna, memória emotiva, despertaram em

mim memórias guardadas dos momentos de infância. O local para que eu criasse ações e frases que retratassem a infância, circunstâncias dadas, que despertaram lembranças, produzindo assim a fé cênica. Como o roteiro foi criado por mim, acredito que já trouxe consigo o subtexto, e as palavras foram compostas com a presença da visão interior, trazendo para a voz toda emoção da saudade que senti do meu pai, dos momentos da infância, acentuando assim, meu entendimento em pensar a voz como extensão do corpo. Foi possível perceber que um não se distanciava do outro, corpo e voz trabalhavam em unidade carregando cada sentimento evidenciado por um e por outro. Já a parte final, após o guarda chuva ter estragado e a cena tomar um rumo diferente, momento em que começo a usar o lobo num sentido figurado para questionar o público sobre seus possíveis medos, realmente não sei de qual dos elementos de criação estava fazendo uso, certamente neste momento meu corpo se abria para criação da personagem.

Hoje percebo claramente que houve a caracterização interior, resultando na personagem, pois por algum tempo, por não compreender bem o ocorrido, pensei que nem havia criado de fato uma personagem. Porém ela surgiu, mesmo sem que eu consiga definir quem era realmente aquela personagem. A caracterização exterior era de uma menina, as lembranças que surgiram e foram usadas no início da cena, foram da infância, mas a personagem em si, não foi pensada anteriormente, como nos outros processos. Agora após outros estudos posso dizer que só depois do trabalho executado, apresentado, interferência do público, é que tive consciência do que é abrir o corpo para construção da personagem, o que é realmente deixar o corpo trabalhar em prol criação.

5. A IMPROVISACÃO NA EDUCAÇÃO: eu, você, nós - contando nossa estória

Ao longo de meu processo de estágio supervisionado, que foi realizado na escola Municipal Antônio de Almeida Veras, em Gurupi – TO, percebi como a Arte estava sendo aplicada, sendo que na maioria das aulas ministradas os alunos não recebiam nenhum estímulo para apreciá-la, muitas vezes eram até mesmo desmotivados, seja direta ou indiretamente, devido à metodologia utilizada. Em uma das visitas de observação, presenciei uma apresentação de “teatro” realizada por alguns alunos, porém sem nenhuma vida. Um grupo de cinco alunos se colocou a frente do público, e usaram o microfone no momento da apresentação e iam intercalando, conforme o andamento. Tudo sem nenhuma expressão, apenas repetiam as falas decoradas, às vezes perdiam-se e ficavam por algum tempo procurando recordar as falas. Era perceptível o desconforto por parte deles, no momento da apresentação. Como espectadora, e com os conhecimentos que já possuía, sobre o teatro e suas possibilidades dentro da educação, apesar de ainda ter dúvidas quanto ao método que deva ser utilizado dentro da escola, principalmente na realidade de Gurupi, também me senti bastante desconfortável com a apresentação. Vemos em Ingrid Koudela que:

[...] O aluno que simplesmente decora um texto clássico e o espetáculo que se preocupa apenas com a produção não refletem valores educacionais, se o sujeito da representação não foi mobilizado para uma ação espontânea. Mas a visão puramente espontaneísta também corre o risco de reduzir a proposta de educação artística a objetivos meramente psicológicos, o que afasta a possibilidade de entender a arte como forma de conhecimento. (KOUDELA, 2001, p. 25)

Percebemos então que a espontaneidade do estudante não deve se resumir apenas a palavras, que possam ser ditas em momentos que ele tenha oportunidade para se expressar livremente, exprimindo assim seus pensamentos. No entanto precisa ser seguida de ações, tanto suas, quanto do professor, para deste modo trabalharem buscando agregar conhecimento, somando aprendizado através das experiências. Nesse sentido temos também a Proposta Triangular, de Ana Mae Barbosa, como base para o ensino de Arte.

A triangulação que se anuncia em sua denominação se refere às três dimensões inerentes ao fato artístico. [...] A natureza epistemológica do ensino da arte passou a ser uma exigência premente tanto do contexto cultural quanto educacional. A Proposta Triangular vem nesta direção designar os componentes desse ensino por três ações mentalmente e sensorialmente básicas: a produção (fazer artístico), a leitura da obra ou imagem e a contextualização. (BARBOSA; COUNTINHO, 2011, p.50)

A proposta não indica uma ordem a ser seguida na aplicação dos eixos, porém as três etapas precisam ser contempladas, só assim os estudantes poderão compreender a obra trabalhada, seja ela teatro, dança, música, ou artes visuais. Sendo assim, acredito que os estudantes não deveriam vivenciar a experiência de uma apresentação, sem antes passar por um trabalho preparatório, conhecerem o contexto, fazer a leitura da obra, para assim participarem ativamente na produção. Processo necessário, em relação ao teatro, para sentirem-se seguros com a presença do público no momento de uma apresentação cênica. Que não deve ser concebida apenas como uma apresentação artística, e sim estar relacionada a conteúdos trabalhados, ser pensada como uma oportunidade para os estudantes experienciarem na prática, o que esteja sendo trabalhado. Carmela Soares aponta que:

Encontramos, assim, no ato de levar o jogo teatral para a escola, um meio valioso de proporcionar ao aluno uma educação estética, fundada na experimentação, na relação sensível e direta com o espaço e com o outro, na produção e apreciação de formas e imagens teatrais, que lhe permitam experimentar e criar novos universos simbólicos, dotados de maior significação para sua vida. (SOARES; TELLES; FLORENTINO, 2009, p.49)

É sabido que na escola referida, não é ofertado o ensino de teatro, porém ele está inserido dentro da disciplina de Arte, e necessita ser ofertado e apreciado como tal, pois a meu ver, os estudantes podem sim ter seu momento de apresentações artísticas, para toda a comunidade escolar, porém, que seja algo que lhes deixe a vontade, que tenha sido trabalhado anteriormente, como um meio para adquirirem conhecimento, segurança e não algo “organizado” simplesmente para a apresentação, e que dessa forma pode ocasionar traumas se desconsiderar os limites, as dificuldades e o tempo de trabalho necessário a cada indivíduo. Stanislavski (2010, p. 57) diz: “[...] nunca se permita representar exteriormente algo que você não tenha experimentado interiormente e que nem ao menos lhe interessa”.

A partir daí nasceu o desejo de proporcionar aos estudantes a oportunidade de uma vivência teatral diferenciada da que eles tinham contato, passar para eles por meio da oferta de uma oficina, noções de teatro. Senti necessidade de passar a eles que o teatro necessita de um tempo para ser vivenciado, repetições, não é apenas realizar poucos encontros e já apresentar um trabalho satisfatório. Não existe teatrinho, nem pecinha, existe um trabalho que exige tempo, se uma cena, menos tempo, se um espetáculo mais tempo. Porém as escolas, muitas vezes por falta de experiência com o universo teatral, acreditam que em poucos dias, ou até menos que isso, se possa trabalhar algo e apresentar. Sabemos que o improviso

colabora para que esse trabalho seja possível, porém não podemos desvalorizar o teatro para contemplar outras disciplinas e assim não respeitar o tempo necessário a cada criação cênica.

Na finalização do estágio, quando chegou o momento de aplicar o Projeto de Intervenção³, ele foi realizado por todo o grupo de estagiários, e cada um ofertaria uma oficina. Porém, tivemos que adaptar algumas questões, pois não teríamos tempo hábil para a aplicação individual de cada oficina proposta. Sendo assim, os acadêmicos foram divididos em dois grupos com quatro pessoas cada um, para trabalharem com a oferta de oficinas abrangendo diversas linguagens. Junto a mim estavam os acadêmicos estagiários, Ariane Amorim Abrão, Ellys Mara Francisco da Silva, Valdemiro Gomes de Sousa. Procuramos levar aos alunos, através da oficina “Eu, Você, Nós - Contando nossa estória”, abrangendo a área de criações mistas, com a temática - presença rompendo a barreira da inibição, uma vivência diferenciada do fazer artístico. A oficina foi composta por jogos teatrais, noções de como criar textos dramáticos e confecção de instrumentos percussivos, com objetos recicláveis. Sendo que cada um trabalhou com a linguagem que mais tem habilidade, sendo auxiliado pelos demais acadêmicos. Descreverei sobre a oficina de jogos teatrais, que foi ministrada por mim, com o auxílio dos colegas.

Iniciamos com uma roda de conversa, com a finalidade de verificar o conhecimento e experiência de cada um em relação ao teatro, pedindo que falassem o que sabiam, se gostavam ou se já haviam feito, entre outras questões. Ao que eles responderam que fazem bastante teatro na escola, que a professora de Língua Portuguesa sempre passa textos para eles apresentarem em algum momento na escola. Ela dá o texto e pede para eles decorarem, arrumarem o cenário e o figurino. A professora ajuda dando algumas dicas e eles usam o contra turno para ensaiar. Perguntamos se todos gostavam de teatro, se havia alguma coisa que não gostassem, um dos alunos, me recordo bem, fazia parte dos que estavam na apresentação que presenciei na escola, citada anteriormente, disse que não gostava de decorar os textos, e na hora de apresentar, estar na frente das pessoas o deixava um pouco sem jeito.

Perguntamos a eles, o que achavam que era preciso para ter uma peça de teatro, eles responderam: personagens, escritor, boa vontade das pessoas, parceria, coragem, texto. Fizemos uma breve explanação sobre teatro e jogos teatrais. Porém fomos alertados pela professora supervisora de estágio, que eles não tinham ideia do que era, percebemos que não fomos claros, nem coerentes, ao falar de jogos, despejamos para eles em menos de quinze

³ Projeto de Intervenção: Concepção, elaboração e execução pelo estagiário, de projeto de ensino com abordagem em artes cênicas / cultura / arte e/ou arte educação. (<http://www.gurupi.ifto.edu.br/ensino/cursos/superiores/licenciatura/artes-cenicas>)

minutos o que ao longo da faculdade não conseguimos absorver, tudo que envolve essa técnica, estamos familiarizados com o termo e acabamos usando com eles como se soubessem do que se tratava. Explicamos que seria realizado um jogo de improvisação teatral de “história continuada”. O grupo conta uma história criada no momento, uma pessoa inicia e as demais darão continuidade, tendo algumas regras a serem seguidas, como: a história precisa ter início, meio e fim, seguindo uma lógica, não deixar uma pausa muito longa entre a última fala e a da pessoa que dará sequência.

O jogo desperta a atenção, pois o participante precisa estar alerta para quando chegar sua vez, a prontidão no falar, a disponibilidade para aceitar as ideias do outro, o trabalho em grupo para não perder o foco da história, a criatividade, entre outras questões, que podem ser observadas ao longo da dinâmica. Tal experiência trabalharia tanto os elementos teatrais, quanto a desinibição pessoal do aluno, como o participante que relatou não se sentir a vontade com a presença do público, apesar de gostar de teatro. Na execução da oficina ele esteve bem à vontade em todas as etapas. Sendo que esse desconforto em relação à presença do público deve-se a falta de preparação adequada, pois sem ela, os estudantes jamais terão segurança, vão sempre sentir-se expostos diante do público, no momento da apresentação. Achar-se-ão perdidos, por estarem tentando transmitir algo que nem eles acreditam de verdade. Por não terem um personagem definido, ou não acreditarem no papel, jamais conseguirão expressar sua arte. Pois a falta de caracterização interior torna impossível a realização do trabalho, sendo que o preparo vem sanar essas lacunas. Deixando claro para o estudante que ele enquanto pessoa, no momento da representação, precisa dar lugar ao personagem, e só assim se sentirá seguro com a presença do público, que irá somar positivamente para seu desempenho. Pensamento possível ao ter contato com a obra de Soares:

[...] o jogo teatral na escola pode ter sua beleza reconhecida, quando realizado dentro de um clima de alegria, intensidade, prazer e tensão; quando obedece às regras propostas pelo professor ou pelo grupo ou, ainda, quando reinventa outras; quando tem caráter livre e não é imposto; quando instaura uma realidade cênica diferente da vida cotidiana; quando tem sua área de jogo delimitada ou enquadrada e quando, pela imaginação, cria inúmeras imagens e metáforas decorrentes de um processo contínuo de simbolização. (SOARES; TELLES; FLORENTINO, 2009, p. 52)

Iniciamos a criação da “nossa estória”, sendo que após, ela seria gravada e transformada em texto dramático, na oficina de criação de textos dramáticos, ofertada pela acadêmica Ellys Mara Francisco da Silva, e seria utilizada como um roteiro para a cena. Começamos o jogo sem utilizar objetos, os alunos começaram um pouco tímidos, não vendo conexão na estória e alguns nem davam sua contribuição. Após duas criações sem os objetos

cadê a enxada? Não parem o cacique maluco está por aí. Precisava fazê-los refletir sobre fé cênica, corpo cênico, indispensáveis ao fazer teatral.

Figuras 06 e 07 – capinando a roça



Fonte: Ariane Amorim (2015)

Após as instruções continuei com a história; “o sol estava muito quente aqueles dias, o suor escorria”, sem descanso “de repente deu um trovão tão alto, e a chuva caiu, começou fina, depois engrossou tanto que não teve como continuar o trabalho. Então todos voltaram para suas casas” e vocês estão sob o efeito da maldição, cadê os corpos, tem que continuar, “ao chegar a suas casas cada um realizou alguma ação” escolham uma ação, lembrem-se que já é noite, vocês trabalharam o dia todo e finalmente estão em casa, ao dar esse comando todos se deitaram. “Naquele lugar as noites passavam tão rápido, que mal se deitavam já era dia claro, todos estavam muito cansados, mas o cacique maluco não dava trégua. Todos voltaram para a roça, trabalharam bastante e de repente o cacique achou que já estava bom, não precisavam mais trabalhar na roça, porém, ele se lembrou de que do outro lado da aldeia, tinham muitos sacos de arroz que precisavam ser guardados, pois poderia voltar a chover a qualquer momento. Então ordenou que todos fossem para o outro lado e trouxessem os sacos de arroz. Eram sacos de arroz pesadíssimos”.

Figura 08 – carregando os sacos de arroz



Fonte: Ariane Amorim (2015)

Fiz o som de trovão, eles voltaram os corpos ao normal. “Após a interrupção daquela primeira maldição, o cacique resolveu dar um dia de folga para os empregados, falou que cada um poderia fazer o que quisesse naquele dia. Resolveram ir a uma festa. Aproveitaram bastante, comeram, beberam e dançaram”. Sempre procurando deixar claro para eles que essas ações deveriam ser pensadas como uma forma de criação, composição para o personagem. “E chegou a hora de voltar para casa, mas como havia chovido muito, o caminho por onde passavam estava inundado, e naquele momento voltava a chover, então tiveram que desviar e passar por cima de uma pinguela” Olha o corpo não pode mudar, só quando trovejar novamente. Cuidado para não cair da pinguela. Passei mais alguns comandos e encerramos esse jogo.

Figura 09 – atravessando a pinguela



Fonte: Ariane Amorim (2015)

Na sequência apliquei o jogo de “Desconstrução do Corpo”, para criação de um personagem, a partir dessa desconstrução. Para isso pedi para que todos andassem pelo espaço e alguém jogaria uma bolinha no colega, onde a bola acertasse deveria ser criada uma deformidade, e mantida até o fim. Após todos terem sido atingidos pela bola, pedi que se sentassem, mantendo a deformidade. Em seguida todos passaram por uma entrevista, tipo uma triagem mais elaborada, para conseguir uma consulta. Sendo que para isso criaram um personagem e inventaram uma história, para justificar aquela deformidade, (ver figuras 10 e 11). Eles se entregaram ao jogo e o resultado foi surpreendente.

Por fim passamos para o ensaio da cena, que seria apresentada, pedindo a eles que encenassem a estória criada, de forma que todos experimentaríamos representar mais de um personagem, para depois decidir qual representaria. A partir do texto dramático, que os alunos iriam utilizar como roteiro para as cenas, apenas para ter noção do desenrolar dos acontecimentos, porém deveriam seguir com as improvisações, podendo usar o que surgisse na hora. Começamos a passar as cenas, iniciando pela festa na escola, pedimos para seguirem o roteiro e fazerem a revelação do amigo doce, eles começaram a revelação usando seus próprios nomes, deixamos, e depois explicamos que deveriam usar os nomes dos personagens. Lembrem-se dos jogos que fizemos anteriormente e procurar criar um corpo diferente do seu para o personagem.

Figuras 10 e 11 – entrevista / jogo de desconstrução do corpo



Fonte: Ariane Amorim (2015)

Continuamos com os ensaios, e eles começaram a introduzir objetos à cena, como um urso, os brincos, a caixa de bombons. Permitimos que eles experienciassem, porém percebemos que estava perdendo a essência, a naturalidade, eles se apegaram muito aos objetos, e ficou algo falso, monótono. A estória que eles haviam criado a partir de objetos, e estavam encenando, de início sem objetos, estava indo bem. Eles conseguiam improvisar introduzindo objetos imaginários à cena, houve um momento no ensaio, logo no início, quando ainda não haviam introduzido os objetos, que ao falar do gato, um aluno olhou para o chão e me fez ver um gato, “e esse gato aí no chão, de quem é?”. Ele não teve consciência do quanto naquele momento foi verdadeiro em sua atuação.

Sendo assim, antes de dar continuidade, pois no outro dia seria feita a mostra para toda a escola, fizemos uma roda e expus a eles qual era o nosso objetivo com o projeto. Voltando a falar sobre jogos teatrais, explicando de uma forma que eles pudessem entender melhor, pois percebíamos certa estranheza por parte deles todas as vezes que nos referíamos a jogos teatrais. Expliquei que o objetivo era levar a escola, a ter outra visão em relação ao teatro. Disse que teatro não é só pegar um texto pronto e decorar as falas, pode ser algo criado por eles. Como aconteceu nesse momento, apesar de ser algo novo, até o momento desconhecido, eles se saíram muito bem. Cenário e objetos reais, que muitas vezes passam despercebidos, servindo apenas para decorar o ambiente, neste caso não é tão importante, e sim a ação, o pensamento, a capacidade de criar, de se expressar.

Compreendia bem, seu estranhamento em ter que apresentar algo pautado na improvisação, que até o momento não tinham conhecimento, e, além disso, teriam que fazer sem utilizar objetos, pois de certa forma eles os viam como sendo algo em que poderiam se

apoiar. Foi fácil compreender uma vez que comigo havia ocorrido algo semelhante, pois apesar de já conhecer a linguagem da improvisação e utilizá-la como técnica para o preparo, embora não tenha tido receio em levar ao público uma apresentação que nem sabia ao certo como se daria. Contudo após a apresentação surgiram várias questões que de início não compreendia. Mas que me despertaram para esse novo caminho, e a partir daí passei a vê-lo e considerá-lo, por conseguinte, acreditar em suas possibilidades. Soares afirma que:

Uma outra questão que se levanta ao analisar o elemento espaço para a construção de uma *pedagogia do jogo* é que ele nos permite aproximar o ensino do teatro na escola aos princípios do jogo teatral contemporâneo, de modo diferente de um teatro tradicional, em que há o predomínio do texto e do diálogo. O jogo teatral na atualidade privilegia o espaço como substrato concreto, onde se articulam todos os demais signos da linguagem teatral. Assim, a teatralidade é construída no espaço direto da cena e, desta maneira, a palavra passa a ser mais um dos elementos significantes da linguagem e não o único. (SOARES; TELLES; FLORENTINO, 2009, p. 57)

Percebemos que eles não se sentiam seguros com a proposta, achavam que o público não iria entender, “a não tia, o povo não vai entender nada” disse uma participante, “vamos fazer hoje sem os objetos e amanhã na hora de apresentar a gente usa os objetos”, sugeriu um estudante. Para deixá-los mais tranquilos disse a eles que no dia poderíamos intervir, fazendo da forma que estava acontecendo na oficina, seria um ensaio aberto, pois se tratava de um processo em construção. Que até pelo pouco tempo que tivemos, não havia como finalizar. Voltamos aos ensaios, passando tudo que foi trabalhado, o ensaio da percussão, que foi criada na oficina de instrumentos percussivos, ministrada pelo acadêmico Valdemiro Gomes de Sousa, que abriria a cena, fazendo parte também como fundo musical da cena de revelação do amigo doce. Percebemos que eles se sentiam um pouco travados, pois não sabiam como agir na hora que a música tocava, disse a eles que ficassem a vontade para criar algo enquanto estivesse tocando a música, uma coreografia, ou mesmo fizessem outra ação.

Dessa vez passaram a cena sem os objetos e percebemos que houve mudança, já se percebia mais confiança da parte deles, ao final fizemos novamente uma roda de conversa, perguntando o que eles mais haviam gostado de fazer na oficina, uma estudante disse que havia gostado de inventar a estória para apresentar, outra disse que gostou da improvisação, pois a maioria dos teatros já tem as falas e precisam seguir o texto, outro disse que gostou de tudo, desde a montagem até a improvisação, e outro disse que gostou mais da parte de criar os instrumentos e tocar, um deles disse que gostou de criar os instrumentos, e estória com os objetos, e outra disse que gostou de criar os instrumentos com os objetos e tirar vários sons deles. Perguntamos também se o que haviam visto na oficina poderia ser utilizado em algum

momento da vida, ao que eles responderam que poderiam usar na escola, nas peças que são passadas para fazerem, no teatro profissional, se faltar alguém em uma apresentação, outra pessoa poderá substituir, se não tiver os instrumentos pode se usar objetos para criar e fazer os sons, quando tiver uma apresentação e ninguém tiver pesquisado uma peça, pode-se criar o texto.

Perguntamos se eles haviam gostado da oficina ou se acharam que foi perda de tempo, eles disseram que haviam gostado, e perguntaram se após a apresentação nós iríamos voltar, para apresentar novamente, explicamos que era um projeto de estágio e que se encerraria. Eles disseram que se tivesse um programa desses na escola seria bom que até a educação melhoraria, e muitos alunos poderiam participar, em vez de estar na rua, se envolveriam em algo que gostam, e que todos podem participar. Por fim perguntamos se eles já haviam criado alguma história juntos, e se haviam gostado da história que criaram na oficina, disseram que nunca tinham criado antes, todas as peças que apresentavam já pegavam o texto pronto, e que haviam gostado da história, que no início quando estavam criando acharam sem sentido, depois quando foram interpretando, se soltando, perceberam que estavam se envolvendo com o trabalho. Agradecemos a todos por terem participado do projeto sem nenhuma retribuição, ao que eles disseram que ganharam aprendizado. Relato que me fez pensar a fala de Soares:

A semelhança com o teatro contemporâneo, podemos verificar que o jogo teatral realizado em sala de aula produz imagens independentes, *flashes*, superposições, que um olhar atento e bem treinado poderá captar. Deste modo, basta trabalhar sobre esta forma expressiva, dar-lhe dimensão, acentuar seu aparecimento e desaparecimento, mostrar sua existência e as maneiras como dela podemos dispor, intencionalmente, no ato da comunicação teatral. (SOARES; TELLES; FLORENTINO, 2009, p.53)

Ao final do projeto foi realizada a Feira Artística: Saindo da Coxia, na qual os grupos apresentaram algo referente ao que havia sido passado nas oficinas. Os alunos que participaram da oficina “Eu, Você, Nós - Contando nossa história” apresentaram a cena que desenvolveram a partir da história criada por todos. Iniciando com a percussão, e na sequência a cena. Esse momento de apresentações, como sendo uma mostra do resultado do trabalho para toda escola, acaba também levando os participantes a uma exposição, pois devido ao pouco tempo de execução das oficinas, não assimilaram tudo que seria necessário para uma apresentação. Sendo assim acredito não ser pertinente, mas como não tínhamos mais tempo para trabalhar com eles, procuramos deixá-los à vontade para o momento da apresentação.

No momento da apresentação eles foram bem, seguiram a proposta que levamos para a oficina, porém por ter sido na quadra da escola ficaram prejudicados em relação à voz, lembro

aqui de quando Stanislavski fala para jamais aceitarmos apresentar sem ter experienciado espaço, objetos e figurinos antes. Mesmo assim acredito ter sido uma experiência significativa para eles, pois tiveram a oportunidade de ter contato com esse método, que para eles representou algo novo. Já que antes não tinha sido usado na escola, devido à falta de professores da área, causando uma grande perda no aprendizado dos discentes, pois não só o teatro, mas a Arte como um todo, tem um papel importante em sua formação, sabemos ainda que existe uma luta entre a classe teatral para que o teatro seja respeitado nas escolas em seu tempo e importância, não devendo ser pensado como ferramenta pedagógica.

Figura 12 - apresentação de cena



Fonte: Ariane Amorim (2015)

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A princípio a realização deste trabalho foi concebida por não encontrar uma forma de falar da prática teatral tradicional, (que segue uma dramaturgia já existente) ligada diretamente à educação. Desde o início da graduação a partir dos primeiros contatos com os jogos teatrais identifiquei-me com esse método, e sempre que realizava trabalhos práticos, como oficinas ministradas para os colegas acadêmicos, utilizava essa dinâmica. O estágio foi realizado pautado nos jogos teatrais, as oficinas ministradas enquanto bolsista do programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (Pibid), também seguiam essa linguagem. Porém apesar de os trabalhos realizados estarem sempre ligados aos jogos teatrais de improvisação havia uma barreira em relação a esse método, embora gostasse tinha certo receio em realizá-los, essa afirmação pode parecer complexa, mas era isso que ocorria, já que em especial julgava não ter propriedade com a linguagem, pois acreditava não saber utilizar adequadamente os jogos teatrais.

Após a apresentação de “Fragmentos”, passei a sentir-me mais a vontade com a improvisação, no entanto o fato de não ter compreendido o processo, como discutido no trabalho, trouxe também certa insegurança para investir em trabalhos futuros. Hoje percebo que o que faltava era apenas dar abertura para que cada parte trabalhada no decorrer do processo pudesse somar juntamente ao produto. Pois não há como nos sentirmos a vontade, seja qual for à dinâmica de trabalho, se não nos libertarmos de algo que nos prende, fazendo com que nos fechemos em nós mesmos no sentido de não nos entregarmos verdadeiramente ao jogo.

Portanto como futura arte-educadora acredito ser necessário buscar respostas para o que não tenha ficado claro no que diz respeito a um processo de aprendizado, não é simplesmente realizá-lo, e se aparentemente tiver dado certo, deixar por isso mesmo, a que se procurar compreender tudo que envolveu tal processo para que o aprendizado possa ser completo, isso é relevante em especial para o exercício da profissão, pois se não conseguirmos compreender o próprio processo, logo teremos dificuldade em orientar os discentes.

Em relação aos processos criativos para a construção da personagem ou mesmo criação de cenas, é algo extremamente particular de cada indivíduo, há os caminhos e os exercícios que auxiliam nesse processo, contudo cada um precisa encontrar o que faz despertar seu processo de criação. Com isso não estou dizendo que deva deixar de praticar tais exercícios, pois eles fazem parte de um processo contínuo pelo qual o ator precisa passar, faz

se necessário estar atento ao que lhe desperta para a criação em momentos distintos, pois nem sempre o caminho será o mesmo, momento de pesquisa como este, certamente abrirá novos caminhos.

REFERÊNCIAS

ACHATKIN, Vera Cecilia. **O Teatro-Esporte de Keith Johnstone**: o ator, a criação e o público. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em <file:///C:/Documents%20and%20Settings/aluno/Meus%20documentos/Downloads/1663030.ppd> acesso em: 04 de Janeiro de 2016.

ALEIXO, Fernando. **Corporeidade da Voz**: voz do ator. Campinas: ed. Komedi, 2007.

ARANTES, L. H. Martins. MACHADO, Irley. (org). **Perspectivas teatrais**: o texto, a cena, a pesquisa e o ensino. Uberlândia. Universidade Federal de Uberlândia, 2005.

BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão. **Formação Docente Ensino da Arte no Brasil**: Aspectos históricos e metodológicos. Unesp/Redefor Módulo I Disciplina 02. São Paulo, 2011.

Disponível<http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/40427/3/2ed_art_m1d2.pdf> acesso em: 19 de fevereiro de 2016.

CHACRA, Sandra. **Natureza e Sentido da Improvisação Teatral**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FÉRAL, Josette. **Teoría y Práctica: Más Allá de Las Fronteras**. Traducción de Armida María Códoba. 1ª ed. Buenos Aires: Galerna, 2004.

GROTOWSKI, Jerzy. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. Tradução para o português Berenice Raulino - São Paulo Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

ICLE, Gilberto. Improvisação: da Espontaneidade Romântica ao “Momento Presente”. In: TELLES, Narciso; FLORENTINO, Adilson (orgs). **Cartografias do ensino do teatro**. Uberlândia/MG: EDUFU, 2009, p. 95 - 101.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos Teatrais**. 7ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PATRICE, Pavis. **Dicionário de Teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SOARES, Carmela. Pedagogia do Jogo Teatral: uma poética do efêmero. In: TELLES, Narciso; FLORENTINO, Adilson (orgs). **Cartografias do ensino do teatro**. Uberlândia/MG: EDUFU, 2009, p. 49 - 72.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais para a sala de aula**: um manual para o professor – 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. 27ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. **A construção da personagem**. 27ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

VIEIRA, Marcilio de Souza. **A estética da Commedia Dell' Arte**: contribuições para o ensino das artes cênicas. Dissertação de pós-graduação, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal RN, 2005.

Disponível em <<ftp://ftp.ufrn.br/pub/biblioteca/ext/bdtd/MarcilioSV.pdf>> acesso em: 04 de janeiro de 2016.