

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR LITORAL**

IGOR SOARES

**PROCESSO DE CRIAÇÃO: UM INCENTIVO À APRECIÇÃO
ARTÍSTICA-TEATRAL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito para obtenção do diploma de
Licenciado em Artes, Setor Litoral, da
Universidade Federal do Paraná.
Orientação: Prof. Luciana Ferreira
Prof. Everton Ribeiro

MATINHOS
2012

PROCESSO DE CRIAÇÃO: UM INCENTIVO À APRECIÇÃO ARTÍSTICA-TEATRAL

Igor Soares¹
Prof.^a Luciana Ferreira²
Prof. Everton Ribeiro³

RESUMO

O presente artigo tem por finalidade relatar e analisar o Projeto de Aprendizagem “Incentivo à Apreciação Artística/Teatral”. Este projeto, que aconteceu entre 2010 e 2011, teve como objetivo principal realizar uma apresentação teatral para um grupo de crianças da Municipal Francisco dos Santos Junior, da cidade de Matinhos, Paraná. O intuito, desde o início, era o de incentivar as crianças à apreciação artística, neste caso, a teatral. Este artigo explora, desta forma, cada detalhe da construção, da apresentação desta encenação, desde sua idéia inicial, até sua realização, mostrando as dificuldades, os acertos, os caminhos percorridos pelo grupo. A preparação corporal, a escolha e preparação do texto, o trabalho com as personagens, figurinos, adereços, os ensaios e as apresentações. Todas as etapas foram precedidas de leituras e discussões baseadas em grandes autores da teoria teatral mundial, como Augusto Boal, Sábato Magaldi, Constantin Stanislavski e Viola Spolin. – buscando com isso uma aprendizagem e um aperfeiçoamento capaz de fazer com que todos os participantes pudessem realizar um espetáculo de qualidade, ao mesmo tempo buscando qualificar-se na área da arte-educação.

PALAVRAS-CHAVE: Contação de histórias, teatro, ensino fundamental.

1- BREVE HISTÓRICO DO PROJETO DE APRENDIZAGEM

O Projeto de Aprendizagem⁴ (PA) “Incentivo à Apreciação Artística/Teatral”, realizado nos anos de 2010 e 2011 pelos acadêmicos do Curso de Licenciatura em

¹ Acadêmico do curso Licenciatura em Artes, turma 2008. Professor do Ensino Fundamental da Rede Municipal de Matinhos – igorlubi@haotmail.com.

² Professora da Câmara de Artes da Universidade Federal do Paraná, Setor Litoral. É Doutoranda em Geografia pela Universidade Federal do Paraná, Mestra em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná, Especialista em Metodologia da Ensino da Arte pela Faculdade de Artes do Paraná, tendo atuado na área das Artes Visuais e Arte Contemporânea – lluasol@gmail.com.

³ Professor da Câmara de Artes da Universidade Federal do Paraná, Setor Litoral. É Mestrando em Educação pela Universidade Estadual do Centro-Oeste, Especialista em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal do Paraná e em História, Arte e Cultura pela Universidade Estadual de Ponta Grossa, tendo atuado na área de Arte-Educação, Pedagogia do Teatro e Formação do Artista Cênico – evertonribeiro@ufpr.br.

⁴ Projeto de Aprendizagem. Projeto educacional da UFPR – Litoral, onde o aluno tem a responsabilidade de construir seu próprio conhecimento, com a orientação de um professor a sua escolha. O P.A. é desenvolvido seguindo três princípios ou fases norteadoras: Conhecer e Compreender, Compreender e Propor, Propor e agir.

Artes: Gicelli Petrini Brunkhorst⁵, Igor Soares, Rúbia Paulita Chagas Cardoso⁶ (turma2008) e Vinicius Afonso Mohr⁷ (turma 2010), teve por objetivo levar uma apresentação teatral às crianças das turmas de 4ª série do Ensino Fundamental da Escola Municipal Francisco dos Santos Junior⁸, para assim incentivá-las a apreciação desta arte. As apresentações aconteceram no dia 21 de outubro de 2010, no período matutino, quando foram realizadas duas sessões, atingindo aproximadamente 120 alunos das cinco turmas de 4ª série, com faixa etária entre 10 e 12 anos. Estas apresentações, que tiveram cunho pedagógico, se caracterizaram como “contação de história”, aspecto que abrange além da apreciação artística, um incentivo ao hábito da leitura, pois a todo o momento o livro do qual se adaptou a peça esteve presente, deixando muito claro às crianças que aquela história e aqueles personagens, faziam parte de um livro. Esta nuance pedagógica, ao longo do desenvolvimento do P.A. tomou um aspecto tão relevante quanto o aspecto artístico do projeto, incentivando os proponentes a pesquisas sobre “contação de história”.

2- O INÍCIO DOS ESTUDOS

O projeto teve início a partir de um levantamento a respeito das experiências teatrais dos participantes envolvidos. Constatou-se que todos tinham alguma vivência em teatro e, aqueles que possuíam maior tempo de experiência, ficaram responsáveis pela direção da peça, pela preparação dos atores, pela preparação corporal e vocal, bem como pela proposta de encenação. As participantes Gicelli e Rúbia ficaram responsáveis pela escolha da história, sua adaptação e, juntamente, com o participante Vinicius fizeram as escolhas dos figurinos e adereços da

⁵Gicelli Petrini Brunkhorst teve participação na Companhia de teatro da UFPR – Litoral por um ano. Participação na peça “Duas Moçoilas Casadoiras, ou Três Donzelas Indefesas” da mesma companhia em suas duas montagens.

⁶Rúbia P.C. Cardoso teve participação em eventos com apresentações de contação de história.

⁷Vinicius Afonso Mohr é aluno do curso de Formação de Atores, realizado pela Prefeitura Municipal de Matinhos em Parceria com SINATED Paranaguá. Ator do Grupo Municipal de Teatro de Matinhos. Aprovado em banca de profissionalização na função ator, pelo SINATED Paranaguá, em 2011, com DRT em trâmite.

⁸Situada na Rua Rio Negro s/n, bairro Tabuleiro, no município de Matinhos.

apresentação, lembrando ainda que, apesar de cada integrante ter uma responsabilidade específica, todos participaram de forma muito ativa de todas as etapas do projeto. É importante ressaltar ainda, que todos os participantes ocuparam também, a função de ator.

Partindo para o trabalho de preparação dos participantes e para a atuação que, a partir daqui, serão chamados de atores/atrizes, o grupo se debruçou inicialmente em responder os seguintes questionamentos: O que é um ator? Qual a sua responsabilidade? Qual o seu lugar no teatro?

Considera-se o ator um instrumentista que usa como instrumento o próprio corpo. Voz, expressão, autoridade cênica – tudo ele conjuga, para alimentar o público. Uma vocação inata para o palco lhe é indispensável, sob pena de não convencer a respeito da autenticidade daquilo que transmite. (MAGALDI, 2008, p. 24)

“Entende-se o ator como um pilar da tríade essencial que forma o teatro: *ator, texto e público*”(MAGALDI, 2008, p.8). Percebemos assim a responsabilidade desta “peça” frente ao trabalho que se quer realizar em teatro, sendo que este ator terá que ter sempre a consciência do desenvolvimento da expressão, da voz, do corpo em todas as suas partes, já que este corpo é o principal instrumento do ator. Vale ressaltar que a “vocação inata”, citada por Magaldi (2008), foi entendida por este grupo como predileção, predisposição, propensão, e não como uma habilidade inata (nascida com) do sujeito. Afinal, o que o grupo se propôs a fazer foi justamente trabalhar e estudar, em prol de alcançar a habilidade necessária para a realização da apresentação prevista. Assim, ficou acordado que todos os participantes iniciavam o projeto, partindo do princípio de que possuíam a vocação citada pelo autor, afinal, todos apresentavam uma grande pré-disposição para o trabalho teatral.

Com este entendimento do trabalho do ator, iniciamos a discussão a respeito da criação. Neste ponto, o direcionamento do trabalho do P.A. estava tomando maior consistência. Novas idéias e novos questionamentos levaram o grupo a introduzir, inicialmente de forma sutil, uma vertente pedagógica, consolidando a apresentação prevista como uma apresentação de contação de história, com o cunho de incentivo ao hábito de ler, teatralizada, pois não iríamos apenas contar uma história, iríamos, também interpretar seus personagens. Mas também não ficaríamos

apenas na interpretação, as crianças deveriam a todo o momento, perceber que tudo aquilo que eles estavam vendo, havia sido inspirado em um livro, queríamos que elas tivessem certeza de que “*tudo aquilo havia saído do livro*”. Então o grupo já tinha por certo que seria necessário o trabalho de criação de personagens e, ainda mais importante, que estas personagens já existiam, e deveriam ser idealizadas a partir do que se extrairia do livro. Neste sentido então surgiu uma grande dúvida: Neste trabalho de “reproduzir” uma personagem de livro infantil, onde estaria a própria criação do ator, ele não estaria fadado a simplesmente reproduzir algo que já existe? Sim, porque uma personagem, mesmo nas páginas de um livro, já existe, já tem sua personalidade, seu corpo e tudo o mais que uma personagem deve ter. Quanto a isso, Magaldi (2008), escreve que:

(...) se criação subentende criador, e criador é aquele que faz uma criatura, o ator pertence a esta categoria, porque a criatura à qual ele dá vida, no palco, tem individualidade própria, e nunca será idêntica à criatura animada por outro ator, embora com o mesmo texto. (MAGALDI, 2008, p. 25).

Entendendo então que, segundo Magaldi (2008), a criação do ator é realmente legítima e não apenas uma mera reprodução, pois cada ator representaria a personagem de forma diferente, cada personagem, interpretado por diferentes atores, seria único. Entretanto, esta constatação não aliviou nem um pouco o desafio que o grupo estava encarando, pois para que a apresentação fosse pelo menos satisfatória, não bastaria simplesmente reproduzir o que estava no livro, mas sim cada um dos atores deveria criar sua própria personagem, com base nas indicações dadas pelo autor.

Dar vida a estas personagens não seria uma tarefa muito simples, por mais que o objetivo do grupo não fosse o de montar uma super produção, nem para ficar em cartaz por vários meses, todos os participantes estavam sim, muito interessados em elaborar um trabalho que tivesse realmente qualidade. Todos estavam cientes queo objetivo principal do projeto era:levar uma apresentação teatral para escola;para que as crianças tomassem gosto por assistir a um espetáculo; assim, o grupo deveria primar muito pela qualidade do trabalho que seria apresentado.

Acriação de personagens seria umas das etapas mais trabalhosas de todo o processo, todo o grupo estava ciente do trabalho que antecederia esta criação, e

não apenas do trabalho da busca e seleção da história que iriaser usada, mas sim, do trabalho de preparação do ator antes de seu encontro com a personagem, pois para sentir uma personagem, suas emoções e suas motivações, o corpo dos participantes precisaria estar preparado.

Mas como podemos esperar que as emoções se manifestem *livremente* através do corpo do ator, se tal instrumento (nosso corpo) está mecanizado, muscularmente automatizado e insensível a 90% das suas possibilidades? Uma nova emoção, quando a sentimos, corre o risco de ser cristalizada pelo nosso comportamento mecanizado, pelas nossas formas habituais de ação e expressão. (...) Por que é que o corpo do ator está mecanizado? Pela incessante repetição de gestos e expressões. Nossos sentidos têm enorme capacidade de registrar sensações, e igual capacidade para selecioná-las e hierarquizá-las igualmente. (BOAL, 2005, p.60).

E como preparar este corpo do ator? Ou melhor, como preparar os corpos de não atores, ou daqueles que tem pouca experiência com esta arte, para poder interpretar uma personagem, para obter um produto final, com os participantes estando a ponto de dar vida ao seu personagem com uma qualidade no mínimo relevante? Partimos então para alguns exercícios utilizados para uma “descontração” do corpo, em um “desformatar” o corpo dos moldes naturais que a vida social nos impõe.

Em todos os exercícios, o importante era que o ator tomasse consciência dos seus músculos, da enorme variedade de movimentos que poderia realizar. Outros exercícios: andar como fulano, rir como beltrano etc. Não se visava à exata imitação exterior, mas, sobretudo, a compreensão interior dos mecanismos de cada movimento. O que leva fulano a andar desta maneira? O que é que faz com que beltrano ria deste modo? (BOAL, 2005, p.62)

Neste sentido experimentamos exercícios que consistiam basicamente na descontração do corpo, para que este pudesse reagir apenas à personagem, e não levar à cena qualquer resquício de tensões ou maneiras pessoais de realizar ações. Aliviar as tensões musculares é imprescindível ao trabalho do ator, pois tais tensões desviam a concentração e fazem com que a atuação se torne superficial e ineficaz.

– Enquanto mantém o piano erguido, multiplique, depressa, 37 vezes nove – disse o diretor a um dos alunos. – não pode? Então use a sua memória visual para recordar todos os armazéns que há na rua, desde a esquina até o teatro... Também não consegue? Então cante para mim a canção de *Fausto*... Para executar essas ordens, o estudante deixou cair o canto do piano, que segurava com grande esforço, descansou um instante, recapitulou as perguntas que lhe

foram feitas, deixou-as penetrar na consciência e, então, começou a reagir a elas, evocando cada uma das sensações pedidas. Depois disso renovou seu esforço muscular e, com dificuldade, levantou uma quina do piano. (STANISLAVSKI, 2008, p.132).

Conforme a citação acima, Stanislavski (2008), mostra como se torna difícil ter uma percepção mais apurada do próprio corpo quando se está em momentos de grande esforço físico e que, ao manter este corpo rígido e tenso, se perde grande parte da capacidade de reagir a determinados estímulos. Ao estar em cena, o ator precisa estar muito atento a tudo que está acontecendo a sua volta, ter consciência ainda mais apurada para uma tomada de decisão rápida e eficaz, além, é claro, de ter a consciência da personagem que está representando. Este trabalho exige alguns músculos e movimentos além daqueles que normalmente se está acostumado no cotidiano e, para tanto, desfazer-se das tensões é imprescindível.

Após variados exercícios de relaxamento e descontração muscular, como alongamentos, relaxamentos propriamente ditos, em que os participantes deitados, ouvindo uma música calma, deveriam perceber cada músculo de seu corpo, tentando desfazer tensões, tomando consciência de cada músculo, e deixando-o o mais relaxado possível. Seções de toques e massagens em grupo, onde em círculo. Exercícios de movimentação livre, que ao som de músicas variadas, os participantes deveriam movimentar-se livremente, “*dançar*” livremente. Em seguida, cada integrante do grupo precisava perceber seu corpo e suas reações naturais, e com esta percepção, iniciar um trabalho de construção de um corpo diferente, o corpo do personagem.

Partiu-se então, para o trabalho de consciência corporal, em que os participantes deveriam realizar variadas ações da maneira mais natural possível, percebendo muito bem cada detalhe de sua ação, para assim poder passar para uma prática diferente, ou pelo menos mais consciente. Para iniciar utilizamos um exercício muito usado nas práticas teatrais e sugerido por Spolin (2008), o exercício do “*espelho*”, onde os participantes ficam em duplas, um de frente para o outro, um é o proponente dos movimentos e o seu parceiro é o espelho, desta forma deverá repetir todos os movimentos do proponente, que por sua vez, deverá realizar movimentos diversos, tentando buscar toda a amplitude corporal que seu parceiro pode oferecer. Deve-se ter consciência de que tais movimentos não podem ser

realizados de forma rápida, impossibilitando ao “espelho” reproduzi-los. A certa altura do jogo inverte-se as posições, quem era proponente passa a ser espelho e o espelho passa a ser proponente. Este exercício, tem sua evolução à uma prática em que as posições de espelho e proponente variam indefinidamente, ou seja, de forma não combinada, ou melhor, não verbal. Os participantes vão propondo os movimentos e reagindo a eles, percebendo quando é um participante que está propondo ou outro, em um acordo sensorial.

Outro exercício proposto, foi o exercício chamado de “EXPOSIÇÃO”.O grupo dividiu-se em dois, e alternadamente, enquanto alguns eram platéia, os outros estavam no lugar do palco. Inicialmente a única orientação era para que todos se observassem – esta orientação deveria permanecer até que fosse notado um “mal estar” no grupo do palco, então uma segunda orientação era dada, (apenas para o grupo do palco) que eles ocupassem seu tempo fazendo algo, como por exemplo, contar azulejos, prestar atenção em alguma coisa em especial. Esta orientação geralmente serve para dar mais segurança para este grupo, que aos poucos vai dissolvendo as tensões e o mal-estar. Os grupos se alternaram então frente a estas orientações, em seguida foram discutidas as impressões de cada um dos grupos. Este exercício tem por finalidade, trazer os participantes à realidade do palco, trazendo a consciência orgânica do eu, entre outros. Mas o que mais foi ressaltado nesta experiência, foi o que a autorachama de “Introdução do aluno-ator no foco e na necessidade de energia dirigida, (focalizada) enquanto está no palco.” (SPOLIN, 2008, p.46).

Hipnotismo colombiano, este exercício acontece em duplas, onde um ator coloca a mão na frente do rosto do seu parceiro, e por sua vez, o companheiro será “puxado” pela mão do outro como se existisse um imã, os hipnotizadores realizam diversos movimentos, explorando a movimentação de seu companheiro, as mãos dos hipnotizadores podem variar, como, por exemplo, para conseguir fazer com que o hipnotizado passe por debaixo de suas pernas. O jogo troca as posições frequentemente e continua normalmente.

Um exercício que mostrou-se também muito eficaz, foi o de práticas cotidianas, onde cada participante escolhe uma ação de seu dia-a-dia, como por exemplo, escovar os dentes, vestir um calçado, ou coisas do gênero, e explora esta

ação, decodificando cada músculo de seu corpo que estaria diretamente envolvida nesta ação, destrinchando o movimento, percebendo como nos posicionamos nestes momentos, até chegarmos numa ação pautada e mecanizada, e a partir daí, explorando os movimentos envolvidos, seja exagerando, ou diminuindo cada um deles. Tal exercício nos faz perceber, entre outras coisas, a pequena amplitude corporal que utilizamos cotidianamente, ajudando a perceber como ações naturais não são exatamente o que precisamos para o trabalho teatral e que este exige um trabalho corporal mais abrangente e direcionado.

3- A ESCOLHA E PREPARAÇÃO DO TEXTO

Esta etapa do trabalho foi realizada paralelamente a etapa de preparação corporal dos participantes. Nesta fase, cada um dos participantes do grupo ficou responsável em procurar, ler e trazer a conhecimento de todos uma história infantil. Esta busca foi trabalhosa, pois encontrar entre milhares de livros uma história que agradasse a todos e correspondesse à expectativa do grupo, não foi fácil. Depois de muitos questionamentos, entre muitas histórias apresentadas, surgiu a seguinte questão: Deveria ser apresentado um clássico infantil? Ou uma história moderna, de algum autor nacional?

Quase que por unanimidade, optou-se pelos autores nacionais, já que o trabalho estava tomando um caráter pedagógico, tal escolha seria a mais sensata, pois autores nacionais falam melhor à criança brasileira, por trabalharem assuntos da realidade nacional, mesmo que em forma de ficção. Entretanto, o trabalho não ficou mais simples a partir desta decisão, pois foi percebido que, mesmo delimitando a busca, ainda existiam milhares de histórias muito boas e possíveis de serem trabalhadas. Entre tantas, uma foi a que mais atendeu as expectativas, pois além de um caráter moral e pedagógico, agradou a todos. Além do mais, seus personagens correspondiam em parte ao que se buscava, pois além de tudo, deveríamos adaptar a história e tirar os personagens do papel, e dentro da proposta inicial do projeto, que todos deveriam, e queriam estar em cena, a quantidade de personagens era

também um elemento importante.”História Meio ao Contrário” de Ana Maria Machado⁹, que trata em seu desenrolar de felicidade, falando sobre o que é viver feliz para sempre? Deixando a mensagem que para ser feliz devemos lutar por nossos ideais e que acima de tudo devemos respeitar o seu semelhante. Foi esta a história que agradou a todos do grupo e que contemplava a maioria dos nossos anseios.

Iniciava-se então a etapa seguinte do trabalho: adaptar a história a uma linguagem dramática. Neste período, lançamos mão do livro “A arte de contar histórias”¹⁰ que esclarecia o seguinte “Os elementos essenciais que se destacam numa história infantil são quatro, a saber: 1 Introdução; 2 Enredo; 3 Ponto culminante e 4 Desfecho”. (TAHAN, 1966, p.79). Inicialmente, cada participante, após várias leituras da história elencou todos os elementos sugeridos pelo autor, esquematizando assim, a espinha dorsal do espetáculo. Em seguida, cada um dos membros do grupo estudou separadamente cada elemento.

A introdução é formada pela parte inicial da história. Compreende, às vezes, um trecho de vários períodos, mas em muitos casos fica reduzida a um único período. Trata-se, na verdade, de uma parte *preparatória* que tem por objetivo: 1) Localizar o trecho da história no tempo e no espaço; 2) Apresentar as principais personagens da história e caracterizá-las. (TAHAN, 1966, p.80)

Foi delineado então o que seria a introdução da história, localizando o público no tempo e espaço e, apresentando as personagens principais. Neste momento percebemos que para a história que estava sendo trabalhada, o segundo objetivo da introdução que Tahan (1966) propõe, não poderia ser aplicado – pois alguns dos personagens que impulsionavam o desenrolar da trama apareciam apenas após a problemática da história ser colocada. Foi decidido então que, na introdução, além da localização tempo/espacial, apresentaríamos também o *Rei* e o *Primeiro Ministro*, que são personagens que dão os elementos iniciais para que a história possa acontecer.

“Os episódios que formam o corpo da história devem ser apresentados numa sequência regular, bem ordenados, de modo a orientar o ouvinte e facilitar as tarefas

⁹Machado, Ana Maria. História Meio ao Contrário. Editora Ática, São Paulo, 2005.

¹⁰TAHAN, Malba. A arte de ler e contar histórias. 5ª edição. Conquista Rio de Janeiro, 1966.

da narradora.” (TAHAN, 1966, p.82). Foram então determinadas as cenas que fariam parte da história, seus conflitos, suas surpresas, deixando-a “bem viva e palpitante” como o autor sugere, para que a mesma ficasse atraente para o público, e não se tornasse cansativa e desinteressante, ainda mais que o objetivo central deste trabalho consistia em conquistar o público infantil para a apreciação teatral e também literária. Partimos então para o ponto culminante:

Quando o enredo da história atinge ao seu máximo de intensidade, o seu *clímax*, dizemos que a história alcançou o seu *ponto culminante*. Em toda história bem elaborada o *ponto culminante* surge como uma resultante única, e bem destacada, de todos os eventos e conflitos que formam o enredo. A história sem ponto culminante é uma história fraca, e de relativo interesse para ouvintes juvenis. (TAHAN, 1966, p.83).

O grupo então, a partir de algumas sugestões e interpretações de todos, identificou o ponto culminante da história e, seguindo as orientações de Tahan (1966, p. 82), destacou a aventura e o suspense para tornar a história mais atraente e para a partir deste ponto, seguir o declínio em direção ao desfecho da história. “Ao desenlace final da história, isto é, à conclusão dos conflitos nela apresentados, dá-se o nome de *desfecho*. (...) O desfecho deve ser imprevisível e ter, para o ouvinte, um certo sabor de originalidade” (TAHAN, 1966, p.82).

O desfecho em que estávamos trabalhando, trazia também a moral da história, que já na sua introdução é levantada: trata-se da felicidade. O que significa ser feliz para sempre? O que faz uma pessoa sentir-se realmente feliz? Todos do grupo, após muitas leituras perceberam que este era o ponto central da história, que o enredo era apenas uma forma de mostrar que apesar de algumas dificuldades, de algumas situações inusitadas, felicidade não deve ser encarada como um estado passageiro, mas sim uma constante na vida de todos.

4- A CONSTRUÇÃO DOS DIÁLOGOS

Neste ponto, o esqueleto da encenação estava concluído, faltando agora criar os diálogos e a forma como deveria se realizar cada cena. Neste momento, passou-se a distribuir as personagens, observando que alguns atores representariam mais de uma e que isso poderia ser feito dentro do roteiro que foi montado. Para criar

estes diálogos teve início um trabalho de improvisação, que consistiu em os atores a partir do enredo da história, criar diálogos, sem que estes estivessem previstos. Com este trabalho de improvisação, foi possível criar, além dos diálogos, a própria construção das personagens, pois agora de fato cada um tinha uma definida para iniciar o trabalho. As improvisações foram também importantes para que fossem percebidos e resolvidos alguns defeitos do roteiro montado, como por exemplo, resolução de algumas cenas, onde um ator interpretava mais de uma personagem: isso não poderia acontecer ao mesmo tempo. Foi um trabalho gratificante, pois o grupo começou a dar uma “cara” a apresentação. Começávamos ali a se ter realmente uma idéia de como iria ficar o espetáculo na prática.

Criar as falas, resolver as cenas, foi um processo mais longo do que esperávamos, afinalé um trabalho delicado e todo o grupo estava com muitas idéias. O difícil mesmo era filtrar todas estas idéias, tomando o cuidado de não exagerar na quantidade de informações passadas ao público, e ao mesmo tempo, não resumir demais a história.

5- A CRIAÇÃO DOS PERSONAGENS E SEUS PAPÉIS

Paralelamente ao trabalho de criação dos diálogos, foi realizado o trabalho de criação das personagens. O trabalho de preparação do corpo dos atores já havia sido realizado e estávamos todos prontos para construir corporalmente as personagens. Para tanto, recorreremos a exercícios sugeridos por Spolin¹¹ (2008), estes exercícios ajudam a dar vida as personagens escolhidas. “Um aluno pode dissecar, analisar, intelectualizar e desenvolver uma situação válida sobre uma personagem. Mas se não for capaz de comunicar isto fisicamente, é inútil para a forma teatral.” (SPOLIN, 2008, p.232)

Spolin (2008), explica que não é apenas o conhecimento a respeito da personagem que vai dar vida a ela, mas sim a capacidade do ator de comunicar o

¹¹VIOLA SPOLIN – (Chicago,7denovembrode1906 - Los Angeles,22denovembrode1994), autora ediretorade teatro, considerada por muitos como a avó norte-americana do teatro improvisacional, sistematizou osJogos Teatrais(*Theater Games*), buscando uma metodologia de atuação e conhecimento da prática teatral.

que sabe a respeito da personagem com o seu próprio corpo. “(...) o ator deve assumir qualidades físicas exteriores para atingir o sentimento de uma personagem ou trabalhar com o sentimento para atingir suas qualidades físicas. (SPOLIN, 2008, p.232). Tal questionamento não é novo na área teatral. Muitas teorias teatrais defendem uma ou outra possibilidade. O grupo, através de debates e questionamentos, optou por basear o trabalho em uma vertente que contemplasse o trabalho nas duas direções, construindo a personagem baseando-se em seu próprio corpo exterior, mas também em seus sentimentos e vivências. Foram mesclados então, exercícios de construção física da personagem com exercícios de construção dos sentimentos dela.

Este trabalho teve início pelo exercício de *exagero físico*, que consiste em cada ator pensar em sua personagem, e assim determinar uma característica física, para então exagerá-la, por exemplo, uma enorme barriga de um rei bonachão. O ator que interpretará o rei, deve realizar o exercício como se carregasse uma gigantesca barriga, o príncipe, como se tivesse vários metros de altura e assim por diante. As características de cada personagem devem variar, tentando o ator explorar todas as possibilidades de cada personagem. *Peça de figurino*, é outro exercício citado por Spolin (2008) para a construção física das personagens. Tal exercício consiste em cada ator usar uma peça de figurino da personagem, e com esta peça demonstrar fisicamente a personagem, como por exemplo, a boina que o primeiro ministro usaria, ou o avental que a camponesa usaria – cada ator deve deixar muito claro sua personagem apenas por esta peça do figurino usado, caracterizando suas qualidades ou defeitos (atitudes).

Para complementar este trabalho de construção da apresentação cênica, foram utilizados também princípios do livro “A criação de um papel” de Constantin Stanislavski¹² (2007), que sugere para o ponto de partida do estudo de uma peça teatral, o estudo externo do texto, identificando os fatos da peça, a relação entre eles, recapitulando cada passagem. Por esta parte do estudo, sugerido por

¹²CONSTANTIN SIERGUEIEVITCH ALEXEIEV - (Moscou, 5 de Janeiro de 1863 – Moscou, 7 de Agosto de 1938), mais conhecido por CONSTANTIN STANISLAVSKI, foi ator, diretor, pedagogo e escritor russo de grande destaque entre os séculos XIX e XX. Grande teórico do teatro, reconhecido mundialmente por seu “método”, influenciou e ainda influencia gerações de profissionais do teatro.

Stanislavski (2007), todos do grupo já haviam passado, pois ao estruturarmos toda a história, esta foi uma das partes obrigatórias realizadas.

A fim de amoldar este material seco aos propósitos criadores, temos de dar-lhe vida e conteúdo espiritual, os fatos e circunstâncias teatrais terão de ser transformados de fatores mortos em fatores vivos e vivificantes. Nossa atitude para com eles tem de passar da *teatral* para a *humana*. O seco registro dos fatos e acontecimentos deve ser insuflado com o espírito da vida, pois só o que é vivo pode gerar vida. (STANISLAVSKI, 2007, p.36).

Foi possível perceber, neste momento que, levar aqueles personagens ao palco, seria muito mais do que simplesmente dar suas falas, criar seus corpos ou repetir os acontecimentos. Era preciso encher aqueles personagens de vida. Para conseguir esta vida, partiu-se para mais exercícios de improvisação diferentes daqueles do início. Agora partia-se para a recriação da vida das personagens, como elas viviam, o que faziam no seu cotidiano, como eram suas relações, sua família, a idade deles, os gostos, enfim, tudo aquilo que cerca a vida de um ser humano. A proposta era trabalhar de forma improvisada recriando todo este cotidiano. Teve início uma série de exercícios que tinham como proposta retratar alguns momentos anteriores ao início da apresentação – da vida das personagens. Tudo isto com uma simples pergunta: o que cada personagem estava fazendo antes da apresentação? Ou seja, antes do momento em que suas histórias são reveladas ao público.

Apesar de aparentemente simples, pensar na personagem além do que está no texto, rende bastante trabalho, pois isto significa começar a *pensar* como a personagem e não apenas *agir* como ela. Nesta prática, evolui-se pouco a pouco: um pouco antes, uma semana antes, um mês, anos, e assim por diante, evolui-se também imediatamente após a história contada na apresentação, o que cada um dos personagens faria? Quais seriam seus destinos? Todo este trabalho deu a base necessária e abrangente para a construção das personagens e, além disso, orientou a correção de alguns erros na construção dos diálogos.

Ação cenica não quer dizer andar, mover-se para todos os lados, gesticular em cena. Aquestão não está no movimento dos braços, das pernas ou do corpo, mas nos movimentos e impulsos interiores. Vamos, portanto, aprender de uma vez por todas que a palavra “ação” não é a mesma coisa que “fazer mímica”, não é qualquer coisa que o ator esteja fingindo apresentar, não é uma coisa exterior; é,

antes, uma coisa interna, não física, uma *atividade espiritual*.(STANISLAVSKI, 2007, p.70).

Entende-se, neste momento, que as ações realizadas pelas personagens, devem deixar de ser puramente exteriores e sim partir do interior de cada ator, por exemplo, *o rei, não deveria estar na sacada de seu castelo apreciando o entardecer, simplesmente por estar ali, ele deveria antes de tudo, querer estar ali, sentir prazer no que estava fazendo*. Esta reflexão e sentimento verdadeiros, que torna a interpretação do rei, uma interpretação realmente eficaz, capaz de atingir diretamente o público, e assim fazer com que o mesmo acredite que aquela história está mesmo a acontecer – por mais fantasiosa que possa parecer.

Todo este trabalho de criação *psicológica* das personagens foi sendo realizado em paralelo com os trabalhos de construção corporal das mesmas e a expressão corporal que deveria ser aplicada. Para isso, recorreu-se a exercícios de *blablação*, sugeridos por Spolin(2008). Estes exercícios consistem basicamente em recriar algumas cenas, recorrendo a recursos de expressão não puramente verbais, pois o verbal só deveria ser usado nas entonações e não no pronunciamento de palavras reais ou que fizessem sentido. Ao realizar este tipo de exercício, o ator busca alcançar níveis de comunicação que vão além das palavras, forçando-o a utilizar entonações vocais e expressões corporais para atingir o objetivo de comunicação. Cair na mímica nestes jogos, são recursos utilizados de primeira mão, que devem ser evitados. Por exemplo, o ator não deve demonstrar que está observando uma cena, apontando para o olho e em seguida para o que está observando, ele deve usar recursos vocais e corporais para isso, sem utilizar mímica. Inicialmente tais exercícios pareceram bastante difíceis, já que o ser humano por excelência utiliza-se do verbal para comunicação. “Desenvolver fluência no discurso não linear propicia uma liberação de padrões verbais, que podem não surgir fácil para alguns alunos-atores” (SPOLIN, 2008, p.109). A *blablação* trouxe um leque de movimentos e expressões que ajudou muito na construção corporal dos personagens, fazendo com que cada vez mais fosse fixado o corpo da personagem no corpo dos atores. Nesta altura do trabalho, todo o grupo já sentia necessidade de ir em busca dos figurinos e adereços que seriam utilizados no espetáculo.

6- OS FIGURINOS E ADEREÇOS

Inicialmente, foram feitas relações de todos os adereços que seriam necessários na apresentação e, cada um dos integrantes do grupo providenciou o que podia, partindo de objetos de uso pessoal. Esta etapa do trabalho foi simples, uma vez que a apresentação não exigia muitos adereços. Na etapa seguinte, os figurinos, renderam um pouco mais de trabalho, já que caracterizar um rei, um príncipe, um primeiro ministro não é tão simples, ainda mais para o público infantil. Trabalhar com crianças – que não era novidade nenhuma para grande parte do grupo, já que três participantes atuam como professores na Rede Municipal de Ensino de Matinhos – é ter que ter consciência que o poder de abstração das mesmas é de certa forma limitado, ou seja, uma criança não está preparada para abstrair que uma “*figura*” é um rei, se esta não possuir no mínimo uma coroa. Tal resolução, pode a primeira vista ser entendida como um clichê, pois nós adultos sabemos que um rei não usa coroa real a todo o momento, mas esta lógica não é realidade para as crianças. Elas ainda não possuem mecanismos de abstração tão complexos e, portanto, deveriam ser construídos figurinos que evitassem confusões de personagens.

Existia ainda outro aspecto a ser pensado: o livro que dera origem a peça teatral estaria presente no momento da representação, inclusive seria utilizado como ilustração e, os personagens interpretados deveriam pelo menos lembrar os personagens do livro. Outra questão então teve de ser levantada: se financeiramente seria viável, para os integrantes do grupo, comprar ou encomendar os figurinos ou se estes seriam montados a partir do que já se tinha. Alguns atores, por atuarem há mais tempo na área teatral, possuíam figurinos prontos que poderiam e foram utilizados – com algumas adaptações, que facilmente foram resolvidas com a confecção de alguns acessórios, como coroas, boinas, capa, o que deixaram os personagens mais parecidos fisicamente aos personagens do livro. Com os figurinos, adereços e acessórios prontos e, com os atores e seus personagens encaminhados, partimos então para a etapa seguinte do trabalho: os ensaios e as marcações de cena.

7- MARCAÇÕES DE CENAS E ENSAIOS

Cada cena, separadamente, foi revisada e pensada em detalhes sobre sua execução, suas marcações, ou seja, a forma exata como a cena deve ser realizada, onde cada ator deve estar em cada momento. Os trabalhos de improvisação, acontecidos na etapa de construção dos diálogos, já haviam servido muito bem para as marcações de cena, afinal os diálogos foram construídos e revistos de forma natural, com cada ator buscando a melhor interpretação de sua personagem. As marcações serviram para limpar as cenas, deixando-as harmoniosas e sem movimentação exagerada, ou seja, claras, abertas e homogêneas.

As marcações das cenas, contaram com a direção de todo o grupo – não havia um diretor externo e que não participasse das cenas. A etapa de ensaios não custou muito a todo grupo, já que toda a construção do espetáculo foi realizada de forma coletiva, facilitando este trabalho.

8- AS APRESENTAÇÕES

As apresentações aconteceram no dia 21 de outubro de 2010. O grupo já estava bem preparado e todos os detalhes da apresentação estavam muito claros para todos, então bastava concentrar-se e realizar uma apresentação que fosse capaz de atingirmos nossos objetivos.

Chegamos à escola, uma hora e meia antes da apresentação, para que houvesse tempo para toda a preparação necessária. O trabalho neste dia teve início com um alongamento corporal, prática que já era realizada em todos os encontros do grupo. Um aquecimento corporal através de uma música, movimentos com o corpo. As vozes foram aquecidas, com exercícios de ressonância e movimentação facial e em seguida um trabalho de concentração. Estava tudo pronto. Bastava apenas a caracterização e a entrada em cena. Mesmo com toda preparação anterior, todos estavam bastante nervosos e ansiosos com o espetáculo – tínhamos em mente que aquela apresentação era o resultado de um trabalho que exigiu muito tempo e dedicação. A apresentação aconteceu de maneira muito satisfatória a todos. Ocorreram algumas falhas, alguns erros de marcação e de

texto, mas nada que pudesse comprometer a qualidade do espetáculo. Sentimos através da reação de todas as crianças, na hora do espetáculo, e também dos professores, que havíamos conseguido atingir nosso objetivo: conseguimos despertar nas crianças o gosto em assistir um espetáculo teatral. Algumas reações foram imediatas, como por exemplo, a grande maioria das crianças queria assistir novamente o espetáculo, imediatamente após o término do mesmo. O carinho de todas as crianças para com os personagens foi também imenso.

Para o segundo objetivo de nosso trabalho, só obtivemos a resposta nas semanas seguintes a apresentação. A questão era confirmar se havíamos conseguido – ao menos por algum tempo e em algumas crianças – despertara vontade de querer ler um livro, de buscar por isso. E esta resposta veio de forma real e eficaz, pois segundo relatos de alguns professores, muitas crianças passaram dias comentando sobre o espetáculo, e mais, passaram a solicitar à biblioteca da escola em busca de livros que os interessassem. Tínhamos plena consciência de que este entusiasmo em assistir um espetáculo teatral, bem como em ler, não teria um efeito muito prolongado e, para que estes hábitos fossem permanentes, o trabalho exigia continuidade. Entretanto, este não era nosso objetivo principal: que era o de despertar este interesse nas crianças, este sim havíamos atingido. Posteriormente a esta apresentação, o grupo recebeu alguns convites para repetir a apresentação em outros locais, e para outros públicos, o que realizamos com muita satisfação, uma vez que isto refletiu o reconhecimento que obtivemos ao realizarmos este trabalho.

CONCLUSÃO

Ao término deste Projeto de Aprendizagem já tínhamos nossas conclusões a respeito da eficácia do trabalho realizado. Pudemos analisar mesmo sob três pontos de vista: o primeiro vincula-se ao objetivo inicial do P.A. que era levar uma apresentação artística às crianças de uma determinada comunidade escolar, para assim incentivá-la à apreciação artística. Sob este aspecto, pudemos concluir, que atingimos nosso objetivo, pois a partir daquele dia e, durante algum tempo, pudemos

observar os comentários das crianças sobre o espetáculo e o desejo que elas passaram a ter em assistir a outras apresentações.

O segundo ponto de vista refere-se ao segundo objetivo do projeto, o incentivo ao hábito da leitura, que pôdeser percebido por nós e pelos professores da escola em que o projeto foi desenvolvido. Percebido pelos comentários, bem como pela atitude das próprias crianças que, por algum tempo, tiveram a iniciativa de buscar a leitura, indo à biblioteca da escola, pedindo aos professores para que estes lessem mais histórias – a busca pela continuidade. Entendemos que esta prática não teve uma longa duração. Para que tivesse esta “durabilidade” seria necessário que projetos como este fossem uma prática contínua na escola – a prática levaria a atitudes cotidianas e com isso se tornariam realmente hábitos.

E o terceiro ponto de vista, não está diretamente ligado a nenhum dos objetivos do nosso P.A., mas está sim colocado como objetivo do próprio conceito do que venha a ser um P.A.: qual seja o próprio desenvolvimento do acadêmico da UFPR – Litoral. Avaliamos que também este “objetivo” foi atingido, pois todos nós, do grupo, aprendemos muito, e saímos deste projeto muito diferentes do que entramos – com uma grande bagagem de conhecimento a respeito da preparação do ator, do trabalho de incentivo à apreciação artístico-teatral, que talvez sozinhos, apenas estudando em livros não teríamos a oportunidade de ter. Vimos que além do que aprendemos, com as teorias de renomados autores da área teatral, obtivemos também a apreensão importante e imprescindível da prática artística.

O que se pode concluir ao término deste trabalho, é que a pesquisa em arte-educação pode ir muito além do que a educação formal em sala de aula permite. E que o desenvolvimento de práticas artísticas, bem como sua apreciação também podem e fazem muito pelo desenvolvimento do aprendizado, ainda mais se todo este processo estiver bem cunhado em teorias e práticas que nos direcionem a realizar um trabalho de qualidade. O levantamento e ordenação dos dados de tudo o que foi desenvolvido no P.A. e, estudado para produção deste artigo, trouxe mais uma vez um sentimento de “*dever cumprido*”, pois lembrar todo o processo, estruturá-lo na forma de artigo e levar isso ao conhecimento de mais pessoas, foi para mim, como etapas complementares e obrigatórias deste trabalho.

REFERÊNCIAS

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2008.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Criação de um papel**. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. 24. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

TAHAN, Malba. **A arte de ler e contar histórias**. 5. ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1966.