

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM PEDAGOGIA DA ARTE**

A AÇÃO FÍSICA NA CENA DA MATURIDADE

**Projeto de pesquisa
apresentado ao Curso de
Especialização em Pedagogia
da Arte como requisito ao
desenvolvimento do Trabalho
de Conclusão de Curso.
Orientador: Prof. Dr. Sergio
Lulkin,**

CARMEN SILVIA SOARES DA SILVA

Porto Alegre

2011

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| A EXPERIÊNCIA TEATRAL NA MATURIDADE: O PRAZER ADIADO | 3 |
| A IMPORTÂNCIA DA AÇÃO FÍSICA NA CENA | 4 |
| RELEVÂNCIA DA PESQUISA | 6 |
| OBJETIVOS, METODOLOGIA E PROCEDIMENTOS | 7 |
| COLETA DE DADOS | 7 |
| JOGO TEATRAL: NOSSO PONTO DE PARTIDA | 8 |
| A AÇÃO FÍSICA NAS IMPROVISAÇÕES DA MATURIDADE | 9 |
| EXERCÍCIO 1: VINDA DA ACADEMIA..... | 9 |
| EXERCÍCIO 2: RECEBE NOTÍCIA DA MORTE DE UMA AMIGA..... | 10 |
| EXERCÍCIO 3: HOMEM VEM DO ENTERRO DA AMIGA..... | 11 |
| EXERCÍCIO 4: O HOMEM E O CÃO..... | 12 |
| EXERCÍCIO 5: DESEMPREGADO X SORTUDO..... | 13 |
| A MONTAGEM TEATRAL A PARTIR DAS IMPROVISAÇÕES | 14 |
| PRIMEIRA IMPROVISAÇÃO GRUPO1: DIÁLOGO JUNTO A PIA DA COZINHA..... | 15 |
| SEGUNDA IMPROVISAÇÃO GRUPO 1: MÃE PLANTANDO, PAI PINTANDO.... | 19 |
| IMPROVISAÇÃO DO GRUPO 2: DIÁLOGO NA QUADRA DE TÊNIS..... | 22 |
| O MÉTODO DAS AÇÕES FÍSICAS EM LAR DESFEITO | 24 |
| A IMPORTÂNCIA DE VER O PRÓPRIO TRABALHO ATRAVÉS DOS VÍDEOS- “O OLHAR CONTEMPLADOR” | 31 |
| PRIMEIRA SESSÃO DE VÍDEOS- 12.08.2010 - IMPROVISAÇÃO DE ONDE VENHO..... | 32 |
| IMPROVISAÇÃO O HOMEM E O CÃO..... | 32 |
| COMENTÁRIOS SOBRE OS PRIMEIROS EXERCÍCIOS DE IMPROVISAÇÕES DE LAR DESFEITO..... | 33 |
| SEGUNDA SESSÃO DE VÍDEOS- 08.10.2010..... | 34 |
| “SOU TODA MÃOS”- QUANDO O ALUNO-ATOR SE VÊ | 39 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 40 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 43 |

A Experiência Teatral na maturidade: o prazer adiado

A participação de idosos (60 anos e mais de idade) na população brasileira aumentou significativamente, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), chega a 14,5 milhões passando a representar 9,1% da população brasileira, enquanto no início da década somavam 11,4 milhões, isto é, 7,9% do total. (<http://www.ibge.gov.br>)

Muitas dessas pessoas, aposentadas, ou com maior disponibilidade de tempo, procuram atividades ocupacionais que lhes proporcione saúde física e mental. Várias áreas já se voltaram para o trabalho corporal com essa faixa etária: a educação física com atividades esportivas, jogos adaptados para a “maturidade”, a dança e o teatro. A área de Teatro do Colégio de Aplicação (CAp) se propôs a iniciar esse diálogo com a chamada “maturidade”, ou seja, adultos com mais de 50 anos, oferecendo uma atividade de extensão que desenvolve a experiência teatral com esses sujeitos, utilizando jogo, improvisação e construção de cenas para chegar a montagem teatral. Esse trabalho com pessoas com mais de 50 anos já acontece no Colégio de Aplicação há seis anos. O grupo monta anualmente uma peça, que é construída a partir de improvisações e o processo de trabalho é bastante sério e interessado. O grupo verbaliza as dificuldades buscando qualificar seu trabalho, a partir das sugestões dadas pelos orientadores, e da retomada constante do seu trabalho, para alcançar os objetivos traçados.

Alunos-atores na maturidade demonstram comprometimento e afetividade em relação à aprendizagem do teatro, principalmente porque em função de trabalhar, criar os filhos, não tiveram acesso ou tempo para se dedicar a arte ou outras atividades diferenciadas do cotidiano. Já aposentados ou em fase de aposentadoria, eles se permitem dedicar-se ao teatro e, ao mesmo tempo que buscam o prazer, se divertem, brincam e percebem que a experiência pode ser feita, também, de forma comprometida e séria. Todas essas considerações a respeito do trabalho desse grupo levam-me a escolhê-lo para realizar minha pesquisa.

O que é observado durante as improvisações é uma tendência a resolver os desafios de cena a partir da fala e da exemplificação, narração ou explicação através de diálogos da história a ser encenada, havendo um destaque para a palavra e o corpo permanecendo sem muita ação. A pesquisa surge da minha curiosidade como professora de teatro, pois ao trabalhar com meus alunos improvisações e construções de cenas, me deparei com uma pergunta, que me instiga há bastante tempo: por que os alunos/atores do grupo da maturidade tendem a basear seu trabalho teatral na fala apresentando pouca exploração corporal? Como ocorre a transposição da fala para a atuação que integra todo o corpo? Como o aluno-ator compreende seu próprio desenvolvimento teatral? O aluno-ator compreende a importância do uso dos recursos corporais e vocais para a construção da cena?

Tendo como base minha prática pedagógica e minhas inquietações a respeito do desenvolvimento teatral, minha proposta de pesquisa tem como base uma reflexão sobre construção das ações físicas de alunos-atores na maturidade. Assim minha questão principal é:

Como os alunos-atores na maturidade constroem as ações físicas?

A Importância da ação física na cena

Darei início à apresentação do quadro teórico que serve de referencial para entendimento do conceito de ação física e a busca de um elo com o desenvolvimento do trabalho dos alunos-atores na maturidade, com o intuito de justificar a importância e relevância desse estudo.

A preocupação com a ação física na cena teatral é bastante antiga e é motivo de pesquisa e estudo por vários pedagogos teatrais. Konstantin Stanislavski (1863-1938), ator e encenador, escreveu vários livros, registrando seu método de ensino, que foi editado em várias línguas. Ele estudou com afinco a ação física, ou psicofísica como a chamou mais tarde. Quando começou a desenvolver suas técnicas no início do século XX, enfatizava os aspectos emocionais para o treinamento do ator. Anos mais tarde, a partir de suas pesquisas, ele passou a entender que uma ação exterior pode conduzir ao sentimento. Em lugar de ver as emoções conduzindo a ação, Stanislavski passou a acreditar que era o contrário o que ocorria: a ação propositadamente

representada para chegar aos objetivos do personagem era o caminho mais direto para as emoções. KUSNET(1975), destacado ator de formação stanislavskiana no teatro brasileiro, criador de papéis marcantes e emérito professor de uma geração de atores nos anos 1960 e 1970, diz que a ação e o verbo agir fazem parte da terminologia teatral desde muito tempo. A palavra ator, segundo ele, consta nos dicionários significando “agente do ato”, “o que age”.

Segundo Stanislavski toda ação física, quando não é mecânica, oculta uma ação interior, o que evidencia os dois planos do trabalho do ator, o interior e o exterior (STANISLAVSKI, 1972).

BURNIER (2009) foi buscar em Toporkov, ator de Stanislavski, considerações sobre a ação física: “Seria um engano ver ação física como somente o movimento do corpo. Uma ação física real e eficaz, que seja dirigida para a realização de um objetivo, no momento de sua efetuação, sem falha se tornará uma ação psicofísica.” (Toporkov apud BURNIER, 2009, p.32).

Então, se a ação exterior pode ser um desencadeador da ação interior, entende-se que o trabalho do ator (e também do aluno-ator) deve estar voltado para o desenvolvimento de sua capacidade expressiva corporal e vocal, para a construção de recursos que o permitam desenvolverem as ações físicas na sua plenitude, ou seja, a conexão entre mundo exterior e interior. A partir do momento que o aluno-ator conseguir construir uma unidade entre expressão vocal e corporal, constituindo uma significativa ação exterior, poderá desencadear de forma mais fluente as ações interiores desenvolvendo assim suas ações físicas.

A partir dessas considerações retomo minha temática de pesquisa: como os alunos-atores da maturidade constroem suas ações físicas? Porque no momento do desenvolvimento das ações exteriores se verifica que a fala e a ação corporal parecem dissociados? Porque a ação corporal e o movimento são preteridos, dando lugar à palavra? Porque alunos-atores na maturidade tendem a basear seus trabalhos na fala e na explicação do próprio fazer? Acredito que existem muitas possibilidades para o entendimento desse comportamento recorrente com o grupo de alunos-atores.

SPOLIN (1979), que trabalha os jogos teatrais com base na improvisação diz que o adulto está condicionado a mostrar fisicamente suas emoções, apenas em áreas isoladas (apertar os punhos, cerrar os dentes). Em cena é essencial libertar

esses bloqueios, para haver movimento natural, “como a criança que trabalha com o corpo todo (interna e externamente), ri e chora da cabeça aos pés.” (Spolin, 1979, p.218). Em seu livro, *Improvisação para o teatro*, Spolin propõe jogos dando destaque para diferentes partes do corpo como, por exemplo: pés e pernas, mãos e costas e propõe exercícios para envolvimento total do corpo. A autora também se refere à fisicalização, no qual diz que a emoção deve ser sentida fisicamente e que, para ajudar-se, o aluno-ator deve utilizar a ação interior. A fisicalização é “a manifestação física de uma comunicação; a expressão física de uma atitude; usar a si mesmo para colocar um objeto em movimento; dar vida ao objeto [...] (Spolin apud JAPIASSU (2008))”.

Segundo Burnier (2009, p. 32), Decroux dizia com frequência em suas aulas que o grande centro de expressão do corpo é a coluna, de onde parte a ação física, e os braços, mãos e rosto, eram vistos como prolongamentos ou terminações do corpo. Burnier menciona Grotowski e Decroux: “Para ambos, uma ação parte definitivamente da coluna vertebral, do tronco. Ela não é algo periférico, mas essencial, e, portanto, deve partir do eixo central do corpo” (BURNIER, 2009. p.33).

Relevância da Pesquisa

Pretendo com esse trabalho dar um primeiro passo para descobrir a relevância da ação física na cena da maturidade. Pretendo fazer uma reflexão sobre como acontece o processo de trabalho do grupo encontrando, talvez, novas questões para futuras investigações.

Essa pesquisa torna-se importante na medida em que possibilitará o entendimento da construção do comportamento cênico de alunos-atores na maturidade permitindo uma qualificação de métodos pedagógicos e intervenções, assim como possibilitando ao grupo a compreensão do próprio processo de aprendizagem. Neste momento, sinto a necessidade de um registro mais qualificado do trabalho que vem sendo desenvolvido, bem como uma reflexão teórica que embase e ratifique a prática teatral, não só como o objetivo ocupacional na terceira idade, mas como desenvolvimento da arte teatral por aluno não-atores.

Da mesma forma, busco através desta pesquisa, uma reflexão sobre a construção de conhecimento e os diferentes aspectos que envolvem a arte teatral, para traçar um paralelo com a pesquisa e o estudo da cena dos alunos-atores da maturidade tão obstinados na construção do seu corpo cênico, com características próprias.

Objetivos

1. Identificar a construção da ação física no desenvolvimento teatral dos alunos-atores na maturidade através de improvisações;
2. Promover a tomada de consciência dos alunos-atores sobre o próprio desenvolvimento teatral;
3. Valorizar “o ver-se” e o “analisar-se” dentro do próprio trabalho;
4. Verificar o desenvolvimento teatral nas improvisações subseqüentes ao “ver-se”.

Metodologia

A metodologia proposta para este projeto é inspirada na pesquisa-ação, na qual a participação das pessoas implicadas no problema investigado é absolutamente necessária. Conforme Thiollent (2009), com a pesquisa-ação os pesquisadores pretendem desempenhar um papel ativo na própria realidade dos fatos.

Procedimentos:

Foram realizados 10 encontros de 2 horas, nos quais foram desenvolvidos jogos e improvisações para a criação de cenas;

Foram utilizados textos, relacionados às experiências práticas, como instrumentos de reflexão sobre o próprio trabalho e sobre a arte teatral.

Coleta e registro de dados:

Registro em vídeo de improvisações, possibilitando aos alunos/atores ver, retomar e analisar o trabalho desenvolvido;

Registro em vídeo de depoimentos dos alunos/atores, após assistirem as

gravações de suas improvisações;

Transcrição do material e análise do trabalho dos alunos, confrontando com as teorias existentes.

Dessa forma, busco através desses instrumentos de observação, intervenção e de coleta de dados, compreender como um grupo de alunos-atores na maturidade constrói suas ações físicas.

Jogo Teatral: Nosso Ponto de Partida

Segundo Huizinga (2004), jogo é uma ação realizada por grupo social, de caráter voluntário com determinantes de tempo e lugar, com regras acordadas entre os participantes. O jogo tem uma finalidade em si, diverge da vida real e proporciona sentimentos de alegria ou tensão. Então, quando jogamos nosso estado corporal e emocional é outro? O certo é que o jogo teatral “se utiliza” de algumas características do jogo: grupos de pessoas, regras, uma motivação para chegar a um estado físico e emocional que é propício para cena.

O termo jogo teatral passou a ser conhecido no Brasil partir da versão em língua portuguesa dos *Theater Games*, nomenclatura atribuída por sua autora, a norte-americana Viola Spolin (1906-1994), a um sistema de improvisações teatrais visando a uma atuação marcada pela espontaneidade e pelo caráter orgânico. O livro de Spolin foi traduzido por Ingrid Koudela e editado no Brasil, pela primeira vez, em 1987 com o nome de *Improvisação Teatral*.

No método, Spolin cria uma estrutura de orientação: ONDE, QUEM, O QUÊ – na qual os jogadores tendem a ser mais espontâneos para trabalhar, abandonando gradualmente seus comportamentos mecânicos, envolvidos com a estrutura e concentrados na solução de um problema diferente a cada exercício. A autora defende sua proposta de aprendizagem teatral dizendo que “jogo é uma forma natural de grupo que propicia envolvimento e a liberdade pessoal necessários para o jogo em si, através do próprio ato de jogar”. (SPOLIN, 1979, p.4).

Partindo da estrutura de orientação dada por Viola Spolin (1979) os alunos do projeto Teatro para Maiores trabalharam com improvisações, focadas nos

temas escolhidos pelo grupo ou propostos pelo orientador. Foram utilizadas também, como ponto de partida para as improvisações e criação de cenas, crônicas de Luis Fernando Veríssimo.

A Ação Física nas Improvisações da Maturidade

Na segunda semana do mês de julho de 2010, na sala de teatro do CAp, a pesquisa teve início. Durante algumas aulas, trabalhamos nas cenas improvisadas a ação interna e ação dramática, através do exercício De onde venho? (Spolin,1992, p. 91, 92). Observando meus alunos em cena, durante os exercícios propostos, vendo os vídeos gravados durante as sessões, foi ficando mais claro a importância da presença da ação dramática na cena. Vamos tentar definir ação dramática, antes de abordarmos a presença ou ausência da ação dramática, na cena da Maturidade, e a importância desta para ação física.

No texto *Ação Dramática*, Dietrich, (s.d.) diz que uma peça é a história das vontades em conflito, necessidades em conflito, desejos em conflito, é também a história de um protagonista que quer alguma coisa e um antagonista que se opõe a realização desta vontade. O choque destas forças opostas resulta na ação dramática.

Voltando às aulas, vamos dar início à análise da ação física na cena, através da observação do exercício “O que está além” (Spolin,1992, p.91-92) que chamaremos de “De onde venho?”

Exercício 1 : “Vinda da Academia”.

O homem chega em sua casa, carrega uma sacola. Entra e a deposita na mesa. Abre e começa a tirar roupas de ginástica de dentro da sacola. Organiza todas em cima da mesa. Pega uma parte e deposita no guarda-roupa; volta para pegar as outras e faz o mesmo trajeto. Depois, pega o casaco, que é o que resta, e guarda-o. Vai até a pia, lava as mãos, abre a geladeira toma água e sai para outra peça da casa (sai do palco).

As ações do personagem foram claras. Ele traz uma roupa de ginástica na sacola e se ocupa em guardá-la logo que chega à sua casa. Desloca-se pelo espaço de maneira clara e organizada. Tudo transcorre normalmente, parece que nada lhe preocupa, nada acontece para tirá-lo da ação mecânica de guardar. A cena acontece, o aluno fez o exercício proposto, a cena tem ações físicas, mas não tem emoção. Falta uma ação interna clara, uma motivação. Uma vontade muito grande de tomar água, que o faça agir rapidamente. Ou chegar correndo para tomar água, ou chegar arrastando-se de cansaço, sem vontade de guardar as roupas de ginástica. Um conflito interno no personagem, uma oposição de idéias, de vontades, faria toda a diferença na cena. Percebe-se que a ação física pode acontecer, mas se com ela não vier à ação interna e o conflito, então a ação física pode ficar mecânica, sem emoção, como foi o caso da cena analisada.

Para Dietrich (s.d), mais importante que a ação em si é a razão para esta ação, a *motivação*. Ele define motivação como a soma total de forças dinâmicas que levam o homem a responder. Para ele, essas forças governam cada ação do ser humano em qualquer momento. Sobre a importância da ação ele diz: “A ação é o produto final de uma conduta humana. As formas que causam a ação excitam a platéia e a tornam verdadeira”. (DIETRICH, s.d.).

Na cena de outro aluno, acontece o oposto da cena analisada anteriormente. O exercício proposto é o mesmo “O que está além” (Spolin, 1992, p.91-92). A ação dramática aparece, existe uma ação interna, emoção, mas a ação física não acontece.

Exercício 2: Recebe notícia da morte de uma amiga.

Homem chega em casa e vai direto atender o telefone que está tocando. Ele se comunica com alguém. Recebe a notícia de que uma pessoa próxima morreu. Diz “que vai transmitir à triste notícia para os demais”. Sua expressão é de tristeza, pesar.

O aluno descolou-se da porta de entrada da casa até uma mesa no meio da sala onde estava o telefone e lá permaneceu o tempo todo, apenas gesticulando com a mão livre. Após desligar o telefone, deu a cena por

terminada. No momento em que foi comentado o exercício, o aluno foi desafiado a repeti-lo, mantendo esse mesmo tema, só que em vez de receber o telefonema, com a notícia da morte, que foi “contada” para o público durante a conversa no telefone, ele deveria chegar do sepultamento, seguindo a proposta de Spolin (1992, p.92) “O que está além” ou “De onde venho?”, o aluno-ator deveria sugerir através de suas ações, o que aconteceu no lugar (fora do palco) em que o jogador estava. A cena fora do palco poderia ser baseada em um relacionamento com outra pessoa, por exemplo, briga com namorado, ou uma cena de morte, segundo sugestão da autora.

Exercício 3: Homem vem do enterro da amiga.

O homem entra em casa, caminha lentamente até a mesa (que fica no centro da sala), para trás da mesa, tira a touca, passa a mão na cabeça, cruza as mãos à frente, olha para baixo e balança a cabeça. O homem contorna a mesa passando pela frente dessa e caminha até uma cadeira que está ao lado da mesa. Senta na cadeira e leva as duas mãos até a cabeça, com olhar fixo no chão, cruza as mãos à frente e permanece com o olhar ao chão. Encosta-se na mesa, tira os óculos e passa as mãos nos olhos, recoloca os óculos e permanece sentado, com olhos fixos num ponto, como se pensasse ou recordasse algo.

A repetição do exercício com foco na ação interna foi muito interessante. A ação dramática (conflito: vida x morte, ter x perder) se torna aparente através das ações físicas do personagem. O corpo do homem, seus passos, a coluna, os gestos, expressavam sua emoção interna, tristeza e perda talvez.

KUSNET (1975, p. 22 e 24) costumava dizer para seus atores que a ação é sempre contínua e ininterrupta, ela tem um passado e um futuro e toda a ação externa tem uma ação interna. O fato de os alunos entenderem a importância desses conceitos sobre a ação, e o aplicarem na prática, me pareceu importante. Procurei utilizá-los propondo um ONDE, lugar onde a cena acontece (Spolin, 1992), que fosse um lugar de passagem, onde pessoas desconhecidas pudessem encontrar-se. Escolhemos o banco de uma praça. Os alunos deviam definir de onde vinham e para onde iriam, após o encontro. Como estava o humor de cada um deles? A ação interna dos alunos/atores deveria estar clara para eles, e só então começar cena.

Exercício 4: O homem e o cão

Um homem chega a um banco de praça, ele está acompanhado de um cachorro. Para trás do banco, acaricia o pelo do animal, caminha mais um pouco, olha em volta e resolve sentar no banco. Acaricia novamente o cão. Faz sinal para o cachorro ficar deitado junto aos seus pés, faz um último carinho e abre o seu jornal. Enquanto ele acaricia seu cão, entra em cena, passando por trás do banco, outro homem. Este carrega uma mala. Olha em volta, desconfiado, caminha até a ponta do banco, olha em volta novamente e passa pela frente do banco, contornando o cão. Eles se olham demoradamente. O homem da mala circula ao redor do cachorro que está no chão em frente ao dono, senta-se no banco e também abre um jornal. O homem do cão dá mais algumas recomendações para sua mascote e também abre o seu jornal. Cada um lendo seu jornal, olham-se disfarçadamente algumas vezes. O homem do cão passa o resto da cena falando com o animal enquanto troca olhares com o outro. O homem da mala procura a mala que está no chão ao seu lado como que querendo protegê-la. O homem do cão, sempre se comunicando com o animal, sai de cena, dando uma última olhada para o homem da mala. O homem da mala olha para o público com cumplicidade, dá mais uma olhada no jornal, dobra e o guarda dentro da mala, levanta, caminha até atrás do banco, olha em volta e sai de cena.

A ação interna dos personagens, que era o foco do exercício, e que tinha como objetivo provocar, desenvolver a ação física, pareceu estar clara para os alunos-atores. O homem do cão pretendia ler seu jornal no banco da praça, o que não foi possível, pois o cachorro não deixou o seu dono se concentrar. Através da ação física do dono do cão, conseguimos ver o cachorro que não estava presente e era imaginado. Ele foi fisicalizado (Spolin, apud JAPIASSU (2008), através do corpo do aluno-ator que contracenou o tempo todo com o cão, dando vida a este através de sua ação física. O homem da mala, que era mais contido fisicamente, transmitiu corporalmente uma apreensão e cuidado com algo, durante todo o tempo da cena. O segundo ator explicou, no momento de comentar a cena, que o estado emocional do personagem era porque a mala que ele trazia consigo havia sido roubada por ele, minutos antes. A ação física dos personagens era condizente com a ação interna que havia sido pensada pelos alunos-atores. O ponto forte da cena foi a contracenação, os olhares trocados pelos alunos-atores e o pouco uso da palavra.

Desenvolver a ação dramática através da oposição de interesses e a ação internas dos personagens (também opostas) foi o objetivo do exercício. Foi proposto, que se encontrassem no banco da praça, dois homens, sendo que um estaria desempregado e outro acabava de ganhar na loteria.

Exercício 5: Desempregado X Sortudo.

A improvisação inicia com um homem entrando lentamente em cena, passa a mão na cabeça e pára atrás do banco da praça. Estende os braços até o encosto do banco e fica pensativo. O corpo está segurado pelos braços e a cabeça caída. Resolve sentar no banco e continua a passar a mão na testa, senta para frente e junta as mãos em concha, volta a encostar-se no banco, sempre balançando a cabeça, como se não aceitasse alguma coisa. Entra rapidamente por trás do banco um homem de touca que dá uma breve parada ao passar pelo homem desempregado. Ele senta ao lado do homem desempregado, cumprimenta-o, abre seu jornal e começa a ler. Em seguida começa sorrir e a falar: "Acertei! Acertei! Três, cinco, nove na cabeça! Bah! É a segunda vez que eu acerto na cabeça!" O homem desempregado pergunta: "Quanto dá?" O homem de touca responde: "Uns mil e quinhentos reais, já dá prá fazer uma festa. Bah!" O homem de touca olha para o homem desempregado e pergunta: "Tá sem trabalho?" Ele responde algo incompreensível. O homem de touca continua: "Mas tu encontra serviço.. Qual é tua especialidade?" O homem desempregado responde: "Serviços gerais." O homem de touca: "Ah mais não é problema, tem gente precisando de empregado aí, tu consegue." O homem desempregado balança a cabeça negando. O homem de touca diz: "Não é mentira, batalha que tu ganha." O que o homem desempregado fala é muito baixo e incompreensível, mas se percebe que está desacreditando. Coloca as duas mãos entre as pernas e olha para baixo. O homem da touca diz que está deixando o jornal para que ele procure trabalho, que não desista. O homem desempregado estende a mão e pega o jornal e homem de touca sai rapidamente. O outro homem abre o jornal e dá uma olhada nas páginas, depois fecha e faz um gesto com a mão de desacreditar. Bate com o jornal na perna e sai por trás do banco, passando a mão na cabeça até desaparecer.

As ações físicas dos personagens eram condizentes com o estado de espírito e ação interior de cada um. O corpo do aluno-ator, cujo personagem era o desempregado, expressava desespero e não aceitação frente uma situação que não dependia dele, naquele momento, alterar. O homem desempregado tem passos lentos, a coluna inclina para frente, olhar no chão, a mão segura o queixo, encosta-se, apóia-se no banco da praça com as mãos. Apóia muito a cabeça ou o queixo em uma das mãos. Sentado no banco suas

ações mais usadas são: sentado, encostado, mão na cabeça ou no queixo. Sentado mais para frente, mãos em concha à frente, mexe com a cabeça lentamente, negando, olha para as mãos, braços caídos, pendurados a frente. O homem que ganha na loteria, já entra na cena com outro ritmo, é mais rápido, cumprimenta o homem sentado no banco, senta ao seu lado e abre o jornal decidido. A primeira demonstração de que ganhou algo é feita por um largo sorriso, depois o jornal é mostrado ao homem do lado, com muita satisfação. No momento em que ele sente que o desempregado não reagiu positivamente, a sua alegria, sua expressão facial e corporal já apresenta mudança. O corpo dele já fica mais voltado para escutar e dar incentivos, apenas manuseando o jornal com as mãos, para depois oferecer o jornal para o desempregado e sair rapidamente. Ele tem um dinheiro para pegar e parece que é isso que vai fazer. Aparece na cena uma característica da ação: ela é contínua e ininterrupta, o que ele vai fazer fica subentendido. (KUSNET, 1975). Já o homem desempregado mantém a mesma ação física até o final, desacredita no jornal, dobra-o, bate com ele na perna e sai, com a mão na cabeça, desolado.

A Montagem Teatral a partir das Improvisações

A proposta da atividade de extensão Teatro para Maiores é culminar o processo de trabalho de cada ano, com uma montagem teatral, que pode surgir de um roteiro do grupo, de improvisações criadas ou adaptações de textos literários. No início do mês de agosto de 2010 começou-se a falar da urgência em definir de que forma trabalharíamos. Foram apresentadas ao grupo três crônicas de Luís Fernando Veríssimo: *Lar desfeito*, *A cuia* e *O lixo*. O grupo optou por começar a improvisar a partir de *Lar desfeito*. No texto, o autor aborda o tema “pais separados”, mostrando três filhos descontentes com a felicidade de seus pais, falando sobre como é mais interessante a vida dos amigos que tem pais separados. Em vista disso, o casal resolve forjar uma briga e uma separação para deixar os filhos mais felizes.

Segundo Chacra (1983, p. 25) “[...] a improvisação é concebida como a gênese da arte dramática, evoluindo das expressões mais momentâneas, a

partir do rito, até a formalização de uma linguagem teatral de caráter perfeitamente definido [...].”

Stanislavski, no método das ações físicas, (ICLE, 2006, p. 6), propunha uma gramática exterior, física, uma educação do gesto, dos movimentos, uma ação sobre o comportamento. Icle comenta, ainda, que o método das ações físicas baseia-se completamente na improvisação, abolindo quase inteiramente as leituras e discussões fora do palco, o que costumamos chamar “trabalho de mesa”.

Motivados pelos trabalhos anteriores do grupo da Maturidade, que foram criados coletivamente através da improvisação das cenas, e no referencial teórico dos autores acima citados, demos início as improvisações do texto “*Lar desfeito*”.

Após a primeira leitura do texto, dividimos os alunos em dois grupos de três componentes e propomos uma livre improvisação, sem lugar definido, deixando para o imaginário dos alunos onde poderia acontecer a cena.

Primeira Improvisação Grupo 1: Diálogo junto à pia da cozinha.

A Mãe entra em cena cantarolando. Dirige-se para uma espécie de pia que se encontra no meio do palco e olha para a pia.

Mãe: Puxa vida, tenho que lavar essa loucinha para fazer o jantar. Vamos lá! *Continua cantarolando e lava a louça imaginária. O Pai entra em direção a pia, passando por trás da Mãe.*

Pai (*abraça a esposa pelas costas e a beija.*): Oi queridinha como estás? *Continuam próximos, ele a toca nos braços.*

Mãe: Vou só terminar essa louça.

Entra a filha em cena.

Filha: Mãe, mãe, tu fez a pipoca?

O Pai afasta-se da Mãe uns três passos.

Mãe (*levando as duas mãos à cabeça*): Esqueci! Só um pouquinho.

Vai preparar a pipoca ao lado da pia.

Ficam distribuídos no espaço da seguinte maneira: A Mãe ao lado da pia; o Pai próximo a ela e a Filha virada em direção aos pais e de costas para o público.

O Pai aproxima-se da Filha e passa a mão no braço dela.

Filha: Tudo bem pai? Vocês nunca brigam?

Pai: Brigar pra que?

Filha: É que lá na casa da Rosinha... *(para de falar e pega a pipoca que a Mãe alcança)* Mas por que vocês não brigam mesmo, que lá na casa da Rosinha, eles tão sempre brigando...

O aluno- ator que faz o personagem *Pai vira a colega que faz a personagem filha* para frente, posicionando-a ao seu lado e virada para frente.

Pai: Ah é?

Filha: A mãe não briga... Lá na casa da Rosinha eles tão sempre brigando.

A posição dos alunos/atores é: Pai no centro, Filho no lado direito do Pai e à esquerda a Mãe.

Mãe: Algum motivo especial?

Filha: É que o pai e a mãe vão se separar, e eu nunca vejo briga aqui em casa...

Pai *(surpreso):* Nossa!

Mãe *(voltando-se para o pai):* O Sergio te falou alguma coisa?

Pai *(olhando para a esposa):* Não, não me falou nada. *(Para a filha)* Mas por quê? Aqui em casa tá tudo bem, em harmonia, por que tá brigando?

Filha: Que coisa mais chata... É que lá o pai tem uma namorada e a mãe um namorado.

Mãe: Mas como? Por isso que ela tá sempre com aquela cara de choro lá no Colégio.

Filha: Mas eles gostam porque sempre tem novidade...

Os pais se olham perplexos.

Neste diálogo continuam os três personagens parados, no centro do palco, o Pai ao centro, com a Mãe de um lado e a Filha do outro. A Filha mantém a ação de comer a pipoca.

Pai *(olha para a filha e diz):* Ah não. Mas isso não é novidade. *(olha para a esposa)* Isso até é feio, coisa feia tá brigando. Eu vou estar brigando constantemente com a minha mulher? Não, eu gosto da minha mulher.

Mãe: Não, a gente até tem desentendimentos, eu não concordo com coisas que o teu pai faz, teu pai não concorda com coisas. Mas a gente chega, conversa, *“porque a gente não faz assim”, “acho que dá pra melhorar”, “o que que tu acha”,* mas agente se entende...

Filha: Que coisa chata.

Mãe: Mas sempre foi assim.

Filha: Mas na casa da Rosinha não é assim. O pai, que tem aquela namorada, leva ela no cinema, no parque.

As ações do casal são gestos com os braços, continuam na mesma posição anterior. Continua o diálogo.

Mãe: Mas agente não sai contigo, não te leva?

Filha: Eu quero uma vez com um, uma vez com outro. *(A Mãe leva as mãos até a cabeça).* *A filha continua:* O namorado da mãe trás presente, às vezes a Rosinha tá lá tocando aquela gaita, *“inhec, inhec”* *(faz o gesto de tocar gaita)* e mãe pede prá ela parar, para poder conversar com o namorado, que coisa chata!

Mãe: Mas o Sérgio não te falou nada que estava essa briga, mas que chato...

Pai: Não, não me falou nada que tava essa briga.

Filho: Mas eles gostam assim, porque eles passeiam, e vivem felizes assim.

Pai: Mas tu gostarias de viver assim?

Filha: Eu gostaria de ver como é que é.

Mãe (*levando as duas mãos à cabeça*): Mas que coisa absurda!

Pai (*fazendo gestos. A mão tocando no seu corpo e no corpo da esposa*): Mas então nós vamos ter de brigar?

Filha: Eu quero saber quando é que vocês brigam.

Mãe (*batendo com as duas mãos nas pernas e depois levando mais uma vez as mãos até a cabeça, tocando após no braço do pai*): Mas que coisa mais doida!

(*Ela permanece com os braços entreabertos*).

Pai (*esfregando as mãos, sem jeito*): Não sei, não sei, não sei... (*Olha para a esposa e diz*) Então eu vou ter que brigar contigo?

A filha, que está voltada para os pais, durante o diálogo, já está praticamente de costas para o público.

Filha: Eu vou lá no portão. Vocês conversem. Eu vou lá ver a Rosinha, já venho olhar vocês. (*sai de cena e fica espiando*)

Mãe: Gente, o que é que nós vamos fazer? Vamos brigar então. Mas porque, eu não tenho nenhum motivo prá brigar contigo.

Pai: Eu também não tenho nenhum motivo para brigar contigo... Por que, porque essa coisa toda?

Estão de frente um para o outro, de perfil para o público.

Mãe: Mas então vamos ter que fazer um teatrinho. Pode ser que ela escute e veja que a gente aí, se engalfinhando (*agita os dois braços para cima*). Eu não entendo...

Pai: Eu também não entendo.

A Filha que estava espiando os pais da coxia começa a deslocar-se vagarosamente em direção a eles.

Pai: Então vamos começar: E por que tu não arrumou a comida prá mim hoje?

Mãe: Mas o que é que tu está pensando. Eu trabalho, eu trabalho oito horas por dia (*contando nos dedos*) e vou ter que vir para a cozinha?

A posição e o espaço ocupado pelos alunos/atores continua a mesma: a mãe ao lado da pia e o pai ao seu lado.

Quando começam a discutir, a filha entra em cena e se coloca atrás dos pais.

Pai (*fazendo gestos em direção a Mãe, apontando em direção a pia e a Mãe*): Tu não trabalha tanto assim e isso não faz diferença nenhuma. Isso não tem diferença nenhuma de tu fazer comida para mim. Senão eu vou botar uma mulher aqui dentro...

Mãe: Mas o que que tu tá pensando?

Filha: Quero mais pipoca mãe, quero mais pipoca!

Mãe: Ah depois eu vejo isso. (*Faz sinais de negação com as duas mãos para a filha*) Mas o que é que tu tá pensando? (*Coloca uma mão na cintura*): Botar uma mulher aqui dentro? (*Aponta para o chão da cozinha*).

Pai: O que é que tu pensando, o que? Botar uma mulher aqui dentro!!

Continuam de frente um para o outro.

Mãe: Mas não senhor, olha aqui ó...

Filha (*interrompendo*): Me leva prá passear pai. Me leva prá passear.

Pai (*virando para trás para falar com a filha*): Tá, tá, depois, depois.

Mãe: Para com isso. (*Virando-se para a filha e fazendo negações com as duas mãos. (volta-se para o Pai e continua)*) O que que tu tá pensando, botar uma mulher aqui dentro?

Pai: Botar uma mulher aqui dentro, (*fazendo gestos para o chão*) só pra ficar fazendo comida prá mim. Prá mim! Prá mim! (*Faz gestos apontando com as duas mãos para o seu peito*).

A Mãe está com uma mão na cintura e outra no colo, dá risada enquanto Pai fala.

Mãe: Ah não.

Enquanto os pais discutem, a Filha está posicionada atrás dos pais, entre eles.

Filha: Assim, assim, assim é que é lá na casa da Rosinha.

Pai: Ah é, ah é? Isso é que eu digo, a gente tem que exigir dessas mulher. (*Fazendo gestos fortes apontando em direção oposta*) Por que tu fica o tempo todo só escovando unha, fazendo, limpando unha e fazendo essas coisas com a unha. Não, mesmo, tu vai trabalhar!

Mãe (*fala mostrando as mãos para o Pai*): Mas é claro. Eu, no meu trabalho como médica, não posso chegar com as unhas mal feitas e sujas.

Filha Mãe é assim mãe, é assim.

Pai: Não tem problema, usa luva.

Filha: Mãe, é assim, mãe é assim!

A mãe (faz um gesto desesperado levantando as mãos): depois eu falo contigo. Ah, mas o que é isso agora, nos estávamos na maior harmonia, o que é isso?

Pai: Por isso que eu digo, tu que vá...

Confusão na imagem, como se fosse uma agressão entre eles. Fim da improvisação.

Observou-se nesse exercício de improvisação de *Lar desfeito* uma importância demasiada em contar a historinha, preterindo a ação física.

O empenho em contar a história proporcionou aos alunos atores concentração e contracenação, mas a preocupação com a história não foi suficiente para desencadear a ação física, acontecendo quase uma paralisação dessas. As personagens caminharam até a pia da cozinha, que ficava no centro do palco e não saíram do lugar, com exceção de alguns passos. Praticamente não houve deslocamentos dos personagens Pai e Mãe. A Filha saiu de cena em um determinado momento, mas quando retornou voltou para junto dos pais. Os gestos começaram a aparecer no momento em que começam a discutir. Os gestos são braços para cima, abertos, na cabeça, na cintura, apontando para algum lugar. Grotowski (1988) costumava diferenciar gesto de ação física. O gesto é periférico, quase sempre encontra-se no movimento das mãos e pés e a

ação física parte da coluna vertebral e se estende para suas ramificações – mãos e pés. (BURNIER, 2009). Há diferença entre atividade, movimento e gesto. O movimento pode acontecer na dança, se este não vier carregado de dramaticidade. Lavar pratos pode ser uma atividade para um lavador de pratos, mas pode se tornar uma ação física em uma improvisação teatral durante uma briga entre marido e mulher, desde que aja uma ação dramática e uma ação psicofísica ocasionando-a. Entendo que nesta primeira improvisação a ação física foi mínima ou inexistente, se restringindo a gestos nervosos ou indignados no momento da briga.

Durante a avaliação foi conversado com grupo sobre os aspectos acima citados, também foi discutido com os alunos atores sobre a “fé cênica”. Durante a ação de comer pipocas a personagem filha colocava-as dentro da boca durante quase toda a cena, mas nunca foi visto a personagem mastigando e engolindo-as. Em cena precisamos acreditar no que se faz, não se trata da verdade da vida real e sim da verdade cênica KUSNET (1975).

Os atores foram desafiados a repetir a improvisação, no mesmo espaço ou em outro, mas deveriam escolher ações que os mantivessem ocupados durante o diálogo.

Segunda improvisação grupo 1: Mãe plantando, Pai pintando.

Entra o Pai em cena falando e dirige-se para fundo do palco, onde fica de costas para o público. Ele carrega um balde. A Mãe vem logo atrás e coloca-se ao seu lado, de perfil para o palco.

Pai: Eu vou pintar essa porta aqui agora, eu vou pintar isso aqui agora, para deixar bem direitinho e tu podes arrumar o jardim (dirigindo-se para Mãe, vira-se olhando para ela).

Mãe (virando-se para frente e fazendo um gesto com a mão direita, mostrando ‘jardim’): Ai esse jardim aqui, as rosas estão tão feias, eu vou mudar. (ajoelha-se) e eu trouxe essa água (toca no balde) tem essas mudinhas aqui (toca no chão, indicando as mudas) vamos lá! (começa a movimentar as mãos, como se estivesse mexendo na terra).

Enquanto isso entra a Filha em cena e agacha-se ao lado da Mãe.

Filha: Mãe, mãe, (toca no braço da Mãe) eu quero que tu “pentie” meu cabelo, daquele jeito que tu sabe (passando a mão no cabelo)

O Pai, que estava pintando para e fica olhando para a Filha, continua na mesma posição, de costas. A Mãe, no chão para de plantar e volta-se para a filha.

Mãe: Ah, mas agora querida, acontece que eu tô com as mãos assim, eu esqueci das luvas, já to com a mão na terra, tá suja... (continua a mexer na terra)

Filha (virando-se para o Pai): Pai, a Mãe não quer pentear o meu cabelo...

O pai que pintava a porta, de costas para o público, volta-se para a Filha escutando-a.

Pai: Não, espera só um pouquinho, daqui um pouquinho mais ela, ela, vai te pentear, só um pouquinho. Volta a pintar.

Filha (coma mão na cintura): que coisa mais chata, vocês nunca brigam

Pai (parando de pintar e virando-se para filha e esposa): Como?

Filha: vocês nunca brigam? Que coisa mais chata, eu vim pedir pra Mãe e falei contigo e vocês tão ainda conversando assim...

Pai (virado para a filha, de perfil para o público): Nós nunca brigamos porque não temos motivo.

Mãe (para de plantar e volta-se para a filha): Mas por que querida? Volta ação de plantar.

Filha: Coisa mais chata, lá na casa da Rosinha eles tão sempre brigando...

O Pai não está mais pintando e está voltado para filha e para esposa.

Pai: Ah é?

Filha: É. Até vão se separar, a mãe tem um namorado e o pai uma namorada...

O **Pai**, aproxima-se das duas, prestando atenção na conversa.

A Mãe, continua mexendo na terra, sem olhar para os dois).

Mãe: Mas que horror! Deve ser um inferno a vida deles. Dá alguns passos para o lado e continua plantando).

Filha: Não, é coisa mais boa. Mãe depois tu vai pentear o meu cabelo, né?

A filha continua ao lado da Mãe, com o corpo inclinado para ela. Toca no braço da Mãe várias vezes enquanto fala. O Pai volta para a pintura da porta, olhando para ambas, depois para de pintar e fica escutando o diálogo.

Filha: Mãe tu sabe oh, a namorada do pai sai para passear, eu vou junto...

Mãe: É mesmo?

Filha: O namorado da mãe trás presente...

Mãe: Mas nós vamos contigo, a gente também passeia, (apontando para frente indicando um lugar) nós te levamos no parque...

O Pai parou de pintar e está parado, de perfil, escutando a conversa.

Filha: Não "Manhê", lá a namorada do pai, trouxe presente até pra mim esses dias...

A Mãe levanta o corpo e pega mais mudas e continua a ação de plantar.

Mãe: É, mas que coisa...

Filha: Aqui com vocês é sempre assim, onde um tá o outro tá junto, que coisa mais sem graça.

Mãe (colocando as mudas na terra, olhando para elas): mas querida é assim que nos fizemos, a gente se dá bem.

O Pai está próximo a mãe parado ouvindo a conversa.

Pai: Se agente se dá bem, por que vai estar brigando? Volta para a porta que está pintando.

Filha: Ah que coisa... Mãe eu quero pentear o cabelo!

Mãe: Ah, depois, depois! (levantando-se do chão) Faz o seguinte, vai até o banheiro, pega aquele pente, de dentes bem largos, por que eu vou te fazer um penteado bem legal.

Filha: Tá, então tá. (esconde-se na coxa e espia) Vou ver se eles dois não brigam.

A Mãe levanta-se. Olha para onde a Filha saiu. Fica de perfil, de frente **para o** Pai. Os dois se olham. A Mãe leva as mãos à cabeça

Pai: vamos ter que brigar.

Mãe: Mas que coisa mais doida (gesticula, bate com as mãos nas pernas) Como é que a gente vai inventar. (Abaixa-se para pegar o balde de água) Eu estava aqui assim, tão bem. A gente se dá assim tão bem, tantos anos de convivência.

Pai: Pois é. Então vem cá. Vamos brigar então

Os dois dão alguns passos. A Mãe larga o balde de água no chão e o pai a lata de tinta.

Pai: Por que tu não arruma direito essa coisa aí?

Mãe: Mas como? (mostra com as duas mãos o lugar onde trabalhava, ao chão) Eu estou plantando mesmo faz duas horas, estou com as pernas doendo de estar aqui abaixada (abaixa-se demonstrando para o pai)

Entra a filha correndo e coloca-se entre os pais. Ela está feliz com a discussão Pai (gesticulando, brabo, apontando para as plantações ao chão) : Tem que plantar mesmo, tu não faz mais que a tua obrigação.(apontando com o dedo em direção a esposa) E eu estou pintando essa porta aí (apontando para a porta)

Mãe (de cócoras plantando): tem que pintar mesmo, quer que a casa caia?

A filha está entre os dois e olha para um e para outro, radiante.

Pai: Não tem que a casa caia! Não tem que a casa caia!

Mãe: Ora bolas! (Está plantando, mas está com gestos furiosos)

Filha: Agora tá bom Mãe, agora tá bom pai! Tu penteia o meu cabelo!

Pai: Vai arrumar isso aí, de uma vez, vai! (olha para a filha) E eu vou sair (pega o balde no chão) e vai ficar essa porta aí, sem pintar! (apontando para a porta)

Mãe: Tu vai terminar essa porta agora!! (toca no balde de tinta e aponta para porta).

Filha: Tu vai pentear meu cabelo, né, Mãe? Fala ao mesmo tempo que os pais.Está entre eles, e as vezes fica atrás de um ou de outro.

Pai: Não.

Mãe: Mas claro, vai sim!

Filha: tu vai sair pai?(toca no Pai)

Pai: Vou, vou sair.

Mãe: Não, não!

Filha: Mãe penteia o meu cabelo que eu vou sair com o pai.

Pai: Vem! Vem! (toca na filha e indica a direção da saída) Vamos embora, vamos embora.

Mãe: Ai que coisa séria! Leva a mão até a cabeça. Levanta as mãos para cima, bate nas pernas

O Pai sai, de cena, e a filha sai junto.

Mãe: Não senhor, não vai sair com ela, não! Volta aqui! Volta aqui! (bate palmas com as mãos chamando-os de volta).

Na repetição da improvisação após os comentários, já aconteceu uma evolução da ação física dos alunos. Eles verbalizaram a estória fielmente, mas também conseguiram sair da paralisação da cena anterior. Aconteceram

pequenos deslocamentos no espaço cênico e os alunos-atores, o casal, trabalhava com alguns afazeres domésticos, como plantar e pintar, o que foi coerente, seguindo o que era preconizado por Stanislavski no Método das Ações Físicas: “as improvisações dos atores durante o processo de preparação da obra devem manter uma coerência em relação aos indícios que o texto original contém” (ICLE, 2006).

Conforme relatei no início da explanação das improvisações de *Lar desfeito*, trabalhamos com dois grupos de três alunos: dois homens e quatro mulheres. O segundo grupo já havia participado dos comentários durante a avaliação dos trabalhos do grupo 1, portanto, já haviam assistido as improvisações, comentários e participado da revisão de alguns conceitos trabalhados anteriormente. A validade desse processo de trabalho foi observado no desempenho, em cena, dos alunos do grupo 2.

Improvisação do grupo 2: Diálogo na quadra de tênis.

A Mãe, o Pai e a filha Vera entram em cena. Os adultos seguram jornais dobrados, nas mãos como se fossem raquetes.

Mãe: Que dia lindo, como a cancha está limpa hoje. (dirigindo-se para o seu lugar, onde para dá uma olhada em volta e anda de costas até o fim da quadra) Vamos jogar, estou louca para fazer exercício! (exclama)

Enquanto isso, o Pai foi até o meio da quadra, bateu em uma cadeira que representava a rede, bateu na mesma, certificando-se se estava tudo correto. Depois se dirige para o seu lugar.

Mãe: Vera! Vera! (olhando para fora de cena) Vem cá. Senta ali. (mostra com a raquete a cadeira)

Filha: Oi pai, oi mãe. (entra a menina em cena, pega a cadeira e vira, sentando com o encosto virado para frente e com os braços apoiados no mesmo)

Pai: Oi. Bora! Joga.

Mãe: Oba! Ponto para mim! (rebatendo a bola e correndo em direção ao marido abraçando-o. O marido corresponde ao abraço. Rodam no espaço abraçados. Os dois aparentam estar muito felizes.

Pai: Vamos de novo. (preparando a raquete)

Mãe: Vamos de novo! Coisa boa! Gente! (volta correndo para o seu lugar.

Os dois ficam jogando enquanto a filha observa sentada.

Filha: Pai, mãe, vocês nunca brigam? Estão sempre felizes. Os pais não respondem, continuam jogando. Mãe fala comigo!

Mãe: Agora não. Só um pouquinho.

Filha: Pai, fala comigo, vocês nunca brigam?

Mãe: Grande jogada querido! (ergue os braços em sinal de comemoração)

O casal festeja, cada um no seu espaço da quadra. A Filha levantou da cadeira querendo atenção dos pais.

Mãe: Vamos tomar água?

Pai :Mãe do lado direito, Pai do lado esquerdo e Filha entre os dois.

Filha: Vocês nunca brigam?

Mãe: Não, nos casamos por amor, nós nunca vamos brigar nosso amor vai durar eternamente. (caminha dois passos para trás e dois para frente, abre e fecha os braços gesticulando, as vezes segura a raquete com as duas mãos)

Filha: Eu já estou agüentando essa situação, Mãe. (aproximando-se da Mãe.

Pai (para a Filha): Me dá um pouco de água aí.(toma água em uma garrafinha)

Mãe: Porque essa tristeza agora, tu tem um lar tão feliz.

Filha: Na casa dos meus amigos os pais não são assim. Sabe a Nelinha Mãe, os pais dela tão se separando. (olha para o pai e para a mãe)

O Pai caminha um pouco a frente e gesticula com o braço que carrega a raquete com desdém.

Mãe: Viu querido, que triste.

Pai: Que pena, né?

Filha: O pai foi brigando e xingando a mãe e vocês aí é só amores, amores, não agüento mais.

Pai: mas não é bom assim? Tu não é feliz?

Filha: Sabe o Sergio? Os pais dele também se separaram...

Mãe: Tu não queres que a gente se separe, né? (dá um passo para trás e olha para o marido)

Filha: O pai dele arrumou uma namorada e sai para passear com ela e agora fica levando ele para shopping, cinema. Vocês nunca me levam a nada. (ela permanece no mesmo lugar. Segura a garrafa de água e gesticula com o outro braço, olhando para um e para outro).

Os pais se olham.

Mãe: Nós te levamos sim filha, ainda a semana passada nós te levamos ao cinema. Nós trabalhamos...

Durante toda a conversa os três permanecem no meio do palco ao fundo. A Filha ao centro com os pais um de cada lado.

Pai: Senta lá, deixa nos jogarmos mais um pouquinho.

A Mãe acompanha o Pai até o lado dele na quadra. A Filha permanece no mesmo lugar. Os pais vão mais a frente do palco, onde disfarçam e conversam. Combinam alguma coisa entre eles, falam em tom baixo.

Mãe: Que situação, hein querido? A gente nunca sabe o que esses jovens querem. Separam-se e voltam as suas posições na quadra. A Mãe no lado direito e o Pai no lado esquerdo.

Mãe: Cadê a Vera? Vera!(caminhando para o seu lugar)

A Filha fica de longe espiando os pais.

Pai: Dalê!

Mãe: Vamos lá! (flexionando as pernas e corpo para atacar uma jogada baixa)

Por tua causa eu errei! Tu não sabe jogar direito? (caminha para um lado e outro gesticulando)

Pai: tu é ruim, como não vai errar (parado segura a raquete com as duas mãos)

Mãe: Tu não sabe pegar na raquete direito? joga direito!

O Pai flexionando as pernas e com um grande impulso, faz o saque e a Mãe não consegue rebater.

Mãe: Que é isso! (gesticula com os braços e anda para pela quadra)

Pai: É o saque. Tu não sabe jogar não te mete. (levando os braços a frente de maneira explicativa)

Mãe: É tu que não sabe jogar. Eu sei jogar. (gesticula com os braços)

Pai: Eu sei jogar. Mas pega as bolas que eu mando aí. (parado com a raquete na mão em posição de jogo)

Filha (que entrou na quadra e está vibrando): Briga, briga!

Mãe: Eu sei jogar, eu sei jogar. Mas o que é isso? Ah também que coisa! Que coisa horrível. Eu não quero jogar mesmo. (caminha até a "rede" e joga a raquete no chão com força e caminha em direção ao marido e a filha)

Pai (abaixando-se para recolher a raquete do chão): Estraga a raquete... Tu é ruim mesmo! É uma peste e quer jogar ainda, quer freqüentar a sociedade, quer vir no clube. Não te trago mais no clube. (olhando para a esposa, com uma raquete em cada mão, gesticula brabo)

Mãe: Eu, tá dizendo isso prá mim? (leva as duas mãos ao peito) Olha vamos terminar nosso casamento aqui! (olhando para o marido e faz um gesto de acabou com mãos e braços) Eu vou pedir o divorcio! (olha para a filha tocando no braço desta)

Pai: Isso, isso. (parado no mesmo lugar)

Filha: Isso mãe vamos sair, vamos passear. (já puxando a mãe para fora de cena)

Pai: Pega tua filha e vai pedir o divórcio! Te manda!

Mãe: Só assim todos seremos felizes. (pega a filha pelo braço e sai)

Pai: Te manda, não quero mais saber de vocês. (acompanha o trajeto com os olhos primeiramente e depois roda o corpo e sai de cena atrás de ambas)

Após assistirem às duas cenas do grupo 1, o grupo 2 veio para a improvisação bastante motivado; a observação das cenas anteriores pareceu ter conscientizado o grupo da possibilidade de maior exploração corporal e do espaço. Foi uma cena bastante rica em ações físicas e o texto improvisado foi criativo e muito divertido.

O Método das Ações Físicas em Lar Desfeito

Nesse momento da pesquisa, após os exercícios de improvisação acima

descritos, em grupos de três alunos (Pai, Mãe e Filha), o grupo de alunos-atores sofreu modificações. Um casal de alunos precisou se afastar por problemas de saúde de um deles, por um tempo indeterminado. Nessa mesma época o grupo recebeu uma nova integrante, uma funcionária da Universidade, prestes a se aposentar e pensando em começar a viver e experimentar alguns sonhos antigos, como fazer teatro, por exemplo. Ela chegou ao grupo no dia que assistiríamos as primeiras gravações dos vídeos dos trabalhos. Ela assistiu os trabalhos, fez comentários, foi muito bem acolhida por todos. Os colegas que estavam afastados, quando pudessem retornar, trabalhariam na improvisação de *A Cuia*, outra crônica de Luis Fernando Veríssimo, com dois personagens. O grupo passou a trabalhar com o número de personagens proposto pelo autor: Pai, Mãe, a Filha adolescente, e um casal de filhos menores.

O Método das Ações Físicas consiste em uma seqüência de improvisações divididas, basicamente, em três partes: um reconhecimento da ação da peça em que o ator estabelece a fábula e os fatos motores; o estudo das circunstâncias da peça e a experimentação nos acontecimentos da peça (ICLE, 2006).

O trabalho foi retomado com a leitura do texto pelo grupo e, após, foram feitos alguns questionamentos, procurando responder algumas das etapas mencionadas acima: o que conta a estória (fábula)? Onde estão? O que estão fazendo? Os comentários e observações foram gravados em vídeo e serão descritos a seguir:

Aluno S: Eles estão sentados no sofá vendo televisão, as crianças comem pipoca, são uma família “Doriana”.

Professora pesquisadora: Essa situação se mantém durante toda a cena?

Aluna N: A harmonia é quebrada quando a Filha pergunta se eles nunca brigam.

Aluna S: O pote não precisa ter pipoca, podemos fazer de conta.

Aluna N: Podemos passar essa mensagem.

Aluno J: Expressão corporal. O corpo fala.

Aluna N: O corpo fala! Nossa primeira aula.

Professora pesquisadora: Como a família estaria posicionada no espaço do palco? Vamos colocar mesas e cadeiras?

Aluna C: Sentados fica tão parado...

Aluna N: A Mãe preparando o almoço e a família chegando.

Aluna C: Ela pode estar preparando alguma coisa e conversando...

Aluno J: Tem também as brincadeiras dessas crianças. Param um pouco prá ver TV, fuça aqui, fuça ali, pode ter uma bola, jogar bolita...

Aluna N: Será que as crianças ainda jogam bolita?

Os alunos-atores passaram para o palco e montaram o cenário: uma pequena mesa no centro do palco, com lugares para todos. Foi combinado que o Pai estaria lendo jornal e entraria a Mãe com comidas para a mesa; a filha mais velha estaria no computador e os irmãos menores brincando. Foi lembrado para o grupo, por uma aluna, que seria importante que todos se escutassem e não cortassem a fala do outro.

Foi proposto ao grupo trabalhar na improvisação a primeira parte da estória quando os pais são questionados pelos filhos por que nunca brigam.

Aluna C: Pode ser uma coisa bem natural, né? Eu posso estar no fogão e dizer: “Vera, minha filha, arruma a mesa pra mãe”, e daí: “Venancinho lava as mãos pra vir almoçar”, “querido larga o jornal...”

A cena aconteceu e foi bastante interessante em muitos aspectos e também em ações físicas. A adolescente trabalhava num *laptop* na mesa, a filha menor brincava com uma bola, a Mãe servia os pratos no fogão, o Pai lia jornal, com o Filho caçula ao seu lado, este sem ação física aparente, o que mais tarde foi trabalhado com um carrinho, que passeava pelo corpo do pai.

Nesse primeiro momento não foram utilizados objetos pelos alunos-atores, eles foram fisicalizados, tornaram-se visíveis nas mãos dos alunos-atores a partir de suas ações (SPOLIN, 1992).

Stanislavski considerava os exercícios com objetos imaginários essenciais para assimilação e compreensão da natureza da ação física; tal prática tem a função de “desautomatizar” as ações cotidianas (BONFITTO, 2009). O fato de os alunos, não terem utilizado objetos reais não teve, na verdade, esse propósito quando foi sugerido, mas o exercício foi tão positivo, que foi incorporado na metodologia e passou a fazer parte do processo de trabalho.

A maneira que os alunos-atores representaram e agiram como as personagens escolhidas foi entusiasmaste, pelo pouco tempo de trabalho teatral de alguns e levando em conta que o aspecto tempo não propiciou o conhecimento e experimentação de conceitos na quantidade desejada durante a pesquisa.

Para Bonfitto (2009), o “se”, na prática de Stanislavski, sobretudo na primeira fase, é o elemento que provoca a passagem, em termos perceptivos, da realidade do ator para a ficção, ou seja, para a realidade da personagem. É feita a seguinte pergunta: como você (ator) faria, se estivesse nessa circunstância? O “se” tem como função colocar o ator “em situação” e sensibilizá-lo com relação às diferenças entre ele e a personagem.

A situação, estado ou condição do personagem em determinado momento, que são apresentadas em um texto teatral, são chamadas por Stanislavski de circunstâncias dadas, elas “envolvem a personagem e a acompanham em seu percurso, em seu existir (BONFITTO, 2009)”. Elas devem ser utilizadas e pode-se, também, criar outras situações análogas àquelas presentes no texto. As circunstâncias dadas são, também, aquelas que envolvem a concepção da encenação: figurinos, cenários, iluminação, etc. No caso, a circunstância dada no texto, uma sala de TV com a família reunida, foi substituída pelos alunos-atores por uma sala de refeições. Percebe-se aí a importância da ação física na cena: o espaço físico escolhido tinha como objetivo possibilitar maior agilidade corporal e deslocamentos por parte dos atores.

Na improvisação, os alunos-atores utilizaram em cena suas experiências de vida como pais e avós que foram observadas na família apresentada na cena: a dificuldade de desapegar-se do computador para almoçar com os pais, visto na adolescente; a necessidade de atenção constante por parte do filho caçula; a competição entre os irmãos menores; a dificuldade em conseguir sentar a mesa antes de atender a todos, apresentado na Mãe, são alguns exemplos.

Stanislavski (BONFITTO, 2006) considerava importante a utilização, no trabalho do ator, de “outras memórias”, ou seja, no processo de execução das ações físicas, diferentes memórias podem ser empregadas: a memória de emoções, mas também a memória das sensações e dos sentidos; uma memória física, portanto. Ele aconselhava o ator a desenvolver seu “ouvido interior” e sua

”visão interior” e fazer da memória de suas experiências uma matéria a ser trabalhada”. Ainda, segundo BONFITTO (2006), para Stanislavski, quanto mais vasta é a experiência emocional do ator, mais rico é o material que ele tem a disposição para a sua atividade criativa interior. Como já vimos anteriormente, a ação interna e externa são dependentes, ou se completam; então, poderíamos nos aventurar a dizer que a construção da ação física na cena da maturidade é, de certa forma, privilegiada pela grande experiência de vida desses indivíduos?

A cena foi comentada pelo grupo e a prioridade deles era que ficasse bem definido o texto que se referia a cada um dos filhos, pois aconteceu de alguns “roubarem” as falas do outro, na ânsia de ter o que falar. Ainda, a importância do texto era primordial. Observou-se que quando o texto foi sendo assimilado pelos alunos-atores, de forma natural, também as ações foram aparecendo mais intensamente.

Descrevo, a seguir, como ficou a cena inicial do *Lar desfeito* na segunda improvisação com toda a família.

A família encontra-se na sala de refeições. A Mãe termina o almoço no fogão que está no canto direito do palco. O Pai lê jornal com o filho caçula ao lado, a filha menor joga bola com uma das mãos por todo espaço e a filha adolescente está no computador.

Mãe: Para com essa bola Vitória! (mexe nas panelas que estão no fogão)

Vitória: Só um pouquinho! Continua batendo bola por todo o espaço do palco.

Pai: Senta aqui do lado do Papai. (fala para o filho caçula)

Mãe: Vocês vão chegar atrasados hoje na escola! Verinha minha filha para com esse computador e arruma a mesa aí pra mamãe, faz favor minha filha!

Adolescente: Tá Mãe, ta, já vai. Já vou, já vou.(continua na mesma posição)

Mãe: Venancinho vai lavar as mãos para vir almoçar. (aproximando-se do marido que está no lado oposto ao fogão) Querido larga esse jornal querido.Vem, tá na hora de almoçar,pode passar para a mesa. Ajuda aqui Vera.

O pai levanta da sua cadeira caminha até a mesa e senta.

Pai: Cheirosa essa comida.

Venancinho que havia saído para lavar as mãos volta e senta na mesa ao lado do pai.

Venancinho: Já lavei a mão.

Mãe: senta, senta aí.

Pai: Já lavou a mão.

Venancinho: Já lavei a mão.

Vera largou o laptop e ajuda arrumar a mesa, coloca os talheres.

Venacinho: O meu prato é o de fitinha azul, tu sabe, é aquele prato que eu gosto de comer.

Vera: Tá, o copo de plástico também.

Mãe: Não quero saber de comida derrubada pelo chão, depois a gente tem que estar limpando!

Vitória leva sua bola até fora de cena e retorna para sentar na mesa.

Venancinho: Tá bom, tá bom. (dirigindo-se para irmã) Vera tu trouxe o meu copo?

Vera: trouxe, tá ali. (Vera senta na mesa novamente).

A família ficou assim distribuída: ao fundo o Pai e a Mãe. Ao lado da Mãe, na cabeceira da mesa está Vitória e ao seu lado Vera. Na outra cabeceira da mesa está Venancinho.

Mãe: Olha que feijão gostoso! (traz da cozinha o feijão e coloca em cima da mesa. Volta até a cozinha para pegar algo e volta para mesa falando): Querido, vai servindo Venancinho aí, por favor!

Pai: Que tu vai querer meu filho?

Vitória: Cadê meu prato?

Mãe: Vou pegar lá pra ti.

Venancinho: Feijão com arroz pai, e aquele bife que tá gostoso!

A mãe vai até a cozinha e traz o prato com alguma coisa para a filha.

Vitória: Obrigada. (começa a comer)

Pai: Qué caldinho?

Venancinho: Bastante caldinho em cima do arroz pai.

Mãe (com o braços abertos dirigindo-se para filha mais velha): Larga esse computador Vera! A gente não tem mais descanso, olha aí querido.

Vera: Ai mãe, deixa eu terminar... (continua na mesma posição no computador) Olha aqui ó. (mostra algo no computador, levando o mesmo até o centro da mesa, onde todos ficam olhando

por alguns segundos

Venancinho: Eu to com fome.

Mãe: Tá, mas agora é hora do almoço. (dirigindo-se a filha adolescente, Vera)

Pai: Filha, agora nós vamos almoçar, tá?

Vera: Eu quero terminar isso... (leva o computador para o seu colo novamente)

Pai: Encerra, encerra aí pra gente almoçar.

Vitória faz que vai pegar algo do prato do irmão.

Venancinho: Tira a mão!

Pai: Vocês dois aí, tenham modos. Abre os braços em direção aos filhos) A hora da mesa é sagrada! Senta aí minha querida (dirigindo-se para a esposa)

Vitória: Vocês dois nunca brigam?

Pai: Nós nunca brigamos minha filha, só temos divergências, nos sempre nos acertamos. (fala olhando para a filha)

Vitória: Nunca brigaram, Mãe? (dirige o olhar para a Mãe que está ao seu lado)

Mãe: Na verdade nós brigamos, né querido, algumas vezes .

Vitória tenta pegar algo prato do irmão novamente.

Venancinho: Tira a mão! (bate na mão da irmã)

Mãe (continuando, está em pé, gesticula com os braços em movimentos de juntar e separar as mãos): Mas sempre nos acertamos novamente. Nada de ódio, de raiva.

Pai: Tudo pelo bem da família.

Venancinho: Que cosa mais chata.

Pai (dirigindo-se para a Mãe, que está em pé ainda): Senta, minha querida, senta.

A Mãe vai até a cozinha, pega um prato e senta.

Vera: Os pais da Nora vivem brigando...

Mãe: Nora, aquele tua coleguinha que vive chorando, minha filha?

Vera: É. Ela está cheia de problemas, é natural que viva chorando...

Mãe: Coitadinha, né?

Venancinho :Lá casa do Aroldo os pais são separados, a mãe dele tem um namorado, o padrasto do Aroldo trouxe uma gaita e ele tava lá tocando...

Pai: Minha filha tu vai largar esse computador agora?

Vera: Ah, deixa eu terminar isso, depois eu como.

Venancinho: Tá na hora de ir prá escola, né, Mãe? Vai passar da hora da gente ir prá escola.

Mãe: pode ir te arrumando.

Venancinho: Vou escovar os dentes, tá mãe?

Mãe: Escova os dentes e usa fio dental.

Venancinho sai correndo da mesa. Vitória levanta, calmamente sai da mesa.

Vitória: Com licença. (sai de cena)

Vera: Eu não agüento mais essa situação. (faz gestos com os braços, abrindo e fechando)

Mãe: Que situação, minha filha?

Vera: Ah sei lá, essa felicidade de vocês. (sai de cena)

Pai: Nós vamos ter que criar uma situação.

Mãe: Quem sabe a gente começa a brigar?

Pai: Vamos simular uma briga!

Mãe: Vamos simular uma briga.

A segunda parte da cena, quando os pais começam a brigar para satisfazerem os filhos, foi utilizada a improvisação na quadra de tênis, feita anteriormente pelo grupo 2. Essa improvisação havia sido do gosto de todos no grupo, por ser uma cena interessante, divertida e em termos de ação física foi bastante rica. No conjunto, a peça *Lar desfeito* ficou com quatro cenas. Como primeira cena ficou a improvisação descrita acima, a segunda cena acontece após o almoço (que com o tempo ficou sendo café da manhã). Nela os pais resolvem passear, pois está um belo dia; chegando ao parque iniciam um jogo de tênis e percebem que é o momento de fazerem de conta que estão brigando. A improvisação termina com os filhos separando os pais que estão prestes a se

agredir com as raquetes. Ainda foram improvisadas mais duas pequenas cenas em *Lar Desfeito*: a terceira cena, onde da filha adolescente e os irmãos, tristes e culpados, sentem falta da harmonia do lar e a quarta e última, onde os pais se encontram escondidos dos filhos. Nessa cena os pais saudosos se tratam com muito carinho dizendo esperar que a separação forçada não dure por muito tempo.

A importância de ver o próprio trabalho através dos vídeos – “o olhar contemplador”

Um dos objetivos da pesquisa era valorizar “o ver-se” e o “analisar-se” dentro do próprio trabalho e verificar o seu desenvolvimento teatral nas cenas analisadas e nas improvisações subseqüentes. Para possibilitar essa experiência foram feitas duas sessões de vídeos, onde os alunos-atores assistiram algumas de suas improvisações. Os encontros semanais de duas horas não possibilitaram que todos os vídeos fossem analisados. O objetivo maior dos integrantes da Ação de Extensão Teatro para Maiores era a montagem teatral de *Lar desfeito* e para que esse objetivo se efetivasse a maior parte do tempo era dedicada ao palco. DESGRANGES (2010) utiliza o termo “olhar contemplador” na experiência artística. Contemplação pode sugerir passividade, mas não é o pretendido. O autor diz que o fato artístico solicita que o contemplador tenha suas próprias interpretações acerca das provocações estéticas feitas pelo autor da obra. Portanto, o contemplador precisa desempenhar o papel que lhe cabe no evento, elaborando suas percepções enquanto sujeito que age tornando-se também autor. Assim sendo a contemplação é algo ativo.

Ou seja, ao relacionar-se com a cena teatral, no momento dos atos de contemplação, o espectador se aproxima do mundo vivido pelos personagens de uma determinada história criada, ou se lança no interior do universo ficcional criado pelo autor. Depois ele retorna a si mesmo, ao seu “lugar na poltrona”, para contemplar o horizonte com tudo o que descobre do lugar que ocupa, baseado na sua ótica, no seu saber, no seu desejo, no seu sofrimento pessoal, na sua experiência (DESGRANGES, 2010, p. 29).

As obras contempladas pelos alunos-atores foram as produções artísticas

do próprio grupo, as quais foram assistidas e comentadas. Distanciar-se da obra, com olhar crítico e criativo, foi um ótimo exercício. Analisar, comentar e criar novas situações possibilitou a todos tornarem-se autores ou co-autores de cada cena.

Abaixo farei a transcrição fiel das falas dos alunos após as sessões de vídeos. As falas foram identificadas com o nome da Improvisação a que se refere. Após esta transição será feita a análise do que foi expressado pelos alunos-atores.

Primeira Sessão de Vídeos- 12.08.2010.

Improvisação: DE ONDE VENHO

C: Ele Trouxe uma carga emocional muito grande. Ele representou muito bem ali porque é sozinho que agente mostra as emoções da gente, não é no meio da multidão, as vezes a gente se esconde para mostrar as emoções. Ele foi trazendo essa carga emocional, ele trabalhou sentimentos, trabalhou uma porção de coisas, quando ele chegou de onde vinha, ele botou essas emoções para fora, veio o choro.

Professora Pesquisadora: Só pelas lágrimas?

C: Todo o corpo, ele estava assim caído, o corpo dele demonstrava, as ações, tudo, desde o caminhar, o caminhar tava mais cansado, tenso, foi o baque que ele recebeu, que influenciou em todo corpo dele, o baque emocional .

Improvisação: O HOMEM E O CÃO

SO: A parte do cachorro foi fantástico, ele não precisava falar nada.

Professora Pesquisadora: Como vocês perceberam que era um cachorro?

V: Pelo movimentos que ele fazia, se via perfeitamente, não precisava falar.

SO: Eu gostei muito da cena do cachorro foi uma cena cômica, me deu vontade de rir o tempo todo, só pela expressão corporal dele, sabe, eu gostei mais da primeira, me passou mais da comédia, ele ali com o cachorro não precisou falar nada, nada.

V: Eu não entendi porque o **J** entrou assim, (procura fazer a expressão do colega) com receio de entrar na cena.

J: Desconfiado.

N: Desconfiado. Eu achei que fosse medo do cachorro.

A: Do cachorro também.

J: É que o cachorro conhece o ladrão, né?

Comentários sobre os primeiros exercícios de Improvisações de Lar desfeito.

N: Eu aprendi a não ficar de costas para a platéia, e eu acho que fiz aqueles movimentos que tu queria, de baixo...(aqui a aluna se refere aos níveis do movimento: alto, médio, baixo) Só me atrapalhei que fiquei atrás da mãe ali, no pai eu não estava, me atrapalhei ali na mãe.

C: A segunda cena foi mais eletrizante, né? Quando ela estava plantando simplesmente não, mas depois quando começou a briga, ela botou a agitação da briga na plantação.

Aluna que fez a Mãe: Só faltou atirar o balde de água nele. Na primeira nós ficamos muito tempo na discussão, tinha que ser mais rápido.

Personagem Pai: Ficou muito enrolado, a segunda cena foi mais direta, toma lá da cá.

J: Houve mais deslocamentos, mais movimentos, expressão corporal.

Personagem Mãe: Eu agachada, já o pai pintando aquela porta, já em outro movimento, ela chega, se agacha, pede pra pentear o cabelo.

J: Níveis

Personagem Mãe: Níveis.

A: A segunda cena sempre vai ficar melhor que a primeira, por que a gente já está dando intenções.

J: A correção vai vir.

A: E a outra melhor! A Correção vai vir. A outra cena foi muito atirada. E outra coisa a gente quando entra em cena tem que ter sempre um objetivo mesmo improvisando. Um objetivo bem definido, se eu entrar assim de peito aberto, não vou fazer nada. Outra coisa que eu digo para a **V**, a gente observando as pessoas no restaurante, por exemplo, ela tá fazendo isso, tá fazendo aquilo, isso te dá subsídios para um dia tu fazer alguma coisa parecido com aquilo que ele tá fazendo, que é coisa diferente da tua. Então essa coisa de observar bem, ver como tu tá fazendo, qual é a tua ação... Uma coisa que eu sempre digo para a **V**, uma coisa é quando tu fala reto, para o público e quando tu fala vira (vira o rosto para o lado, mostrando) o som não se propaga... Assim como tu ficaste de costas

na primeira (para a colega , que fez a personagem filha) tu fica falando para trás , então a gente não conseguia te ouvir, na segunda tu vira para frente porque tu estas em outra cena, ali eu consigo te ouvir melhor.Tem que levantar a cabeça e em postar a voz, botar a voz para fora.

J: Projeção de Voz!

Professora Pesquisadora: E das ações físicas?

S: Nas segundas sempre melhora, a colocação dos corpos, né, acho que isso é uma coisa normal no teatro, cada vez que vai fazendo e refazendo vai ficando melhor.

C: Mas a cena numa casa não é mais limitada que ao ar livre? (perguntando para a professora pesquisadora)

Pesquisadora: Depende o que tu estas fazendo dentro da tua casa. O que **vocês acham?**

N: Olha eu achei legal essa idéia dela, porque quando ele estava pintando e ela plantando foi mais ampla.

Professora Pesquisadora: Será que é pelo espaço ou pelo o que vocês estavam fazendo na cena?

A: Pelo espaço porque se tu está fazendo uma cena na rua tu estás aberto, se tu faz uma cena em casa tu está fechado.

S: Na segunda cena estão mais naturais porque estão, cada um ocupado com a sua tarefa, plantar e pintar.

Segunda sessão de vídeos: Improvisações do *Lar desfeito* - 08.10.2010

Na segunda sessão, uma das alunas desse grupo não estava presente, a que havia ingressado por último e estava por aposentar-se. Ela fazia a personagem da adolescente que, segundo todos, era muito importante na ação dramática da peça, pois ela é quem começa a questionar a harmonia do lar. Os alunos-atores que faziam os filhos já estavam “apegados” às suas personagens e não queriam trocar. O grupo conseguiu, através de contatos por e-mail, sensibilizá-la da importância da sua permanência no trabalho até a apresentação final e de investir na nova experiência. A aluna-atriz agradeceu o estímulo retornando ao grupo.

Tivemos a participação, conduzindo, de certa forma a conversa, da bolsista da ação da extensão Teatro para Maiores, berço da pesquisa. Após assistir os vídeos, o grupo conversou informalmente sobre o trabalho desenvolvido até então. As falas do “bate-papo” serão transcritas fielmente abaixo e logo após serão analisadas com o objetivo de compreender se os alunos-atores observaram seu crescimento e qual a importância da observação/contemplação do seu trabalho através dos vídeos gravados.

Professora pesquisadora (frente ao silêncio do grupo após assistirem suas improvisações): Parece que palco a gente tem mais dificuldade em agir, né? Na vida da gente vamos fazendo uma coisa e outra, agindo... Parece que quando a gente chega no palco o corpo trava...

N: No mento da gente se apresentar para outro, esse é o caso né, se apresentar para outra pessoa... Eu fico meio inibida, mas acho que já consegui deixar a minha inibição um pouco de lado, por que o meu Bolinha ali (se refere ao seu personagem- Venancinho) já tá bem faceirinho.

J: É por isso que no teatro tem que repetir várias vezes prá se fixar o movimento, fixar o texto, porque senão, se não repetir não vai ter evolução nenhuma, nós estamos evoluindo, das primeiras apresentações até agora houve uma evolução muito grande.

SO: Eu também senti assim, no início eu tô bem insegura (referindo-se ao vídeo assistido), mas eu acho que por causa da ajuda deles (faz um sinal para os colegas) eu tô conseguindo, porque eu sempre fui muito tímida, então isso aí eu tô vendo se eu consigo, porque depois eu vou me soltando, quando eu conheço mais o pessoal, mas de cara assim, eu não consigo me entrosar assim. Eu senti no início, eu tava me sentindo péssima, mas o **J** disse para eu não ficar tão de costas, no início ali, eu não sabia, agora já sei, tô aprendendo com eles. É bem como ela diz, quanto mais tu faz... Agora tô me sentindo mais solta, até já decorei tudo.

N: A gente não tinha assim, essa experiência e o **J** tá sendo meio que um professor pra gente...

J: Sou um colega veterano, só isso.

SO: É... Bem como a **C** diz uns ajudando os outros, tu vai assim, se sentido bem com os parceiros.

C: E a gente não pode se comparar né, também as pessoa que fazem uma faculdade de quatro , cinco anos, estudando só isso, e a gente tá aqui em dois meses, três meses. Então assim como tu falou, eu também não gostei de mim, mas a gente se cobra muito, a gente se cobra uma coisa prá fazer mais perfeito sempre. Por exemplo, as minhas mãos, o que eu faço parece que eu falo com as mão alí, coisa tão né, não gostei daquilo, assim nas mãos, eu ponho muito as mãos, agora é que eu me vi. Eu tenho que me cuidar, senão parece que eu fico no palco só mãos. A gente fala com as mãos. Não sei se normalmente eu sou assim, é que agora estou me vendo e me assustando (risada)

Bolsista: É interessante porque várias vezes eu tinha comentado, tu falou: “eu faço isso, porque eu to fazendo isso?” É natural, são coisas que tu faz, mas tu não se dá conta, tu faz involuntariamente, é natural, então só tu assistindo ou alguém de fora te falando, que tu vai perceber: “ah então eu faço isso.” Se tu não vê, tu não se dá conta.

C: Não se dá conta, mas apreço!

Bolsista: É, é impressionante. Tu vê que qualquer movimento fica grande no palco, tu tá prestando atenção naquilo. Outra coisa que vocês falaram é essa coisa de aprender um com o outro, eu também aprendo um monte com vocês, então eu acho que é uma coisa assim do grupo, pra mim teatro é muito disso, uma troca de influências e também de conhecimento, eu acho que é meio quando a coisa acontece é porque está fluindo, bom, vai acontecendo naturalmente, é bem legal assim. Mas outra coisa que eu queria falar na verdade, é da construção dos personagens, como vocês estão compondo assim, por exemplo lá no Venancinho desde o início já tinha essa atucanação, que não sei se é própria tua já e tu pegou pra criar essa personagem... Como é prá vocês tá fazendo uma outra pessoa, que vive uma outra situação diferente da de vocês, uma outra situação, ou que as vezes tá parecida... Como é vivenciar isso, essa construção de personagem?

C: Tem coisas que a gente não se identifica nada, nada como a gente é.

N: A minha parece.

C: Na casa, de pai, mãe, como família... É diferente. No meu eu, com os meus filhos foi tudo muito racional, certinho, nada de passar muito a mão por cima, e aqui parece que tem toda uma tendência (referindo-se a cena assistida) de fazer os filhos felizes, mas passando a mão por cima. Nós temos que nos mudar, o

casal, para dar felicidade as crianças, mas aquilo que estávamos fazendo até então era tudo aquilo que podíamos fazer pra deixar as crianças felizes, uma vida certinha tatatá, tatatá... Eu, me vejo bem estranha como essa mãe aí.

Bolsista: Que é o oposto de ti! (risada)

C: Embora não pareça. Porque todo mundo acha que eu sou muito carinhosa, mas eu não sou! Sou muita das coisas certas, tá certo passa adiante, não tá vamos ver o que tá acontecendo.

N: Eu queria ser um gurizinho bem espevitado assim... Eu acho que eu queria ser um gurizinho bem espevitado.

J: Eu fui um pai carinhoso e estou sendo um avô carinhoso também. Os meus netos fazem gato e sapato comigo, que nem o Venancinho que passa o carro por mim, me passa aquele carro. (risada)

N: Eu devo ter sido uma criança carente, por isso que esse Venancinho quer chamar tanto a atenção. (risada)

Bolsista: E como é perceber no corpo isso? Vocês perceberam alguma mudança? Algum lugar que tem uma tensão a mais ou a menos que no dia a dia? Um jeito de se movimentar que é diferente do de vocês...

N: Eu acho que o Venancinho é bem diferente de mim, eu tento acho que me controlar agora, mas acho que o Venancinho é bem o que eu queria ter sido.

Bolsista: E onde é que tu percebes essa diferença?

N: Naquela agitação dele.

Bolsista: Mas tem algum ponto específico que tu percebe, no teu corpo, que é?

N: É exatamente aquela agitação dele, sempre querendo sempre chamar atenção.

Bolsista: Alguém mais percebe isso assim, ou é, fica mais próximo ao...

C: Ela eu percebo que ela está no papel certinho para ela, os olhos dela, o rostinho redondo, cabelinho, ela tá certinha pro papel dela.

N: É o Bolhinha, não tinha que ser Venancinho, tinha que ser Bolhinha!

C: Só mais uma opiniãozinha assim, tinha que ser mais ativa ainda, se meter na conversa, eu acho né, atrapalhar a conversa, prá tá sempre sendo repreendida, na hora que elas estão falando: “pai eu quero falar”, tá sempre se atravessando, eu acho que ele é assim, bem hiper ativo mesmo.

N: É que ele tem um pouco de medo ainda, tem um pouco de medo. (risadas)

J: Tem que ser tihoso.

C: Com esse pai maravilhoso... (mostrando com a mão o colega que faz a personagem Pai)

Todos riem

N: É o que eu disse, é o que eu não fui em criança, eu devo ter sido uma criança carente, e agora estou tentando exteriorizar com esse personagzinho.

Bolsista: É interessante que as pessoas têm um tipo de energia e daí quando isso aflora é muito fácil de perceber, parece que aquele personagem escreveram para aquela pessoa, é muito compatível, parecido as energias. Tu pode não ser uma pessoa tão expansiva assim, mas em algum momento da tua vida provavelmente...

N: Ou muito reprimida.

Bolsista: É aí é o contrário...

C: Eu acho que a gente não viveu esse diálogo, quem vem disso se expressa com diálogo amoroso, de troca de apoio...

Bolsista: Mas mesmo assim vocês viram nos vídeos tinha muita coisa de como vocês improvisavam as falas...

N: "Tá bom". (Com a entonação de Venancinho)

Todos riem.

Bolsista: É, mas mesmo o início delas assim, no primeiro vídeo que é a junção, a edição de várias (cenas) tem vocês conversando, lêem o texto tem duas ou três frases, vai para a improvisação vocês falam um monte assim, então isso é muito legal, porque vem uma carga de imaginário que é esse casal conversando, agora eu não exatamente sobre o quê, mas vocês colocaram muitos cacos, então acho que tem um pouco disso, desse imaginário, dessa vivência, talvez não exatamente como texto mas já existe então vocês conversam sobre várias coisas, tanto é que olhando os vídeos cada um tem um texto diferente, mas todos estão dentro da mesma atmosfera da peça, nada foge muito.

Bolsista: A gente viu nas cenas, até comentei agora a pouco, a gente ficava um do lado do outro falando, falando, falando... E o que muda com a percepção da ação, tá ali servindo café ou jogando, vocês acham que muda a percepção da ação vendo isso?

J: Caro que muda, a gente se dá conta que ficou muito parado, sem ação, só falando.

C: a O entrosamento também vai ficando maior a gente, fazendo a gente vai

acreditando mais no companheiro e isso faz tu ter uma doação maior na cena, te doar mais, te integrar e te também te o esperar que o outro fale, essa pausa de esperar a fala do outro, acho que isso a gente foi aprendendo devagarinho, não aprendeu quase nada, mas tá aprendendo.

Bolsista: a gente podia perceber nas primeiras improvisações, tinha um atropelamento de falas e a gente não se ouvia, e agora... também acho que é por causa da repetição.

C: É porque no início existia uma ansiedade dentro da gente, tu tem aquilo pra dizer e tu quer botar para fora, tu quer te ver livre daquilo, tu tem uma responsabilidade e quer te ver livre dessa responsabilidade o quanto antes, só que aí tem que ter essa marcação, essa espera, esse silêncio...

Bolsista: O teatro tem muito isso da repetição, do detalhe, prá ficar interessante. As vezes é alguma coisa do olhar, um trejeito e que vai dizer muito sobre a cena, eu acho que a gente da conseguindo alcançar isso em alguns momentos da nossa cena, então é importante cuidar prá não perder isso.

“Sou toda mãos”- Quando o aluno-ator se vê.

Na primeira sessão de vídeos, ainda no início da pesquisa, não havia começado o trabalho com o texto e as improvisações assistidas, tinham como foco a ação física. Foi observado, através dos comentários, que os alunos identificaram a ação interna e a ação externa-ação física, ou ação psicofísica. Eles sugerem durante os comentários das improvisações que o aluno- ator deve: ter objetivos para entrar e permanecer em cena; observar outras pessoas agindo no cotidiano para ter subsídios para o palco e que quando estiverem absortos nas ações de pintar e plantar, pareciam mais “naturais”. Sobre o posicionamento dos atores em cena refletem sobre os níveis do movimento, não “ficar de costas” para o público e que nas repetições das improvisações já houve crescimento nos deslocamento no palco. Perceberam-se alguns equívocos no que se refere a espaço interno/externo e menor/maior ação. Os alunos acreditavam que espaço interno, por exemplo, a sala de refeições, limita a ação física e o espaço externo, ao contrário, amplia. Pelo o que é sugerido pelos alunos-atores no decorrer da pesquisa, acredita-se que esse conceito foi reformulado, pois após a leitura do

texto *Lar Desfeito* eles sugerem como cenário uma sala de refeições e várias ações físicas possíveis de serem realizadas pelo grupo.

Na segunda sessão de vídeos, a peça *Lar desfeito* já se encontrava em adiantado processo de trabalho. Durante a sessão foi possível observar a diferença de uma cena para outra, comparando as improvisações. A fala inicial da professora pesquisadora provoca os alunos atores a deterem-se na ação física, mas o assunto do bate-papo fica mais voltado às suas subjetividades. Relacionam o não aparecimento da ação física à timidez e à insegurança em cena, e o entrosamento do grupo com maior intimidade, no decorrer do trabalho, como atenuantes das mesmas. Fizeram referências às semelhanças e diferenças emocionais e físicas entre eles e as suas personagens. Nessas comparações aparecem “estados físicos”, e emocionais, como por exemplo, hiperativo, amoroso, permissivo, que refletem nas ações físicas. Percebe-se, através dos comentários, que o imaginário e as vivências do grupo são fatores importantes na construção dos diálogos das improvisações e que a repetição das mesmas é a responsável pela evolução da cena.

Considerações Finais

Para finalizar, gostaria de contar uma passagem do livro “O trabalho do Ator sobre si mesmo”, nele o professor conversa com o aluno sobre o processo de trabalho. Ele fala que, assim como no corpo humano nós precisamos de todos os órgãos para viver, na atuação e para que a ação física aconteça, precisamos de um conjunto de elementos: o objetivo, a emoção, a fé cênica, o “se” mágico, as circunstâncias dadas... Todos de forma harmoniosa têm uma inclinação natural para fazer isso acontecer, diz ele.” (STANISLAVSKI,1983).

Como aconteceu a construção desse corpo na atuação dos alunos-atores na maturidade?

Foi observado durante a pesquisa que ação física é construída pelo grupo durante o processo de trabalho quando é identificada a necessidade da mesma, através do olhar do colega, da percepção do próprio aluno-ator e da troca de experiências (idéias, comentários, vivências). Quando a ação física acontece, durante as improvisações e é comentada após a cena, torna-se mais consciente, interna e externamente, e passa a fazer parte da cena. Nas repetições

subseqüentes, outros comentários são acrescentados sobre a ação física e os demais elementos que compõem a cena; dessa maneira o trabalho vai tomando forma, para chegar à construção da cena e, posteriormente, da montagem teatral.

Nos exercícios iniciais da pesquisa, quando a proposta era não utilizar a fala nas improvisações, existiu uma maior utilização do corpo para contar a estória e, portanto, mais ações-físicas. Durante as primeiras improvisações com fala os alunos-atores “soltaram o verbo”, como se costuma dizer, dando grande importância ao texto, isto porque nesse primeiro momento eles não percebem que agir também é uma forma de contar o que se tem a dizer, creditando que sua participação depende da fala. Nesse momento acontece um “atropelar-se” no texto, na ânsia de falar. Conforme a improvisação se repete, vai acontecendo um maior domínio do texto improvisado e aluno-ator começa ter mais consciência corporal e desse modo mais necessidade de agir. O processo de repetição é acompanhado de avaliação constante, nesse momento os alunos-atores sugerem e recebem sugestões de possíveis ações-físicas coniventes com a situação proposta.

Nas improvisações, referentes ao texto, *Lar desfeito*, as ações-físicas, e as ações internas também foram construídas através das circunstâncias dadas (BONFITTO, 2006), que foram trabalhadas através da leitura do texto e de sugestões dos próprios alunos-atores. Nesse momento da pesquisa, foi muito interessante observar diferentes caminhos de apropriação da ação física por parte dos alunos-atores. Enquanto a aluna C, que se diz muito racional, e acha que a Mãe de *Lar desfeito* “passa a mão por cima da cabeça” dos filhos, parte da ação física para chegar a (ação interna) emoção da mãe, percebida em cena (carinho, atenção), a aluna N, busca através da memória emocional ações físicas para seu menino inquieto, o Venancinho.

O crescimento no desenvolvimento do trabalho foi percebido pelos alunos-atores e isso é evidenciado nas suas falas nos momentos que assistiram as gravações das cenas improvisadas. O vídeo é um excelente recurso para a percepção do processo de trabalho do grupo. Após assistirem suas improvisações, gravadas em vídeo, os alunos identificaram a ação física e comentaram que momentos foi possível vê-la no seu corpo ou no do colega. Foi percebido que a fala, em alguns momentos, é desnecessária, que o corpo é

expressivo e que pode haver comunicação através dele. A O vídeo possibilitou ainda ao aluno-ator ao ver o seu próprio trabalho, poder concluir onde faltou ação ou onde apareceu o gesto demasiado grande ou repetitivo.

O fato de pesquisar a ação física com um grupo de alunos com idades de 50 a 70 anos, pode gerar curiosidade a respeito da possibilidade corporal dos alunos? Acredito que sim, mas não foram observados durante a pesquisa conflitos por parte do grupo de alunos-atores com relação à impossibilidade de executar gesto, movimentos ou ações físicas devido a dificuldades em razão de suas idades. O corpo do ator no palco, ou do aluno-ator na maturidade, pode criar ações físicas de acordo com a idade da personagem representada? É uma pergunta importante e que pode ser investigada em uma próxima pesquisa.

Referências bibliográficas

BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator**. Campinas: Unicamp, 2009.

CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. Perspectiva, 1983.

DESGRANGES, Flavio. **Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Hucitec, 2010.

DIETRICH, John E. **In Play Direction**. 2ª ed. New York: Prentice Hall, 1962. Texto traduzido por Irion Nolasco.

DOLL, Johannes. **Existem muitas Velhices**, revista IHU on line do Instituto Humanitas Unisinos - IHU da Universidade do Vale do Rio dos Sinos- 10/05/2006.

http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=573&secao=204

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ICLE, Gilberto. **O Ator como Xamã**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

JAPIASSU, Ricardo Ottoni Vaz. **Metodologia do Ensino de Teatro**. Campinas: Papirus, 2008.

KUSNET, Eugenio. **Ator e Método**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

STANISLAVSKI, Konstantin. **El trabajo del actor sobre si mismo**. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1983.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da Pesquisa-ação**. São Paulo: Cortez, (2009).