

PPGEAC

MESTRADO PROFISSIONAL EM ENSINO DE ARTES CÊNICAS

MEMORIAL

“BALINHA, O MAIS DOCE ESPETÁCULO DA TERRA!”

“Mesmo a poesia que não vai além de um simples jogo dos ventos é essencial.

Porque não cabe à poesia explicar.”

ANA PAULA ROCHA AUGUSTO LOPES

PROFESSOR ORIENTADOR: ANDREA BIERI

RIO DE JANEIRO

2014

UNIRIO

MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES CÊNICAS

ANA PAULA ROCHA AUGUSTO LOPES

“BALINHA, O MAIS DOCE ESPETÁCULO DA TERRA!”

Memorial apresentado como requisito para a conclusão do
Curso de Mestrado Profissional em Artes Cênicas
da UNIRIO (PPGEAC).

Orientador:

Profa. Doutora Andrea Bieri

Rio de Janeiro 2015

Dedico este trabalho a Belle, Ninho e Paulo Maurício, razão e coração de *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!* E, sobretudo, aos meus coloridos artistas e arteiros, Pedro Gomes, Beatriz Guerra, André Luiz, Isis Pessino, Gabriella Santos, Luiza Friecks, Afonso Gonçalves, Sabrina Lapa, VivianVecchi,, Mateus Matias, Pedro Henrique Eiras, Carolina Mendes, Guilherme Cappato, e Rafael Teixeira, grandes companheiros nesta louca, divertida e doce aventura.

Ana Paula Lopes

AGRADECIMENTOS

Gratidão aos meus lindos, loucos, e amados pais, Paulo Edmundo Augusto Lopes e Ana Cristina Lopes, por tudo o que sou em qualidade e defeitos.

À minha adorada avó Thereza, que sempre reza e vibra por mim, a cada conquista realizada, e a Thiago Paes, minha alma gêmea de leão, amizade, e diversão.

Às minhas amigas de vida passada, presente e futura, Claudia Lage e Flavia Tolledo.

Ao meu amigo Bruno Ganem, imprescindível presença que aquece e fortalece.

Ao meu amigo de corpo e alma, Daniel Leuback, grande companheiro nesta trajetória.

À minha amiga Renata Moura, pela máquina do tempo, pelos velhos tempos, pelo tempo presente.

Ao meu fiel escudeiro, Oliver Bastos, por estar sempre a postos, participando e aplaudindo.

A André Alexandre, pela confiança e por colaborar para que tudo se realize.

À amiga Natasha Melman, pela super competência como assistente de direção no processo de encenação de *E Agora?* E pela bela contribuição com a nossa doce encenação.

Aos queridos Florencia Santángelo e Wilson Belém, pela imensa generosidade em compartilhar a arte do palhaço.

À Elizabeth Corrêa, companheira de mestrado e profissão, pelo grande incentivo e participação.

À linda presença de Alexandre Barros, Daniel Miranda, Laura Pessino, Marcela Siebler, e Frederico Miranda, nesta doce aventura.

À Andreas Kosmider, amigo que incentiva, prestigia e me proporciona encontros alegres.

Gratidão à radiante Liliane Mundim que, muito mais do que professora, desde sempre, incentiva e ilumina a minha caminhada, e a todos os professores que ainda vivem em mim.

Ao Grupo Galpão, por tudo o que faz e inspira e, em especial, a Eduardo Moreira, pelo carinho e atenção.

À querida Andrea Bieri, pela delicada e dedicada escuta no questionamento provocado para a realização deste memorial.

A Shakespeare e a Guimarães Rosa por toda arte, e pela a licença poética que me permite agradecer aos deuses do teatro, a meus protetores e ao mundo da magia e poesia.

RESUMO

O presente memorial propõe investigar o processo da prática de montagem *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!*, realizada com estudantes do ensino médio do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca –CEFET-, unidade Maracanã, que teve como referência, a encenação de *Romeu e Julieta*, do grupo Galpão, sob a direção do encenador Gabriel Villela. Pretende-se discorrer sobre este processo, tecendo a relação entre o processo de montagem de *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão, com a prática de montagem de *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!* de como um processo inspirou o outro, tendo o corpo como o principal foco .

PALAVRAS CHAVE: *Encenação. Ensino médio. Corpo.*

ABSTRACT:

The present work aims to investigate the creation process of *Balinha, the most sweet play in earth!* realized by students from Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca –CEFET- school, that was inspired in *Romeu and Juliet's play*, from grupo Galpão, directed by Gabriel Vilella. The objective is to study the process construction of *Balinha, the most sweet play on earth!*, making a relation with the process construction of *Romeu and Juliet's play*, observing how one process inspired the other, having the physical body training as the main focus.

KEY WORDS: *Play. High school. Body.*

SUMÁRIO

Introdução..... 8

Capítulo 1

1.1 – Teatro no CEFET..... 11

1.2 – Sobre a escuta..... 17

1.3 – Sobre a experiência na aula de teatro..... 20

Capítulo 2

2.1 - Experiência Compartilhada 1: a origem do texto..... 28

2.2 - *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão: referências para a concepção da encenação..... 34

2.2.1 - Sobre a concepção do espetáculo *Romeu e Julieta*

2.2.2 – Sobre o corpo precipitado em *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão

2.2.3 – Linhas de ação para o processo de encenação de *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!*

2.3 – Experiência Compartilhada 2: do Grupo Galpão à realização de *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!* com os alunos do CEFET.....45

CAPÍTULO 3

3.1 – A escuta do corpo.....51

3.2 – As referências de *Romeu e Julieta* para a encenação de *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!*.....86

3.3 – Sobre o processo de encenação.....

CONCLUSÃO.....96

BIBLIOGRAFIA.....97

ANEXOS

INTRODUÇÃO

O presente memorial versa sobre o processo da realização de um espetáculo na escola, mais especificamente sobre a encenação de *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!* – que tem como referência a encenação de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão, sob a direção de Gabriel Villela. As questões que aqui se colocam são: como potencializar corpos de estudantes que, em sua maioria, nunca tiveram nenhuma experiência teatral? Como realizar uma encenação que privilegie a tessitura entre corpo e voz e a relação com o outro de forma viva e orgânica?

Nas aulas de teatro, os estudantes saem das carteiras, do lugar de espectadores, para ocuparem a cena, tornando-se protagonistas da ação: levar os alunos à cena é provocar uma alteração no formato da estrutura estabelecida na sala de aula tradicional, já que no palco eles ganham corpo, voz, visibilidade, e têm um objetivo comum. Por ser uma arte coletiva – cujo cerne é o próprio corpo e o corpo do grupo, diante de espectadores, numa ação que se desenrola no momento presente – o teatro é uma arte que promove uma experiência completamente diversa à vivenciada pelos estudantes no seu dia a dia no contexto escolar, o que possibilita transformar a cena habitual.

É no sentido e na busca de um *bom encontro* – de um encontro que, afetando os alunos de alegria, desperte o potencial e a capacidade de agir dos corpos – que se direcionam as aulas de teatro e o processo empreendido na encenação de *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!*

A escolha em trabalhar a tessitura entre corpo e voz, e a opção por criar um espaço cênico a partir do desenho que os corpos imprimem no espaço por meio da ação e da relação entre os alunos-atores não é apenas por uma questão prática¹ da encenação na escola, mas tem por objetivo valorizar o corpo, a voz e a expressividade dos alunos, assim como a relação que ali se estabelece para a

¹ O professor, geralmente, é o responsável por todas as etapas da encenação, desde a direção dos alunos até a confecção de cenário e figurinos que, na maioria das vezes, a escola não dispõe de recursos para produzir.

criação do espaço cênico.

Diante do mundo em crise, que carece cada vez mais de sentido, diante de um modelo educacional ultrapassado, que já não dá conta das necessidades vigentes, a aula de teatro busca resgatar o par experiência-sentido, investindo na escuta do próprio corpo como abertura para a escuta do outro.

O corpo – que não se permite parar no mundo que urge, onde o fenômeno da poluição² fere os sentidos do homem, e a possibilidade da experiência se torna cada vez mais rara, como observam Roland Barthes e Larrosa Bondia – mais do que nunca, urge silenciar. Nesta via, o resgate de uma educação sensível deve começar a partir do próprio corpo e no investimento da escuta deste corpo, buscando uma abertura, para que algo, de fato, aconteça.

A escuta do próprio corpo e o trabalho empreendido sobre si mesmo proporciona abertura para que se possa interagir no meio e com o outro com mais autonomia, sensibilidade, e respeito. A aula de teatro, que tem como matéria o corpo e a relação entre os corpos no espaço, é o local privilegiado para se trabalhar esta escuta.

Não posso esquecer que estou trabalhando com seres humanos (...) São seres humanos que buscaram a minha aula porque acreditavam que eu lhes poderia apontar caminhos. O que busco, então, é dar um corpo a essas pessoas porque elas têm coisas a dizer com o seu corpo. (...) O que importa é lançar sementes no corpo de cada um, abrir espaço na mente e nos músculos. E esperar que as respostas surjam. Ou não. (MILLER; 2007:21)

Nestas poucas palavras, o dançarino e professor Klauss Vianna faz observações pontuais relativas à orientação do trabalho, que busca a escuta sensível do corpo: lembrar que, antes de tudo, o trabalho se dá com seres humanos, que cada corpo tem uma história; que o professor pode apontar caminhos, mas a escolha do caminho é de cada um; que qualquer pessoa, não importa o grau de dificuldade ou resistência, tem algo a dizer com o seu corpo. Cabe então ao professor, lançar as sementes e instigar o aluno a abrir espaços, sabendo que as respostas podem ser imediatas ou não, pois cada corpo tem o seu tempo. E neste trabalho laborioso, vale lembrar o que observa o psicanalista e educador Rubem Alves:

² A respeito da noção de “poluição” em Roland Barthes, cf. Capítulo 1, ítem 1.2 desta dissertação.

Os técnicos em educação desenvolveram métodos para avaliar a aprendizagem e, baseados em seus resultados, classificam os alunos. Mas ninguém jamais pensou em avaliar a alegria dos estudantes – mesmo porque não há métodos objetivos para tal. Porque a alegria é uma condição interior, uma experiência de riqueza e de liberdade de pensamento e sentimentos. A educação, fascinada pelo conhecimento do mundo, esqueceu-se de que sua vocação é despertar o potencial único que jaz adormecido em cada estudante. (ALVES, 2012: 18)

Urge, então, que o professor desenvolva um trabalho sobre si mesmo, para que, com a apurada escuta de si, tenha sensibilidade para escutar e despertar o potencial do aluno, sabendo que as respostas podem ser imediatas ou não, já que cada corpo tem o seu tempo.

CAPÍTULO 1

1.1 - O Teatro no CEFET

O CEFET, unidade Maracanã, é uma escola de ensino técnico, médio e superior. O aluno matriculado no ensino médio deve, obrigatoriamente, cursar a disciplina de Educação Artística, oferecida durante o primeiro ano letivo.

Até o ano de 2012, era dada ao estudante a possibilidade de escolher entre artes plásticas, música e artes cênicas. Após cursar a disciplina durante um semestre, o estudante poderia optar por outra no semestre seguinte. No que se refere à disciplina de teatro, sempre que os alunos manifestavam o interesse de dar continuidade ao trabalho, era oferecida a aula de teatro 2 e, após o ano letivo, a possibilidade da formação de um grupo independente do programa curricular, sem obrigatoriedade de nota.

A partir da lei nº 11.769, sancionada em agosto de 2008, o ensino da música passou a ser obrigatório, e o ano de 2012, foi fixado como data limite para a inserção do conteúdo da disciplina no currículo escolar. Em decorrência desta mudança, os alunos do ensino médio passaram a ter que cursar um semestre de música e outro de artes plásticas ou teatro. Esta determinação, mais do que afetar a forma como o ensino de artes é ministrado na escola, faz pensar e questionar o que torna o ensino da música, em detrimento das demais disciplinas, obrigatória no ensino das artes.

A disciplina de teatro (tendo em vista que a maioria dos alunos não teve experiência anterior, seja como espectador ou estudante de teatro) visa realizar um trabalho de base através de aulas práticas. O curso tem por objetivo despertar a percepção do corpo e da voz; ampliar os sentidos através da percepção de si, do outro, do espaço e das relações que se estabelecem; investir no desenvolvimento individual e no desenvolvimento do grupo, propiciando o exercício das relações de cooperação, diálogo, respeito e a aceitação das diferenças, numa busca de soluções que melhor representem o pensamento do grupo; estimular a experimentação, o questionamento, a crítica e a reflexão. E, principalmente, como sugere Paulo

Freire, ativar, desenvolver e dinamizar a potencialidade³ criativa do aluno.

Para discutir questões sobre a *educação libertadora*, o educador Paulo Freire, no livro *Medo e Ousadia, cotidiano do professor*, fala sobre um estilo dançante, referindo-se a uma teoria que considere e abranja o cotidiano, em que o conteúdo se relacione com a realidade dos estudantes, endossando que “talvez em lugar algum isto seja mais importante do que no ensino, que é uma experiência humana cheia de momentos imprevisíveis.” (FREIRE, SHOR; 2006:13)

Com a metáfora da "frota de barcos" que navegam juntos" (FREIRE, SHOR; 2006:66) Paulo Freire lembra que o professor é um dos barcos da frota e não o ponto final, a realização plena e pronta que os esperaria na praia. Consequentemente, a imagem do professor não é a de um "sujeito emissor", portador de uma "dáviva benevolente":

"Em vez dessa afetuosa dádiva de informação aos estudantes, o objeto a ser conhecido é colocado na mesa *entre* os dois sujeitos do conhecimento. Eles se encontram em torno dele e através dele para fazer uma investigação conjunta.(...) Então, em vez de transferir o conhecimento estaticamente, como se fosse uma posse fixa do professor, o diálogo requer uma aproximação dinâmica na direção do objeto."

Voltando à questão do “estilo dançante”: trata-se de um *pas de deux*, uma dança construída a dois, um jogo de aproximações e afastamentos cujos limites são, para Freire, a autoridade do professor e a liberdade dos alunos.

Não só por Paulo Freire e Ira Shor, mas também outros grandes educadores observam que, ao se propor mudanças na relação professor-aluno que questionem esse papel "depositário", transmissor, emissor, "dadivoso" e, muitas vezes autoritário e prepotente do professor, o corpo (dos alunos, e também dos professores), assim como o espaço, serão afetados.

Michel Serres, epistemólogo e educador francês, compara as salas de aula tradicionais com as salas de aula contemporâneas à sua neta, enfatizando a presença, em sala, do burburinho tagarela das redes sociais, da invasão maciça e incontornável do "wikisaber". Mais uma vez o tema da grande boca e do grande ouvido re-aparecem.

³ Significado da palavra *empowerment* empregada pelo educador Paulo Freire em seu livro *Medo e Ousadia, o cotidiano do professor* (FREIRE, SHOR; 2006:13)

E também a exigência de silêncio, passividade, imobilidade, por parte do corpo discente de outrora (pelo menos):

Outrora e recentemente, ensinar era uma oferta. Exclusiva, semi-condutora, ela jamais se preocupou em ouvir a voz opinião ou a voz da demanda. Dizia o porta-voz: este é o saber estocado nas páginas dos livros. Livros estes que ele mostrava, lia, recitava. Ouçam e depois leiam, se assim quiserem! Em todo caso, porém, silêncio!(...) o saber propriamente exigia corpos humilhados, inclusive dos que o detinham. O mais apagado dos corpos, o corpo letivo, dava aula fazendo sinais para aquele absoluto ausente, para aquela totalidade inacessível. Fascinados, os corpos nem se mexiam.(...) Agora distribuído por todo o lugar, o saber se espalha em um espaço homogêneo, descentrado, de movimentação livre. A sala de antigamente morreu, mesmo que ainda a vejamos tanto, mesmo que só saibamos construir outras iguais, mesmo que a sociedade do espetáculo ainda procure se impor. Os corpos, então, se mobilizam, circulam, gesticulam, chamam, conversam... (SERRES, 2013:47,49)

Inspirado nesta proposta de um estilo dançante, o programa elaborado para as turmas do primeiro ano do CEFET fica sujeito a alterações, tendo em vista o perfil e as necessidades de cada grupo. A relação que se procura estabelecer entre professor e alunos não é uma relação vertical, de transferência de conhecimento, mas uma relação que estimule e considere a participação do estudante, o pensar junto, através do diálogo e da ação.

Para Paulo Freire, a motivação e a ação estão diretamente relacionadas: “a motivação faz parte da ação. É um momento da própria ação. Isto é, você se motiva à medida que está atuando, e não antes de atuar.” (FREIRE, SHOR: 2006,15) Na concepção dialógica de Paulo Freire, o conhecimento é uma construção na qual prevalece o diálogo e não uma relação onde uma das partes seria uma enorme boca sempre falante (o professor) enquanto a outra parte (os alunos) seriam um enorme ouvido entediado e silenciado por alguém que supostamente teria a "posse" do conhecimento: "Tanto os professores como os alunos devem ser os que aprendem; devem ser os sujeitos cognitivos, apesar de serem diferentes" (FREIRE,SHOR:1986 27).

Neste contexto, como reinventar um espaço de encontro possível?

A aula de teatro, tendo como foco o corpo, o espaço e as relações que ali se dão, por si só, já é integradora. Pela relação entre motivação e ação, há no teatro um

movimento natural, imanente à própria matéria que o constitui, que tende a se ampliar para fora da sala de aula, levando a uma interação dos estudantes com o meio escolar e com a comunidade externa, seja por meio da mostra de cenas, leituras dramatizadas, *performances*, e outras atividades propostas.

Uma questão apontada por Viviane Mosé como extremamente prejudicial ao indivíduo e à sociedade como um todo, é a dissociação que permeia a relação entre os saberes ensinados na escola (e na universidade) e a vida, reiterando o ciclo vicioso da alienação.

A fragmentação do pensamento e do saber é o modo mais eficiente de controle social, quer dizer, da submissão de pessoas a um modelo excludente de sociedade. Sem a capacidade de articular a experiência particular com o todo da vida, sem a capacidade de articular o todo da vida com um projeto social mais amplo, sem a capacidade de relacionar esse projeto social com o planeta e a vida, jovens e crianças terminam submetidos a processos e engrenagens que os tornam tão pequenos e insignificantes que não se sentem potentes para transformar aquilo que os oprime. (MOSE; 2013:52)

Esta busca de uma conexão, que se apresenta na prática da sala de aula de teatro através da dinâmica que se estabelece entre discente e docente; a tentativa de relacionar o conteúdo ministrado com a experiência de vida dos estudantes; a interação do que é realizado no espaço da sala de aula com a escola e com a comunidade externa, embora não supra todas as necessidades e demandas são, na medida do possível, investimentos em direção à formação de um sujeito mais articulado e autônomo.

Num artigo intitulado *Eros Pedagogikos, em torno de uma Erótica Didática*, o professor Sílvio Gallo desenvolve um pensamento a partir da palavra “sedução”. Ele discorre sobre a forma como a palavra tem sido empregada no dia a dia e sobre o seu conceito, para então levantar a possibilidade de uma erótica didática. Sílvio afirma que “a arte da sedução é arte de saber viver o prazer, e de saber proporcionar prazer ao outro” (GALLO; 1998: 54). Sedução seria então o jogo da vida e sendo um jogo da vida, o professor propõe que ela não fique restrita ao âmbito do amor, mas que se estenda a todas as esferas de nossa existência. A partir daí, Sílvio Gallo lança as seguintes questões: “A atividade pedagógica, o ato de ensinar e de aprender, pode ser tratado no âmbito do prazer? O ato de educar

implica sedução mútua entre professores e alunos? É possível e tem sentido falarmos em uma erótica didática?” (GALLO; 1998: 55)

O educador e psicanalista Rubem Alves, em seu livro *A alegria de ensinar*, vê a sedução do aluno como tarefa primordial do professor. Para Rubem, é preciso que o aluno “deseje e desejando, aprenda”. (ALVES; 2012: 81) Pensamento que, reiterado por Viviane Mosé que, também aborda a importância do aluno encontrar sentido no que está aprendendo: “muitas vezes a escola fracassa, quando as crianças se perguntam: mas que sentido tem aprender isso, aquilo? Até o próprio professor, às vezes, não vê sentido algum naquilo que ele está ensinando. (MOSÉ; 2013: 127) Seguindo a linha de pensamento de Rubem Alves, o professor deve despertar este desejo no aluno. E como complementa Mosé, à medida que o aluno percebe o sentido do que está aprendendo, o seu interesse aumenta.

Retomo então, a questão levantada anteriormente, de que é necessário, cada vez mais, buscar uma conexão entre o que está sendo ensinado na sala de aula com a vida, para que cada aluno faça os seus próprios *links* e descobertas, que são muito particulares, e encontre sentido no que está vivenciando. O professor, como catalisador deste processo de aprendizagem, está mais apto a criar um ambiente que propicie a alegria no prazer em aprender, despertando o interesse e o potencial do aluno.

Se a vocação do professor é “despertar o potencial único que jaz adormecido em cada estudante” (ALVES, 2012: 18), num bom encontro, os corpos, afetados de alegria, podem mais do que podiam antes em sua capacidade de agir. Sendo assim, a motivação que faz parte da ação, sugerida por Paulo Freire, está mais propensa a acontecer quando há um bom encontro entre professor e alunos. A escola, local de aprendizado e formação do aluno, onde se vive a maior parte da infância à juventude, deve ser então, o local onde acontecem os bons encontros.

Se na sala de aula tradicional o espaço é configurado para que os alunos fiquem limitados às suas carteiras, com os olhos voltados para o professor, protagonista da ação que, num nível acima do deles, tem a liberdade de ir e vir, na aula de teatro esta estrutura se desfaz. O teatro na escola promove uma abertura a partir da desconstrução do espaço da sala de aula tradicional: a aula de teatro acontece, preferencialmente, num espaço sem carteiras, onde a forma adotada é, comumente, a circular, criando outra configuração entre o grupo, num espaço em que o professor já não mais se destaca dos alunos, mas está entre eles, numa mesma

relação espacial. Há também uma inversão de papéis na cena aluno- professor: no teatro os alunos ganham a cena e são os protagonistas da ação.

A observação do diretor Peter Brook, de que “o ator deve ter um corpo que reflita o seu tipo (...), produzir uma imagem do mundo” e “ser sensível, estar permanentemente em contato com a totalidade de seu corpo” (BROOK:1993,17), válida para todo ser humano na cena da vida, é a matéria prima da aula de teatro. Brook valoriza o corpo, a singularidade de cada um, e a capacidade de sentir e perceber, ao contrário do que a mídia faz ao impor um modelo de corpo, que acaba por diminuir a capacidade dos corpos que não correspondem à imagem desejada. Neste sentido, dar corpo às pessoas, por meio de uma educação sensível, é também valorizar as características inerentes a este corpo, e abrir espaço para outra possibilidade de percepção, pois só assim é possível valorizar e capacitar o corpo que se tem e respeitar as diferenças.

Os alunos que continuam fazendo teatro após o término da disciplina têm o desejo urgente de realizar um espetáculo. Das aulas à realização de uma encenação, o bom encontro acontece quando o professor se abre, estimula e trabalha a escuta no grupo. Neste processo, como já sugerido por Rubem Alves, talvez seja interessante se perguntar: O que eu, como professor, sou capaz de fazer para promover um bom encontro? O que é possível despertar nos corpos que constituem o grupo? Do que o grupo é capaz?

Pensando sobre a importância do prazer e do desejo no ato de aprender levantadas por Silvio Gallo e Rubem Alves; na proposta de Paulo Freire em ativar, desenvolver e dinamizar a potencialidade criativa do sujeito; na educação por meio da ação, defendidas por ele e por Viviane Mosé, assim como a descoberta do sentido e da busca por uma educação integradora, levanto a seguinte questão: não é o professor, como condutor deste processo, a pessoa mais apta a criar as condições para que um bom encontro aconteça? Para que, estimulando a aprendizagem e afetando os corpos de alegria, desperte “o potencial único que jaz adormecido em cada estudante?” (ALVES, 2012: 18)

1.2 - SOBRE A ESCUTA

O semiólogo Roland Barthes faz uma diferenciação entre o ato de ouvir e escutar. Para Barthes enquanto ouvir constitui um fenômeno fisiológico (condições físicas da audição), a escuta é um ato psicológico, que só pode ser definida a partir de seu objeto. A partir daí, Barthes propõe três tipos de escuta: o primeiro tipo é uma escuta perceptiva do espaço, um alerta, que tanto para o homem quanto para o animal, torna distinguível, por meio de um processo seletivo, a multiplicidade das informações recebidas. Ex: um animal percebe a aproximação de um predador. Uma pessoa percebe, pelo barulho das chaves, que alguém chega a casa. Neste momento a escuta dos índices é transformada em signo. O segundo tipo de escuta, referente ao homem, que vem à consciência por meio de códigos, é uma decifração da realidade para “decodificar o que é obscuro, confuso ou mudo e fazer que venha à consciência o “lado secreto” do sentido (aquilo que é vivido, postulado e intencionalizado como oculto)” (BARTHES; 1982: 220), é a escuta do sentido. Já a terceira escuta se desenvolve num espaço intersubjetivo, em que o ato de escutar também solicita uma escuta, num jogo de transferência, envolvendo o inconsciente e percorrendo lugares desconhecidos: um lugar onde a escuta fala.

Para Barthes, a escuta, de um ponto de vista antropológico é o sentido do espaço e do tempo. A partir do conceito de “espaço doméstico”, designado como o espaço de segurança destinado a ser defendido pelo homem que o habita, a escuta pode ser melhor compreendida: é por meio da “sinfonia doméstica”, ou seja, do fundo auditivo dos sons recorrentes de uma casa, que a escuta se dá como o exercício de uma função seletiva. E isto se amplia para outros espaços. A questão se torna problemática quando o fundo auditivo invade de tal modo o espaço sonoro de forma a impedir esta seleção e lesionar a escuta, acarretando o fenômeno ecológico conhecido como poluição.

o fenômeno ecológico que hoje é chamado poluição – e que está prestes a tornar-se um mito negro de nossa civilização técnica – nada mais é do que a alteração insuportável do espaço humano, na medida em que o homem tenta nele reconhecer-se: a poluição fere os sentidos através dos quais o ser vivo, do animal ao homem, reconhece o seu território, seu habitat: visão,

olfato, audição. Do hippie ao aposentado, todos sentimos (através dos mitos naturalistas) uma poluição sonora que atenta contra a própria inteligência do ser vivo, que, *stricto sensu*, vem a ser seu poder de comunicar com sua *Umwelt*: a poluição impede a escuta. (BARTHES; 1982: 218)

Esta poluição, fruto do modo de vida contemporâneo, afeta o homem e seu habitat. Soma-se a isto, a grande quantidade de informação a que o sujeito é submetido. Como observa o educador Jorge Larrosa Bondia, a exigência de um sujeito cada vez mais informado e opinante, que trabalhe sem parar num mundo onde tudo urge, e onde um estímulo é imediatamente substituído por outro de forma fugaz e efêmera, produz uma falta de silêncio e de memória que acaba por lesar a escuta. Mediante a produção deste sujeito, a possibilidade da experiência se torna cada vez mais rara, pois é a partir da escuta que a experiência se faz possível. Embora externa, estranha, e diferente do sujeito, é no sujeito que a experiência se dá.

...fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos derruba e nos transforma. Quando falamos de “fazer” uma experiência isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer; “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, na medida em que nos submetemos a isso. Fazer uma experiência quer dizer, portanto: deixar-nos abordar em nós mesmos por aquilo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Nós podemos, assim, ser transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo. (HEIDEGGER APUD BONDIA; 2002: 25)

E para exemplificar o acontecimento da experiência, Larrosa Bondia se reporta à leitura, elegendo a escuta como condição essencial para que um encontro se dê na relação entre leitor e texto.

Na escuta, alguém está disposto a ouvir o que não sabe, o que não quer, o que não precisa. Está disposto a perder o pé e a deixar-se tombar e arrastar pelo que lhe vem ao encontro. Está disposto a transformar-se em uma direção desconhecida. O outro, enquanto outro é algo que não posso reduzir à minha medida. Mas é algo do qual posso ter uma experiência que me transforma em direção a mim mesmo. (BONDIA; 2011: 13)

O sujeito da experiência é aquele disposto “a perder o pé e a deixar-se

tombar e arrastar pelo que lhe vem ao encontro”, enquanto o sujeito incapaz da experiência é aquele arraigado às suas verdades. Para Larrosa Bondia, o sujeito da experiência seria então um sujeito aberto, disponível, receptivo, sensível, vulnerável, exposto, um sujeito tombado e o sujeito incapaz da experiência, um sujeito ereto, arrogante, inatingível, erguido, seguro e firme, que se apropria do que lê reduzindo tudo à sua medida. E antes de pensar a palavra *experiência*, Bondia chama a atenção à potência da palavra:

Eu creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e, também, que as palavras fazem coisas conosco. As palavras determinam nosso pensamento porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras, não pensamos a partir de uma suposta genialidade ou inteligência, mas a partir de nossas palavras. E pensar não é somente “raciocinar” ou “calcular” ou “argumentar”, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. E isto, o sentido ou o sem-sentido, é algo que tem a ver com as palavras. E, portanto, também tem a ver com as palavras o modo como nos colocamos diante de nós mesmos, diante dos outros e diante do mundo em que vivemos. E o modo como agimos em relação a tudo isso. (...) O homem é um vivente com palavra. E isto não significa que o homem tenha a palavra ou a linguagem como uma coisa, ou uma faculdade, ou uma ferramenta, mas que o homem é palavra, que o homem é enquanto palavra, que todo humano tem a ver com a palavra, se dá em palavra, está tecido de palavras, que o modo de viver próprio desse vivente, que é o homem, se dá na palavra e como palavra. Por isso, atividades como considerar as palavras, criticar as palavras, eleger as palavras, cuidar das palavras, inventar palavras, jogar com as palavras, impor palavras, proibir palavras, transformar palavras etc. não são atividades ocas ou vazias, não são mero palavrório. Quando fazemos coisas com as palavras, do que se trata é de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como correlacionamos as palavras e as coisas, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos. (BONDIA; 2002: 20)

A longa passagem aqui transcrita em quase sua totalidade se dá pela suma importância, apontada por Bondia, de se pensar a potência da palavra: como a palavra pode afetar o corpo, as ações, o pensamento, a educação. Esta potência da palavra faz pensar no corpo da palavra, a sua sonoridade, textura, ritmo, volume. Faz pensar na materialidade impalpável da palavra se presentificando no corpo e no espaço ao mesmo tempo em que se desfaz. Faz pensar no que a palavra

pode imprimir no corpo, no espaço, no tempo. Faz pensar na responsabilidade ao se dizer palavras. Faz pensar na tessitura corpo-palavra.

E pensando na intrínseca tessitura entre palavra e corpo, retomo as palavras de Bondia para o sujeito incapaz da experiência: ereto, erguido, seguro, firme, inatingível. E para o sujeito da experiência: tombado, receptivo, sensível, disponível, aberto.

Se, como afirma Bondia, as palavras determinam o nosso pensamento porque pensamos com as palavras, se pensar é dar sentido ao que somos e ao que nos acontece, se tem a ver com as palavras o modo como nos colocamos diante de nós mesmos, dos outros e diante do mundo, tudo isso tem a ver com o corpo. Tem a ver com o espaço. Porque o pensamento não está acima do corpo, mas nele, se fazendo no corpo, já que a todo instante, com ou sem palavras, experimentamos o mundo pelo corpo no espaço.

Mas como ser um sujeito da experiência e estar sujeito a uma experiência num mundo que exige um corpo cada vez mais ereto, firme e inatingível, que valoriza o pensamento racional, lógico e linear?

A valorização deste corpo ereto se opõe ao movimento da vida, que não é linear e muito menos lógica e precisa. E nega tudo o que há de impreciso, instável, imprevisível e contraditório no corpo, no pensamento, na vida.

O homem, com os sentidos embotados, incapaz de escuta, parece não prestar atenção. Já no início do sec. XX, Antonin Artaud ⁴ preconiza a necessidade de mudança nas idéias de um mundo, que ao se afastar da intensidade da vida, acaba desembocando para o lado mau das coisas. E percebe que o homem tem medo de uma vida que se desenvolva sob o signo da magia, mas que o teatro permite o resgate da poesia perdida.

1.3- SOBRE A EXPERIÊNCIA NA AULA DE TEATRO AULA DE TEATRO

Larrosa Bondia aposta numa educação que privilegie o par experiência/sentido como o caminho de uma abertura para o esvaziamento e

⁴ Em *O teatro e seu duplo*.

libertação daquilo que oprime e sufoca. O educador *propõe*, para o ensino da leitura nas escolas, que a prática pedagógica não consista apenas na compreensão de textos, mas se converta, sobretudo, numa experiência que envolva a linguagem, o pensamento, a sensibilidade, os sentimentos. E sobre a experiência da leitura afirma:

...me parece que a pedagogia sempre procurou controlar a experiência da leitura, submetê-la a uma causalidade técnica, reduzir o espaço no qual ela poderia produzir-se como acontecimento, capturá-la em um conceito que impossibilite o que poderia ter de pluralidade, prevenir o que tem de incerto, conduzi-la para um fim preestabelecido. Isto é, converte-la em experimento, em uma parte definida e sequenciada de um método ou de um caminho seguro e assegurado para um modelo prescritivo de formação. (BONDIA: 2011; 14)

Este controle, fruto do pensamento cientificista, não está apenas no modo como a leitura é trabalhada na escola, mas no modelo educacional vigente, desde a concepção do espaço escolar até como tudo é ministrado e nomeado: a fragmentação do saber; o tempo estipulado para as aulas; a grade curricular, cujos conteúdos são chamados disciplinas; a prova como forma de avaliação, tudo isso já determina espaços.

Nomear o que fazemos em educação ou em qualquer outro lugar, como técnica aplicada, como práxis reflexiva ou como experiência dotada de sentido, não é somente questão terminológica. As palavras com que nomeamos o que somos, o que fazemos, o que pensamos, o que percebemos ou o que sentimos são mais do que simplesmente palavras. E, por isso, as lutas pelas palavras, pelo significado e pelo controle das palavras, pela imposição de certas palavras e pelo silenciamento e desativação de outras palavras são lutas em que se joga algo mais do que simplesmente palavras, algo mais do que somente palavras. (Bondia; 2002:21)

Se as palavras têm poder, se fazemos coisas com as palavras e as palavras fazem coisas com a gente, as palavras “grade curricular”, “disciplina” e “prova”, imprimem imagem, sentido e significado. Viviane Mosé ironiza, ao dizer que o aluno já chega à avaliação condenado e precisa provar que é inocente para ser absolvido. O ensino por disciplinas, ao invés de relacionar, fragmenta e desconecta

os conteúdos, inibindo a capacidade de articulação e contextualização dos estudantes com as próprias experiências e com a vida. Segundo a educadora, uma escola nesses moldes, que se pauta na memorização, que não estimula o pensamento e o questionamento dos alunos, continua primordialmente vinculada à necessidade de doutrinar. Tudo isto tem a ver, como já observado por Larrosa Bondia, com a necessidade de controle: controle do pensamento, da linguagem, do corpo.

Inserida neste contexto “disciplinar”, a aula de teatro permite – tanto por sua distribuição espacial quanto pela dinâmica interpessoal não hierarquizada – experimentar e explorar sentidos inauditos. Gestos, palavras e formas que numa aula convencional provavelmente permaneceriam no nível na virtualidade, intimidados pela normatização, neste novo espaço muitas vezes encontram oportunidade de aflorar. A aula de teatro acontece, preferencialmente, numa sala sem carteiras com estudantes dispostos em círculo, o que modifica a forma comumente adotada: a formação circular anula a relação espacial de superioridade entre professor e alunos e possibilita que todos estejam no mesmo nível e se vejam mutuamente, alterando a percepção e o estatuto da conversação.

No que diz respeito à questão espacial, o diretor Peter Brook, inicia o seu livro *A Porta Aberta* compartilhando um acontecimento que afirma ter sido a base de seus experimentos teatrais: ao realizar uma conferência numa universidade inglesa, Peter Brook percebe que o espaço em questão não permite que se estabeleça a comunicação desejada entre ele e o público:

Vi que eles estavam sentados como alunos atentos, à espera de sábios conselhos para escreverem em seus cadernos; quanto a mim, havia sido escalado para o papel de mestre, investido da autoridade que cabe a quem fica quase dois metros acima do nível dos ouvintes. (BROOK; 1993:3)

A partir desta percepção, o diretor sugere uma mudança de sala aos organizadores do evento onde, a partir de então, a relação se modifica. O novo espaço, embora menor e menos confortável, propicia, segundo o autor, uma comunicação mais natural e intensa entre eles.

A experiência vivenciada é um exemplo de como o espaço e a configuração que se faz são determinantes na relação que se deseja estabelecer. E a

partir deste episódio, Peter Brook afirma:

Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só pode existir se a experiência for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível, se não houver um espaço puro e virgem, pronto para recebê-la. (BROOK; 1993:4)

A afirmação de Peter Brook, “para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio,” remete ao que Larrosa Bondia observa em relação à experiência: é preciso criar um espaço vazio para que a experiência tenha lugar.

Neste sentido, a possibilidade da criação do espaço vazio na sala de aula está diretamente relacionada à postura do professor, à sua escuta do grupo, condição essencial à abertura de uma possível experiência. Relacionar os conteúdos ministrados com a vivência dos estudantes e adotar um estilo dançante, a partir de uma teoria que considere e abranja o cotidiano, relacionando-os com a vida, são algumas possibilidades, como já sugerido por Paulo Freire e Viviane Mosé. Larrosa Bondia, referindo-se à pedagogia da leitura, chama a atenção para a forma de ensinar e sugere que o professor, ao invés de impor aos alunos a sua experiência, o que reduziria a atividade a um experimento, compartilhe com eles a sua inquietude.

Mostrar uma experiência não é ensinar o modo como alguém tenha se apropriado do texto, mas como ele foi escutado, de que maneira alguém se abre ao que o texto tem a dizer. Mostrar uma experiência é mostrar uma inquietude. O que o professor transmite, então, é sua escuta, sua abertura, sua inquietude. (BONDIA; 2011: 15)

Esta proposta de Bondia provoca um deslocamento, já que o professor não se coloca como o detentor do saber, mas cria uma abertura, propiciada por uma relação que estimula e considera a participação do estudante. Ao compartilhar a sua escuta, o professor abre espaço para outras possibilidades de escuta, validando a percepção do aluno, o seu corpo, a sua voz, permitindo que outras experiências

possíveis se agreguem à sua.

Esta abertura proposta por Larrosa Bondia tem a ver com o que o educador Silvio Gallo, inspirado em Roberto Freire, denomina “pedagogia do risco”, que se direciona num sentido contrário à dita “pedagogia da segurança”, ou seja, a pedagogia dos métodos educacionais tradicionais, que tem por objetivo controlar e dominar.

Como segurança, visando a segurança, buscando a segurança, as escolas matam a criatividade, acabam com a vida, pois abrir-se ao novo é arriscar-se sempre na corda bamba, à beira do abismo, sem nenhuma rede de proteção. É preciso abrir-se ao possível, ao ainda não, ao impensado e ao impensável, e tudo isso é arriscado. Os métodos, as avaliações, os variados instrumentos de controle, são tentativas de conter as diferenças, barrar as singularidades, massificar, dominar. Mas, felizmente, a vida escapa, a vida é uma multiplicidade de linhas de fuga, e há aqueles que conseguem singularizar. O investimento numa “pedagogia do risco”, numa “filosofia da diferença”, vai na direção de potencializar e multiplicar as linhas de fuga. Fazer com que as diferenças e as singularidades vazem por todos os poros. (DO CARMO; S/D:5)

Como já observado, a postura adotada pelo professor em sala de aula possibilita uma abertura neste processo, já que ele é a pessoa mais apta a criar condições para que um bom encontro aconteça. O professor que se coloca como sujeito da experiência, se abre à escuta, traz à tona as inquietudes dos alunos, os incita a levantar questões e os ajuda a desenvolver a capacidade de pesquisa na busca de seus próprios caminhos. Mais do que um fim, sem doutrinar e formatar, como aquele que tem todas as respostas e onde tudo desemboca, o professor é o meio, um ser sensível que, a partir de uma apurada percepção, incita uma abertura, pode estimular o potencial criativo do aluno.

A arte, ao permitir a verdade poética, que tem uma dimensão sensível e do pensamento, não possibilita a construção de novas possibilidades de sentido, capaz de romper o estabelecido e criar arestas para outras possibilidades de percepção?

No teatro, arte em que o corpo se expõe e se relaciona com outros corpos, é no corpo que tudo se comunica, é nesse jogo entre os corpos no espaço que tudo se dá. Mesmo no que constitui cenário, luz, música... É nesta materialidade, na tessitura desta materialidade, nesta imanência, que a obra acontece.

E pensando no corpo do ator como a sua matéria de trabalho e no corpo do estudante na aula de teatro – acreditando que um corpo cria palavras, assim como as palavras criam um corpo, acreditando nesta intrínseca tessitura –, faz-se necessário, antes de tudo, aceitar este corpo em sua complexa dimensão.

O que diretor Peter Brook observa em relação ao corpo do ator é uma questão a ser pensada pelo professor de teatro numa sala de aula em relação aos corpos dos alunos, já que a matéria prima do teatro é o corpo, e que o trabalho se faz a partir do corpo e da sua relação com outros corpos em cena.

O ator deve ter um corpo que reflita o seu tipo (...) para ele é muito importante ser fisicamente marcante, produzir uma imagem do mundo; devem existir atores baixinhos e gordos, altos e magros, os que se mexem rápido, os que se arrastam pesadamente... Todos são necessários, pois o que mostramos é a vida, tanto a vida interior como a exterior, inseparáveis uma da outra. Para expressarmos a vida exterior precisamos de tipos fortemente marcados, pois cada um de nós representa um certo tipo de homem ou de mulher. Mas é muito importante – e aqui se estabelece o vínculo com o ator oriental – que tanto o corpo gordo e molenga – quanto o que é jovem e ágil tenham uma sensibilidade igualmente apurada. (...) Ser sensível, para um ator, significa estar permanentemente em contato com a totalidade do seu corpo. (BROOK:1993,17)

É preciso, antes de tudo, encontrar uma via oposta ao que a mídia busca diariamente incutir como exaltação a uma imagem de corpo ideal em detrimento do corpo que não corresponda ao padrão desejado.

Acolher o próprio corpo, com as características que lhe são inerentes, reconhecendo a sua fragilidade e vulnerabilidade, é condição básica para se vivenciar este corpo, aceitar outros corpos e as suas singularidades. Cada corpo tem a sua constituição, com alguns elementos mutáveis, outros não. As possíveis mudanças devem acontecer, não por uma imposição externa do que é ditado como ideal, mas a partir da escuta que o aluno faz de si próprio, por meio de sua percepção e sensibilidade, para que possa se relacionar de forma viva e orgânica com outros corpos, acatando e respeitando as diferenças.

Para que algo aconteça em cena e para que haja vida, é preciso que corpos vivos se relacionem de fato, mesmo que o que se veja não tenha nenhuma conexão com a realidade, que seja completamente fantasioso e inverossímil. Uma expressão comumente usada quando um ator não atua bem é a de que ele está duro, de que não tem presença cênica. A palavra duro sugere um corpo rígido, sem maleabilidade. Um corpo duro remete a um corpo morto e um corpo morto não se expressa porque não respira, não sente, não troca. Mesmo um personagem com certa rigidez deve ser interpretado em cena de forma viva. A falta de presença cênica também indica uma ausência, como se o ator não sustentasse a sua presença, como se algo lhe escapasse, enquanto um ator com presença cênica capta o olhar e a atenção do espectador porque está inteiro no momento da cena, porque está em relação com os outros atores e com a platéia, porque nele há aberturas. O ator duro e o ator poroso fazem lembrar, respectivamente, o sujeito ereto e o sujeito da experiência, descritos por Larrosa Bondia.

Neste ponto, retomo então a questão já lançada: como ser um sujeito da experiência, estar presente, flexível e poroso no palco ou na vida, num mundo que exige um corpo cada vez mais ereto, firme e inatingível, que valoriza o pensamento racional, lógico e linear, que se opõe ao movimento da vida e nega tudo o que há de impreciso, instável, imprevisível e contraditório no corpo, no pensamento, na vida? O que este enrijecimento, fruto deste modo de vida contemporâneo pode causar no corpo?

Muitas doenças que as pessoas têm
São poemas presos.
Abscessos, tumores, nódulos, pedras são palavras
calcificadas,
Poemas sem vazão.
Mesmo cravos pretos, espinhas, cabelo encravado, prisão
de ventre poderia um dia ter sido poema.
Pessoas às vezes adoecem
De gostar de palavra presa.
Palavra boa é palavra líquida
Escorrendo em estado de lágrima
Lágrima é dor derretida.
Dor endurecida é tumor.
Lágrima é alegria derretida.
Alegria endurecida é tumor.
Lágrima é raiva derretida.
Raiva endurecida é tumor.
Lágrima é pessoa derretida.
Pessoa endurecida é tumor.
Tempo endurecido é tumor.
Tempo derretido é poema. (MOSÉ; 2000:19)

Como colocado no poema, palavra e corpo estão completamente emaranhados, pois é na tessitura entre palavra e corpo que tudo se dá. É preciso, ao contrário do que vem sendo feito em educação, integrar corpo e palavra, para que o corpo mude e a palavra também.

O que Larrosa Bondia sugere no que se refere à prática pedagógica da leitura vale para os demais conteúdos e, em última instância, para a experiência do corpo na escola, já que a forma do corpo estar e se relacionar com os conteúdos, com os corpos e com o espaço tem sido, até então, uma experiência controladora, que reduz as suas possibilidades de experiência.

A aula de teatro abre a possibilidade de conectar corpo e palavra, abarcando toda a força e complexidade que há no corpo, na palavra e na potência deste encontro. Se, como diz Antonin Artaud, o teatro “existe para que o recalcado viva” (ARTAUD; 1987:17), um caminho possível é investir na escuta do lugar onde tudo se dá: o corpo. Levar o corpo a pausar, esvaziar e a silenciar pode ser um ato revolucionário frente a tanto excesso, velocidade e ação. A escuta do corpo pode abrir frestas para que se recupere a percepção de si e do outro. Como escutar o outro se não é possível escutar a si próprio? A partir desta escuta talvez seja possível resgatar a sensibilidade, a percepção e abrir espaços. Abrindo espaços no corpo provavelmente espaços serão abertos no pensamento, nas palavras, nas ações. Assim, talvez, seja possível mudar o pensamento, as palavras, as ações, e o gesto diante de si, do outro e do mundo.

CAPÍTULO 2

2.1 – Experiência Compartilhada 1: a origem do texto

Como colocado no capítulo anterior, o educador Jorge Larrosa Bondia propõe uma abordagem pedagógica que chama de "existencial sem ser existencialista" e "estética sem ser esteticista". Tal abordagem propõe-se a pensar a educação para além da querela entre “os partidários da educação como práxis política” e “os partidários da educação como ciência aplicada”. (BONDIA;2002: 19) É na revalorização do par experiência/sentido que Bondia explora esta outra possibilidade e, tendo isto em vista que, investe-se nesta abertura, tanto na aula de teatro, como no processo de encenação com os alunos.

Neste sentido, o presente memorial versa sobre a experiência materializada no texto dramático *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!*, que compartilhada com os alunos, e movida por um desejo comum, é levada à cena. O processo, empreendido no ano de 2012 estreou no final do ano de 2013.

Buscando ser coerente com o discurso até então apresentado proponho, neste momento, que a abertura proposta ao corpo aqui ganhe espaço na tessitura corpo-palavra, fazendo-se presente na linguagem que agora assumo para abordar este tópico.

A experiência por mim vivenciada, provocada pela repentina morte de um jovem amigo, impulsiona a escrita deste texto dramático, cuja inquietude é: “morremos? Como assim, morremos?”

Balinha, o mais doce espetáculo da Terra! nasce de uma morte. Nasce de uma dor.

Porque a dor está em tudo, espalhada por todos os cantos do nosso planeta, por todos os cantos de nós. Não existe nem mesmo um poro da pele que não carregue dor. “Os sentimentos mudam, mas a dor persiste.” O que fazer com ela? (LEVI, 2009: 147)

Ao transcrever o fragmento acima, do livro *A chave de casa*, sou reportada

a uma oficina de palhaço⁵ em que um grupo de atores está sendo preparado para trabalhar em hospitais, estou entre eles. Na época, além de atriz, trabalho como professora de teatro. O projeto morre antes mesmo de nascer, mas a experiência vivenciada não será esquecida. Até hoje escuto as palavras do Monsieur⁶ dizendo: “De repente o palhaço se vê com algo nas mãos e se pergunta: o que é que eu faço com isso? E então, tudo é possível...”

Lembro-me do amigo que aos 26 anos se foi, pleno de vida, música e poesia. Lembro-me do seu sorriso. De repente uma morte me cai no colo. Sinto-me como o palhaço e me pergunto: o que eu faço com isso?

O que fazer diante da morte? O que fazer diante da dor? Diante do irremediável... O que fazer?

Em uma palestra proferida no Programa *Café Filosófico* intitulado *O que pode a palavra?* Viviane Mosé nos coloca a seguinte questão: “Morremos? Como assim morremos?” E afirma que a nossa vida é estruturada para servir ao esquecimento dessa questão fundamental que é a morte: “... Mas quando a gente percebe que a vida vai acabar e que a dos outros também, a gente se pergunta: o que fazer com isso?”

E assim, o palhaço ressurgiu.

Segundo Viviane Mosé, não existe para isso uma explicação racional e religiosa. O que acontece é um choque, uma grande angústia, a sensação de habitar este infinito sem poder significá-lo, e isto é o que impulsiona o homem em direção à arte, à religião, à espiritualidade, à filosofia⁷.

⁵ A oficina ministrada pelo diretor e palhaço Marcio Libar fez parte da preparação de atores para trabalhar em hospitais no projeto *Família Clau* no ano de 1999.

⁶ Mestre que assume, durante a orientação do trabalho da aprendizagem da máscara do palhaço, um papel de autoridade em relação ao ator aprendiz, e cuja origem remonta à figura do *Monsieur Loyal*.

⁷ A filosofia somente surge como forma cultural determinada a partir do momento em que a ligação entre o visível e o invisível, os vivos e os mortos não é mais evidente, e que a ruptura entre a morte e a vida, entre o sensível e o inteligível parece intransponível (...) Assim, o pensamento filosófico implica por si só a consequência lógica da experiência que excede o só-sensível, isto é, a experiência propriamente supra-sensível de um além da morte no próprio seio da vida de um ser mortal. Por conseguinte, o pensamento filosófico tem por si mesmo uma estrutura metafísica; em outras palavras, é ao mesmo tempo pensamento da mortalidade do pensante e da imortalidade do pensado. (DASTUR, 2002:32)

Mas o que se deve dizer é que a experiência poética instaura um modo originário de se ver o mundo. (...) O poeta – como toda a arte e o pensamento criador – subverte a maneira usual de ver as coisas, inserindo-as numa nova perspectiva e desempenhando um papel essencial no ato de transformação do mundo, por arrancá-lo de sua estaticidade. (...) Assim, na obra mais aparentemente inocente há sempre o compromisso com o sentido de ser, e a poesia se faz desde esse sentido através da linguagem. (BORHEIM; 1986: 66)

Deste grande incômodo, da pergunta “o que fazer?”, e da tentativa de encontrar sentido, uma idéia tola surge: Se eu tivesse a máquina do tempo... Se eu tivesse a máquina do tempo poderia trazê-lo de volta. Poderia fazê-lo viver outra vez.

E ao invés de jogar fora esta “bobagem” de “máquina do tempo”, ponho a perguntar-me, como o palhaço, o que fazer com ela. Pensando nesta tessitura corpo-palavra, indago-me sobre este corpo que súbito se torna ausente. Assim como o palhaço, que busca a criança que existe no adulto e o que há de saudável num corpo doente, busco dar vida à morte, e sentido ao inexplicável. Como materializar esta perda e dar sentido a ela? É pelo poder da palavra que, em meio à minha fragilidade e vulnerabilidade, torna-se possível cantar, gritar, chorar este incômodo: começo a esboçar algumas idéias, buscando encontrar uma lógica para além do que então “ultrapassava todo o entendimento”. E prossigo movida pelas palavras de Ulisses⁸

...uma das coisas que aprendi é que se deve viver apesar de. Apesar de, se deve comer. Apesar de, se deve amar. Apesar de, se deve morrer. Inclusive muitas vezes é o próprio apesar de que nos empurra pra frente. Foi o apesar de que me deu uma angústia que insatisfeita foi a criadora de minha própria vida...” (LISPECTOR, 1980:33)

Apesar de, escrevia. Porque era necessário escrever.

E assim surge a pacata cidade de Bororó (versão teatral da provinciana cidade de Niterói, local onde viviam os personagens reais desta história).

⁸ Personagem de *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* de Clarice Lispector, sobre o encontro de Lóri, uma estudante e Ulisses, professor de filosofia.

Balinha, uma doceira de mão cheia. Ed, irmão de Balinha, um cientista muito divertido. Polichinelo, poeta, amigo de infância dos dois irmãos que migrou para Terras distantes (personagens criados a partir da relação de amizade dos meus irmãos com o amigo de infância, que prematuramente partiu) e um belo dia, retorna à pacata cidade de Bororó (acontecimento a partir do qual a história se desenrola). Liza, noiva de Polichinelo, uma estilista francesa, compulsiva por comprar e comer. Perfídia, personagem que a todos observa e que muito deseja roubar o lugar de Balinha como melhor doceira da cidade de Bororó. Asparagus, o editor. O garçom do restaurante exótico. E Polauto, o arauto, que abre e fecha esta doce história.

Para escrever *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!*, inspiro-me em *Romeu e Julieta*⁹, do Grupo Galpão, que pela primeira vez, assisti no ano de 1992 no Espaço dos Correios do Rio de Janeiro. A tragédia de Shakespeare é então contada de forma leve e divertida, como que sorrindo da própria desventura. Arrebatada pela estética circense, as cores, a musicalidade, a poesia, a atmosfera inocente e infantil da encenação, aspirava escrever um espetáculo infanto-juvenil inspirado naquele *Romeu e Julieta*, naquela história precipitada de amor e morte.¹⁰ Uma história que valorizasse a vida em todas as suas contradições, que valorize o instante e a alegria de viver. Apesar de.

De tudo o que me move, somado à história vivida pelo Grupo Galpão - que em plena ascensão, subitamente, sofre a perda da atriz Wanda Fernandez - mais a desventura de Romeu, e as *Cartas a um Jovem escritor* desta linha tênue entre realidade e ficção: disso tudo nasce *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!*

A ficção é uma mentira que encobre uma verdade profunda: ela é a vida que não foi (...) Ela não é o retrato da história, mas a sua contracapa ou reverso, o que não aconteceu e, precisamente por isso, precisou ser criado pela imaginação e pelas palavras para satisfazer as expectativas que a vida de verdade era incapaz de cumprir, para preencher o vazio que homens e mulheres descobriram à sua volta e tentavam povoar com fantasmas que eles próprios fabricavam. (...) A raiz de todas as histórias está na experiência de quem as inventa;

⁹ Espetáculo encenado pelo grupo Galpão sob a direção de Gabriel Villela que estreou no ano de 1992.

¹⁰ Para o sociólogo Zygmunt Bauman, o amor e a morte condensam a maior parte do som e da fúria da vida.

o que se viveu é a fonte que irriga a ficção. (...) em toda ficção, mesmo na mais livremente concebida, é possível rastrear um ponto de partida, uma semente íntima, visceralmente ligada à soma de vivências de quem a forjou. Atrevo-me a defender que não há exceções a esta regra e que, em consequência, a invenção cientificamente pura não existe no domínio literário. (VARGAS LLOSA; 2006:9; 19)

No empenho de dar contorno e forma à escrita, seguindo impulsos, imagens, palavras, sinto-me como o poeta desta doce história que, num momento, se pergunta:

Porque exigir uma lógica se tudo é tão imprevisível e ilógico? Procuo as palavras exatas e, por mais que tente capturá-las, escorregadias, elas brincam pelo ar: correm, pulam e dançam. Dança comigo também esta louca dança da vida, dança comigo e me leva a lugares nunca antes sonhados, que eu sigo o seu passo, nesse descompasso, das horas que passam e junto a você não se sente passar. (LOPES; 2007: 18)

Dançando com as palavras, se sucedem um turbilhão de sensações que, entre tropeços e desacertos, vão da alegria à tristeza, da tristeza à alegria. E durante este ensaio de escrita, várias etapas são experimentadas: leituras, opiniões acatadas e descartadas, texto revisado e inúmeras vezes lapidado. Como quem tira férias, me afasto do que escrevo para renovar o olhar, para, em meio a tantas vozes, preciosas neste processo, encontrar a palavra justa para tecer a poesia da história.

Mesmo a poesia que não vai além de um simples jogo dos ventos é essencial. Porque não cabe à poesia explicar. (...) Nesse sentido a poesia não conhece limites: ela pode cantar a primeira peça que tropeça. A filosofia, ao contrário, presa à sua origem de rigor analítico, explora o tropeçar só até certo ponto: afinal, por mais que fale, por exemplo, sobre a poesia, o fenômeno poético permanece indefinível – enquanto a poesia “inventa” precisamente a verdade do indefinível. É importante que a filosofia chegue a reconhecer isso, porque só então pode compreender que filosofia e poesia constituem a memória original do mundo e da realidade. (BORNHEIM, 1986:69)

Para Gerd Bornheim, a poesia não se limita a recolher e traduzir o que acontece, mas institui uma experiência, é um acontecer em si própria. E para que

se encontre o sentido daquilo que não faz sentido, para que não se perca a potencia da vida é preciso, como observado por Artaud, resgatar a poesia da vida: ao escrever *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!* arrisquei tecer poesia, tentando inventar uma verdade¹¹ para restaurar o que em mim morria. “Poesia é a invenção da verdade”, diz Quintana.

Esta experiência, compartilhada com os alunos, que também se abrem ao relato daquilo que neles ressoa, faz com que outras histórias ganhem voz: neste momento, o grupo, em sintonia, já integrado pelo trabalho previamente realizado nas aulas de teatro, se abre a contar e a escutar estórias: uma aluna conta sobre o término com o namorado, de como ainda gosta dele e fala sobre a dificuldade de lidar com a perda. A partir deste relato, outro aluno mostra a música que compôs para a namorada que o deixou. Um deles se lembra de um filme e declama um poema... A partir desta estória, surge a estória de uma avó, e assim outras estórias ressoam... Estórias, que compartilhadas enriquecem o imaginário do grupo para a peça a ser encenada.

Questiono se o grupo vê sentido de encenar o texto na escola e eles justificam a opção, acatada por todos, pelos seguintes motivos:

- A identificação com o texto por levantar temas de interesse dos adolescentes.
- Porque a peça faz uma brincadeira ao revés com os contos de fada, em que a mocinha assume um papel diferente do que lhe é designado.
- Porque a vilã tem um final diferente do esperado.
- Porque durante a vida, não importa a idade, estamos sempre lidando com situações, muitas vezes difíceis de serem enfrentadas e aceitas, mas é preciso vivenciá-las, buscando encontrar o sentido de tal experiência.
- Porque, apesar de, o texto valoriza a vida e a alegria de viver.

Ao mesmo tempo em que pergunto aos alunos sobre o sentido de encenar *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!* na escola, penso que, se fizer sentido para mim e para eles, tenho a centelha necessária para dar início ao trabalho que,

¹¹ A própria ideia de verdade nada mais é do que uma ficção; o que marcou o nascimento da verdade foi a necessidade psicológica de duração; dito de outro modo, o medo da deterioração e da morte. (MOSÉ, 2013:79)

certamente, quando estiver em cena, vai emanar algo que ressoe em alguém.

E como nem todas as histórias se revelam de imediato, há aquelas que calam, as que ganham outras formas e as que, de repente, falam. Ao longo do processo de ensaio uma aluna revela o quanto fazer *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!* é significativo para ela: “Fazer um espetáculo chamado *Balinha* é muito significativo para mim porque uma balinha é a última lembrança que eu tenho do meu pai. Eu não me lembro de muita coisa dele, eu era criança quando ele foi embora, mas eu me lembro desse dia, que foi o último dia em que o vi. Ele me deu uma balinha, disse que ia dar uma volta, e nunca mais voltou.”

Assim, outras histórias se revelam, e são esses corpos, habitados por outras histórias, outras mortes e outros dramas, que materializam e dão vida à encenação.

2.2 – *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão: referências para a concepção da encenação

Durante o processo de ensaio de *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!* disponibilizo o texto *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, ao grupo. Antes de apresentar o vídeo da encenação do Grupo Galpão, passo dois filmes sobre a tragédia: o clássico dirigido pelo diretor italiano Franco Zeffirelli (protagonizado na época por dois atores desconhecidos) e a adaptação do diretor Baz Luhrmann, protagonizada pelo ator Leonardo DiCaprio. O objetivo é mostrar como o mesmo texto, em mãos de diferentes diretores, ganha concepção completamente diversa e que, mesmo tendo sido escrito para o teatro, pode ser adaptado à outra linguagem artística.

Antes de apresentar a gravação de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão, no Globe Theatre em Londres, reitero que aquele é apenas um registro do espetáculo, incapaz de reproduzi-lo em sua inteireza, mas um meio, mesmo que parcial, do grupo ter acesso à encenação. Apresentado o vídeo, me coloco à escuta, incentivando o diálogo, observando a recepção entre eles e as questões colocadas, para então adentrar o universo da encenação de *Romeu e Julieta* e compartilhar a pesquisa por mim realizada sobre o encontro do Grupo Galpão com o diretor Gabriel Villela, assim como a minha experiência com o grupo.

2.2.1– Sobre a concepção do espetáculo *Romeu e Julieta*

O objetivo aqui é fazer um relato sobre a concepção de *Romeu e Julieta* e destacar o que é referência no processo de *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!*

Romeu e Julieta, dirigido pelo encenador Gabriel Villela, é o oitavo espetáculo realizado pelo Grupo de Teatro Galpão e estreia, sob chuva, no adro da igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, no dia 13 de julho do ano de 1992. Até o encontro com o encenador, no ano de 1991, o Grupo de Teatro Galpão já traz em sua bagagem uma considerável experiência e é a partir da escuta que o diretor faz do Grupo Galpão que a encenação de *Romeu e Julieta* é concebida.

O diretor Gabriel Villela, antes de iniciar qualquer trabalho, tem como princípio pensar o chão¹² em que os atores vão pisar. Nesta nova parceria com o grupo Galpão, o diretor propõe que a veraneio da trupe se transforme no espaço cênico da montagem a ser realizada. Esta ideia surge quando ele assiste a temporada¹³ do Grupo Galpão no Rio de Janeiro no ano de 1991 e observa como o carro se insere no universo do grupo: nas andanças, a Veraneio é a casa ambulante do grupo. “Eram três espetáculos de rua e a gente transportava tanto o figurino como todo material cênico na Veraneio e aí ele disse: Eu quero fazer um espetáculo com vocês usando esse carro que é o carro de vocês”¹⁴.

Por sugestão de Villela, o grupo Galpão realiza, em março de 1992, uma série de oficinas, a partir de quatro possibilidades de texto para a construção de cenas: *Primeiras estórias*, de João Guimarães Rosa; *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de La Barca; *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto; *o teatro de revista*, às quais o Galpão acrescenta *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare. O objetivo da proposta é experimentar a Veraneio como espaço cênico e transformá-la numa versão contemporânea das antigas carroças das

¹² Antes de iniciar uma montagem o diretor Gabriel Villela costuma pensar o espaço da encenação e a base dos atores.

¹³ No ano de 1991, o Galpão realiza um repertório de peças no Rio de Janeiro a convite do “Centro de Demolição e Construção do Espetáculo”, dirigido por Aderbal Freire Filho.

¹⁴ Entrevista concedida a autora no Espaço do Galpão em Belo Horizonte, Minas Gerais em julho de 2012.

trupes mambembes para levar o espetáculo Brasil afora.

A escolha de *Romeu e Julieta* por Villela como texto a ser encenado não vem acompanhada de maiores explicações, mas provém de uma apurada escuta que o diretor faz do grupo, da sua história e poética. Além da presença central da Veraneio como espaço cênico para o espetáculo, Villela aproveita a estreita ligação do Grupo Galpão com Minas Gerais; a experiência do grupo com o teatro de rua e as técnicas circenses; o arsenal de figurinos e objetos cênicos do grupo; a musicalidade eminente nos atores; e a vontade arquivada do Grupo Galpão de montar uma versão cômica e popular de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, a ser encenada nas ruas. Escuta que é aliada ao desejo pessoal do diretor de realizar uma encenação mais telúrica e cósmica.

Quase todo material e os recursos humanos necessários à montagem da peça já se encontravam no Galpão. Além das habilidades específicas dos atores, Gabriel encontrava, num canto da parede, uma escada que verticalizava o cenário, bambus que comporiam o espaço da intimidade amorosa dos protagonistas e camisolas antigas que serviriam para compor a roupa da jovem e da sua mãe (BRANDÃO, 1999: 98).

Até mesmo a sombrinha requisitada por Villela para selar a união do casal, avistada por ele numa barraquinha de picolé, é uma sombrinha envelhecida e rasgada. Coube a um dos atores da trupe a missão de sair em peregrinação pelas ruas de Belo Horizonte à procura de tal sombrinha, para grande surpresa do vendedor, que se espanta com o pedido de compra: por que alguém teria interesse numa sombrinha velha? Apenas uma sobrinha carregada de vida e de história poderia compactuar com os objetos do Grupo Galpão.

Ao eleger a *Veraneio* como elemento cenográfico e espaço cênico central da encenação; escolher *Romeu e Julieta*; trabalhar com os recursos que os artistas dispõem e confeccionar os figurinos com próprio acervo do grupo, Villela propõe um mergulho na poesia do Galpão. O diretor, através desta delicada escuta, realiza escolhas que podem potencializar o que o grupo já traz em sua essência.

É a partir deste arsenal que o diretor concebe a sua encenação para *Romeu e Julieta*: a proposta de Villela é tecer a obra clássica de William Shakespeare ao universo mineiro de Guimarães Rosa e à linguagem circense, unindo o universal

ao particular, a linguagem dramática à poética, o trágico ao cômico e o terrestre ao divino. Dois mundos diversos, unidos pelo contraste do erudito e do popular, da alegria e da tristeza, da vida e da morte, da terra e do céu, do dia e da noite. Contraste que caracteriza a obra desses dois grandes autores e que se revela como uma marca da encenação de Villela.

Para esta empreitada poética de unir Shakespeare à Guimarães Rosa, Villela requisita a figura de um *dramaturg*¹⁵ para a montagem, e o filósofo e teórico Cacá Brandão é convidado pelo ator Eduardo Moreira a se unir à trupe. A missão de Brandão, além de fornecer um respaldo teórico¹⁶ ao grupo é, segundo ele mesmo afirma, “uma das mais difíceis tarefas da dramaturgia: articular a tragédia do bardo inglês com o épico do sertão de Guimarães Rosa, recriando uma versão de *Romeu e Julieta*¹⁷ que inclua a figura de um narrador, o próprio Shakespeare, com a mineiridade de Rosa” (BRANDÃO, 2003: 15). A versão de *Romeu e Julieta* traduzida por Onestaldo de Pennaforte¹⁸ é a escolhida por preservar o lirismo, o ritmo e a velocidade dos versos originais. É esta versão da história, que Cacá Brandão vai tecer à Rosa, tendo como principal fonte de inspiração *Grande Sertão: Veredas*.

A escolha pelo verbo *tecer* se dá por esta ação estar intrinsecamente relacionada à

¹⁵Atividade introduzida por Gabriel Villela nas montagens teatrais do Galpão na década de 90: A pedido do diretor, Eduardo Moreira convida Cacá Brandão a ser o *dramaturg* da montagem de *Romeu e Julieta* sem saber ao certo a sua função. Brandão vai descobrindo o seu papel ao longo do processo e pensa numa possível definição para o termo: “operário da metralhadora de ideias do diretor” (BRANDÃO, 2003: 26). A partir das ideias de Villela, Brandão realiza a pesquisa o material teórico que apresenta ao grupo. No final do processo, avalia que o seu trabalho do *dramaturg* é de “pesquisador, hermeneuta e poeta” (BRANDÃO, 2003: 99), um misto de lenhador e engenheiro, pelos corte no texto de Shakespeare e por reconstruir a peça verso a verso, cena a cena, ato a ato. (BRANDÃO, 2003: 107). Um trabalho “feito de silêncio, recato e solidão” (BRANDÃO, 2003: 104).

¹⁶Entre os principais temas trabalhados por Brandão estão: o séc XVI, a vida e a obra de Shakespeare, as características e a trajetória do teatro elisabetano, o barroco, o maneirismo, o amor, o sentido de *Romeu e Julieta*, *Romeu e Julieta* de George Cukor (1936) com comentários e tradução de Paulo Pontes Lima, *Grande Sertão: Veredas*, a formação da cultura e da família mineira, alguns aspectos do folclore. Entre os autores estão Peter Brook, Arnold Houser, Agnes Heller, Eugenio Garin, P. Larivalle.

¹⁷ Durante a leitura do texto, Villela decupa as cenas e especula as ideias, pensando a peça como uma sequência única de cenas e abandonando a separação em atos. Cada cena recebe um número e um título, escolhido em conjunto com o elenco, conforme as ações que nela transcorrem. A peça ganha uma nova organização cuja estrutura será seguida pelo diretor durante a montagem. (BRANDÃO, 2003: 26).

¹⁸ Tradução escolhida pela fidelidade às intenções e expressões do texto original; pelo rigor clássico com que se poderiam contrabalançar as “heresias”, inversões e perversões maneiristas pretendidas pelo diretor e pelo fato das rimas e ritmos do verso conseguirem estabelecer no ouvinte uma certa velocidade e pulsação adequadas à “tragédia da precipitação” (BRANDÃO, 2003: 103)

criação de novas formas. Para elucidar a ligação pretendida, reporta-se à introdução do livro *Texturas, Sobre leituras e escritos*, em que a autora Ana Maria Machado relata o seu crescente fascínio ao presenciar a compra de lãs por uma índia em um armário na Guatemala. Durante este episódio, Ana observa que a índia, vestida com uma roupa que lhe parece uma verdadeira obra de arte popular, desenvolve todo um ritual, desde a escolha das lãs, da seleção dos tons e combinação das cores, até o trabalho cuidadoso de composição, e que, com isso, não apenas pinta, mas forma frases visuais, agrupando elementos díspares para fazer um todo que já conta uma história.

O têxtil é também um texto, com sua rica textura, seu avesso e direito, seus temas recorrentes, seus sentidos múltiplos, sua própria ordenação do caos inicial. Nunca esqueci a cena. Entrei para comprar agulha e linha, e acabei assistindo a um espetáculo, presenciei a gênese de uma obra. (MACHADO, 2001: Introdução)

O trabalho do poeta assim como o trabalho do encenador se assemelha ao da tecelã, na medida em que ambos tecem a sua própria escrita e dão vida a uma nova forma. Eles também ordenam o caos inicial: escolhem, pontuam, compõem frases visuais, imprimindo tempo, ritmo, espaço e dando forma à sua criação.

O texto a que chegamos, depois de idas e vindas (...) não são apenas palavras impressas e destinadas à leitura. Foram conquistadas longamente e carregam em si as visões do diretor, o fascínio das crianças de Morro Vermelho, o suor dos atores para acasalar as palavras com os seus corpos, a madeira da perna-de-pau que estalava ao pronunciar e as mãos aflitas desse dramaturgo, viajando entre os mundos que o cercava, como os de Shakespeare, de Guimarães Rosa, do diretor, do elenco e dele próprio (BRANDÃO, 2007: 10).

Guimarães Rosa que, desde cedo, se revela um ardoroso amante das línguas, leva este tecer ao extremo, “numa alteração profunda no modo de enfrentar a palavra”, (BOSI, 1976: 430) revirando-a ao avesso, reinventando-a, conferindo-lhe um novo sentido, uma nova dimensão, potencializando a sua carga musical e semântica. A pesquisa formal levada ao limite por Rosa, também é levada ao limite por Villela neste *Romeu e Julieta* com o grupo Galpão em que tudo é tecido, desde o texto a ser encenado até a florzinha colocada na janela da Veraneio. Villela e o grupo Galpão, celebrando a liberdade de um amor que rompe

os padrões estabelecidos, realizam uma releitura de *Romeu e Julieta*, rompendo padrões e tecendo a obra do bardo à sua própria poesia. Nesta licença poética, Cacá Brandão inspirado em grande *Sertão: Veredas*¹⁹ cria o texto do narrador, o Shakespeare do sertão que, conduzindo, comentando e comandando o ritmo da encenação, a exemplo de Rosa, tece o seu *Romeu e Julieta* aos olhos do público e dá origem à sua escrita.

Não mais montávamos o pomposo Shakespeare que nos fora transmitido pela tradição, mas o nosso Shakespeare, o nosso casal de amantes, a nossa poesia e a nossa tragédia. (...) Importava dizer de nós e de nosso mundo para o público contemporâneo, celebrar a liberdade de um amor que nada cede às conveniências e ao pragmatismo atual e defender esta liberdade, mesmo à custa da própria vida. (BRANDÃO; 2007)

A obra, após criada, ganha vida própria, assumindo uma forma que, tal qual seu criador, nunca se desvela por inteiro.

O trabalho de tecelagem é um trabalho de criação. Quando o tecido está pronto, o tecelão corta os fios que o prendem ao tear e ao fazê-lo, pronuncia a fórmula de benção que diz a parteira ao cortar o cordão umbilical ao recém-nascido. Tudo se passa como se a tecelagem traduzisse em linguagem simples uma anatomia misteriosa do homem. (CHEVALIER e GHEERBRANT; 1982:872)

E o que não é o trabalho do diretor? Como a tecelagem, é um trabalho de criação que, finda a tessitura, ganha vida própria e cujo núcleo secreto vibra na materialidade da obra.

2.2.2 – Sobre o corpo precipitado em *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão

A partir das primeiras idéias²⁰ que Villela tem sobre a montagem,

¹⁹ Brandão anota num caderno expressões, frases e parágrafos que recolhe de *Grande Sertão: Veredas* para a criação dos textos do narrador: “Assimilando ritmos e exercitando a linguagem, lia este caderno diariamente. Textos e mais textos sangravam minha mão, até meus dedos adquirirem a sabedoria do coração sertanês. Atravessei o sertão. Atrás de cada verso que chegava ao diretor e ao narrador, milhares de outros o suportavam em silêncio dentro de mim.” (BRANDÃO, 2003: 104).

²⁰ Musica de seresta, clãs tradicionais da família mineira, encontro de Shakespeare com Minas, guarda-chuvas e tochas. (BRANDÃO, 2003: 25).

Brandão ensaia o seu papel de *dramaturg* e vai descobrindo a contribuição que tem a oferecer ao grupo. Além do respaldo teórico, ele procura instigar nos atores o sentido que Romeu e Julieta²¹ pode ter em suas vidas, em que medida pode fazê-los repensar os valores estabelecidos e oferecer alternativas para o momento presente. Esta abordagem filosófica suscita um questionamento ao grupo e demanda um sentido ao trabalho realizado “O que será que o grupo quer ou tem a dizer, além do imediato e das urgências de uma encenação? Qual é a sua poesia, carregada nos poemas teatrais?” (BRANDÃO, 2003: 34)

Paralelamente a este estudo teórico com Brandão, os atores fazem aulas de aeróbica com Júnia Portilho, esgrima com Maqui, e um rigoroso trabalho de leituras do texto com Villela, auxiliado por Arildo Ribeiro, assistente de direção. Neste meio tempo, o diretor solicita à Brandão um prólogo para a peça na linguagem de Guimarães Rosa. Em consonância com o trabalho corporal, que busca a prontidão e um maior condicionamento físico dos atores, Babaya desenvolve um trabalho de voz e canto, através de exercícios que envolvem um relaxamento muscular de todo o corpo, alongamento e concentração. Ao mesmo tempo, Villela, junto à Luciana Buarque e Maria Castilho, começa a definir o figurino, a partir do acervo do grupo, experimentando as possibilidades sobre os corpos dos atores, assim como o cenário, produção e divulgação do espetáculo: “Villela tem mil olhos e uma intuição fantástica” (BRANDÃO, 2003: 28)

Saindo dos figurinos, Gabriel pulava para o cenário, daí voltava para o texto e prosseguia agilizando mecanismos de produção e divulgação. Sua atividade e competência eram espantosas e jamais eu assistira a algo parecido. Depois de estruturar todos os segmentos do trabalho, Gabriel solicita aos atores mostrar-lhe o que sabem quanto a técnicas circenses e música e vai registrando temas e soluções cênicas possíveis (BRANDÃO, 1999: 97).

Tendo em vista uma encenação a partir da linguagem do circo-teatro e com o respaldo teórico das pesquisas de Brandão²², Villela concebe o seu Romeu e

²¹ “Importava-me, sobretudo, mostrar como o amor daquele casal celebrava o encontro do ser humano com sua vida e sua morte, o reconhecimento de seu destino e sua solidão intransponível” (BRANDÃO, 2003: 100).

²² Sob a análise de Cacá Brandão, a gênese deste trabalho corporal está na forma que os atores ganham em cena, adequado aos personagens do circo-teatro e aliado a isto, os conceitos que Villela deseja transferir ao corpo dos atores: transgressões formais, estranhamento, desequilíbrio, perversão ou

Julieta sob o registro da precipitação. Sob este registro, Brandão realiza cortes²³ no texto privilegiando as falas expressivas²⁴ em detrimento das reflexivas, com o objetivo de manter a tensão dramática que, progressivamente, acelera o seu andamento, até a precipitação final.

A leitura de Peter Brook e os ensaios abertos em *Morro Vermelho* foram fundamentais para estabelecer os critérios para tais cortes. Aprendemos com Brook a estreita relação entre a fala e o corpo dos atores, requerida por Shakespeare, ainda mais quando se trata de uma tragédia da precipitação (BRANDÃO, 2007: 10).

E é sob o registro da precipitação que o trabalho de preparação corporal dos atores se realiza. Mas como transpor este conceito da precipitação, que delinea o percurso do casal ao longo da tragédia e na concepção da montagem, para o corpo dos atores?

Durante o processo de ensaios, a leitura de Peter Brook é sugerida por Brandão, por ser o encenador e teórico cujas ideias mais se afinam às de Villela. Encontrando em Brook elementos que pretende conferir à encenação de *Romeu e Julieta*, tais como, “o poder da palavra e a adequação do caráter circense” (BRANDÃO, 2003: 30) Gabriel Villela propõe, nos trabalhos de mesa, o que chama de “colocar as palavras no trapézio” (BRANDÃO, 1999:30), ou seja, o encenador deseja que os atores entrem nas palavras e confira-lhes impulso, vibração e movimento, pois em Shakespeare, como observa Brandão, a palavra é a energia motriz.

A técnica circense constrói o perigo e a veloz precipitação desta tragédia, ao elaborar em cena a ambivalência da angústia e do prazer, da energia amorosa, da agressão e da paixão concentrada na força do texto shakespeariano. A virtuosidade exigida ao corpo

inversão de cenas, ênfase nos contrastes, narração épica e tom mítico e arquetípico.(BRANDÃO, 2003: 42)

²³ Cacá Brandão adota os seguintes critérios para os cortes: manter os textos expressivos, reduzir ou cortar os descritivos; contrastar rapidez e lentidão; horizontalidade e verticalidade; ação e lirismo; preservar no texto o essencial do trágico e do cômico e o que se adequa às intenções cênicas de Villela, apoiando-se nos comentadores da peça, na intuição do que conhece do diretor e na árdua tentativa de enxergar o que tem força no texto para funcionar como “pré-texto” capaz de inspirar o diretor e o elenco. (BRANDÃO, 2003: 56/ 102).

²⁴ Falas que expressam a situação conflituosa dos personagens com os outros ou consigo mesmo. Segundo Brandão as falas expressivas são mais capazes de um estímulo corpóreo, mais inspiradoras da ação e tem maior capacidade de catalisar o olhar e a emoção. As falas “reflexivas ou meditativas” deveriam funcionar apenas no intervalo das falas expressivas.

dos atores equivale à virtuosidade retórica e confere ao texto a pronúncia acrobática e vibrante com que as palavras da clássica tradução de Pennaforte se convertem em ação, para explodir junto à plateia, acrescidas de um sentido não racional, vivo e imprevisto (BRANDÃO, 2003: 96)

A expressão “colocar as palavras no trapézio” advém do processo de ensaio realizado por Brook com os atores na montagem de *Sonho de Uma Noite de Verão* em que a palavra é trabalhada no corpo em movimento num trapézio. Este trabalho físico processa nos corpos dos atores, ao contrário da reprodução mecânica do texto, uma dinâmica em que a poesia shakespeariana é absorvida, orgânica e fisicamente. Inspirado neste trabalho realizado por Brook, Villela – inspirado neste trabalho realizado por Brook - deseja que o texto surja vivo e pulsante nos corpos em cena. Para tanto, propõe aos atores um trabalho físico de andar sobre fitas elásticas espalhadas pelo galpão, equilibrando-se sobre elas tal como uma corda bamba. O objetivo é seguir, ininterruptamente o movimento e simultaneamente dizer o texto durante o percurso em que “a palavra oscila com o corpo e o corpo atira as palavras” (BRANDÃO, 2003: 31). O mesmo trabalho também é realizado sobre pernas de pau. Desta forma, Villela combina as leituras de mesa com a fala do texto sob os impulsos da perna de pau e da corda bamba e, instigando os atores, evoca Brook: “É o corpo que impulsiona a fala” (BRANDÃO, 2003: 46).

Esta verticalidade conferida pelas pernas de pau que conduzem ao céu, contribui para intensificar a sensação mais telúrica e cósmica desejada por Villela, mas em contrapartida, provoca também, a sensação de instabilidade, de se estar constantemente à beira do abismo, sujeito a uma queda eminente. Romeu, sobre pernas de pau, encontra-se num estado amoroso, que é um estado aéreo, de êxtase, transcendente, nas nuvens... “É o amor sem medida e é essa falta sem fim, de limite e de acabamento, desmesura enfim, que tem que ser eterna para que se ame a vida inteira.” (BRANDÃO, 1999: 29) Este corpo sobre pernas de pau conversa com o cosmo traduzindo a sensação deste amor infinito que a qualquer momento, numa brusca inversão, pode cair do céu e despencar no chão, pois neste mundo “nada é certo, tudo é provisório e vacilante, como o herói da nossa tragédia.” (BRANDÃO, 2003: 35)

Na medida em que os ensaios vão acontecendo, Villela percebe que os

corpos dos atores acabam por se acostumar com o andar em desequilíbrio sobre as fitas elásticas e requisita que seja montada uma trave de 15cm de largura a uns 2,70m do chão para que o exercício, inicialmente realizado sobre o solo, seja transferido para o espaço aéreo. Cada ator deve atravessar a trave, a princípio, procurando se equilibrar, e posteriormente, dizendo o texto. Villela observa que o perigo da situação que o exercício provoca, gera impulsos nos corpos dos atores e uma vibração que é transmitida às palavras: Se a sensação da eminência da precipitação e da queda já está presente com as pernas de pau, isso se intensifica ainda mais com esta nova proposta chamada pelo grupo Galpão de exercício da pinguela²⁵. Este trabalho físico intenso na pinguela gera no corpo uma permanente instabilidade e uma constante busca de equilíbrio, e neste jogo de opostos, imbuí o corpo e a voz do perigo eminente, trazendo à cena a sensação da precipitação e o estado necessário à representação.

No meio do galpão, Gabriel pede para se montar uma trave, com uns 15 cm de largura e a uns 2,70m do chão. Silenciosamente, cada ator é obrigado a atravessar o abismo sobre a trave, em equilíbrio dificultoso. Quando a Teuda sobe para atravessá-lo, o silêncio tenso nos corta. Este é o silêncio que Gabriel diz querer ver na platéia. Ele sobe e nos ensina a função do guarda-chuva para posicionar o corpo. “Não pense, Wanda! Deixe nascer o movimento do plexo solar. Não olhem para baixo, mas para dentro e para frente. Como o olhar de um míope.” (...) Subindo novamente, os atores passam a recitar as suas falas. Primeiro, o Beto. Romeu despenca lá de cima e derruba tudo. Refeita a trave, o tenso Chico sobe. Villela diz que o corpo não está determinando as suas falas. Com medo, Chico vacila para fazer o retorno e o diretor manda-o fazer sem pensar. O ator morde os lábios e eu enxugo o suor da mão. Júlio também cai e Gabriel o manda retornar e tirar as palavras das vísceras. A iminência do perigo faz tudo tremer quando a Teuda sobe. Quando a Inês cai, o diretor diz ser necessário que os atores internalizem a voz de comando de modo a manterem a concentração. Ainda tremo, como treme a voz da senhora Capuleto chamando Julieta lá de cima. Wanda sobe, respira, controla a ansiedade e encontra o seu eixo. Ao Toninho, o diretor pede que deixe nascer o texto do umbigo. O mais ágil e baixo dos atores gira, gira, gira e cai. Ao retornar, Gabriel lhe pede para ir agachando e sentar na trave. Ele cai de novo. Ao final do exercício, o diretor pede a todos para desmontarem seus personagens e voltarem a ser atores. Reunidos em suor, ouvimos ser essa sintonia corpo-palavra, aprendida em

²⁵ Pedaço de madeira utilizado para atravessar um rio.

Brook, a bíblia a ser retomada constantemente a fim de que não nos acomodemos na segurança da palavra (BRANDÃO, 2003: 47).

A atriz Inês Peixoto²⁶ que representa a senhora Capuleto, afirma em entrevista²⁷ concedida à autora que o trabalho de esgrima, realizado pelo Maqui, e as aulas de aeróbica, pela Júnia Portilho, foram de grande importância para dar tônus e fôlego aos corpos dos atores, que deveriam corresponder à agilidade exigida pelo diretor, mas percebe no exercício da pinguela a grande chave para o corpo e para a palavra na encenação pretendida por Villela neste *Romeu e Julieta*: “Gabriel iniciou um treinamento dos atores em uma barra suspensa de, aproximadamente 2 metros do chão, onde tínhamos que andar de olhos vendados, de trás para frente, de frente para trás.” Villela propõe a venda nos olhos para que os atores desenvolvam o tato dos pés e sintam ainda mais a eminência do perigo.

O exercício, antes realizado de olhos abertos, passa a acontecer de olhos vendados, assim como o espaço percorrido se desloca do chão para o ar: importante notar que os contrastes estão presentes não apenas no texto e na encenação, mas no próprio processo de preparação corporal dos atores e que, a cada conquista, um novo desafio é proposto ao diretor como um estímulo para que os corpos dos atores não se acomodem, mas se tornem vivos e potentes.

Percebendo a importância deste trabalho para a pulsação do corpo e da palavra, Villela pede que, sob a condução do Arildo de Barros, este exercício seja sempre repetido nos ensaios para que o registro do perigo corporal transferido à palavra se mantenha vivo nos atores, pois, segundo Villela, “enfrentar o medo aproxima o homem do mito e lhe dá consciência de sua potência”. (BRANDÃO, 2003: 47)

Para Brandão, o que Villela deseja é exercitar a incerteza e reconquistar a perda da segurança na medida em que o trabalho vai sendo dominado e cristalizado: “É preciso viver o perigo para trazer ao espetáculo esta precipitação. Ela é a alma que o mantém de pé. Perdê-la é perder tudo.” (BRANDÃO, 2003: 48)

²⁶ A atriz Inês Peixoto é convidada por Gabriel Villela a participar da montagem de *Romeu e Julieta* após frequentar os *workshops* promovidos em março de 1992.

²⁷ Entrevista concedida à autora por *email* no dia 12 de março de 2013.

Em *Romeu e Julieta*, tragédia da precipitação²⁸, os acontecimentos se sucedem com muita rapidez no desenrolar da estória: num curto espaço de tempo Romeu e Julieta se conhecem, casam, se separam e morrem. É a própria metáfora da adolescência protagonizada por dois adolescentes cuja morte também simboliza o fim de uma etapa da vida e o início da vida adulta. Precipitar também tem a ver com se lançar de um lugar elevado ou de um precipício: por isso as pernas de pau, por isso a ponta dos pés como que andando sobre uma corda bamba, como se, a todo o momento, tudo estivesse à beira do abismo, remetendo à própria condição humana.

2.3 – Experiência Compartilhada 2: do Grupo Galpão à realização de *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!* com os alunos do CEFET.

O processo de encenação de *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!* decorre da longa trajetória referente ao meu trabalho de atriz, englobando diversas experiências que se destacam ao longo deste percurso.

No ano de 1993 assisto *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão pela primeira vez no Espaço dos Correios, no Rio de Janeiro. Na época curso Artes Plásticas no Fundão, pouco antes de ingressar em Artes Cênicas na Unirio, em 1994, fazendo parte de um grupo de teatro amador desde os 17 anos.

Interessada na estética de *Romeu e Julieta* e em conhecer mais o trabalho do Galpão, parto para uma oficina com a trupe no Festival de Ouro Preto no ano de 1995: meio que encontro de me aproximar e ter uma experiência com o grupo, mas não há vagas e não consigo permissão da produção do festival a participar como ouvinte. Procuro o ator Eduardo Moreira que, além de autorizar a minha participação na oficina, posteriormente me envia um certificado de participação em nome do grupo. Tamanha generosidade se mostra a mesma, quando, na reestrela do espetáculo, em 2012, retorno a Ouro Preto para assistir a remontagem de *Romeu e Julieta* e entrevistar os atores.

A oficina, que dura uma semana, durante todo o dia, tem por objetivo a encenação da peça *Os Persas*, adaptada pelo teórico Cacá Brandão. A proposta do Grupo Galpão, que já vem trabalhando no espetáculo, é propiciar a participação de

²⁸ Precipitação: ato ou efeito de precipitar ou de e precipitar; pressa irrefletida.

todos os envolvidos no processo de montagem empreendido. A didática da oficina propõe que, apesar de todo o grupo atuar junto, se criem subgrupos, sob a supervisão de cada um dos atores do Grupo Galpão. São ministradas aulas teóricas por Cacá Brandão com material fornecido sobre o teatro grego e a peça em questão. Os ensaios, realizados durante o dia, após o trabalho de corpo e voz, precedem a confecção dos figurinos e adereços, que acontece no horário noturno, para os interessados em colaborar. O espetáculo, apresentado em espaço aberto, integra a programação do Festival de Ouro Preto.

Percebo, neste breve encontro, que os integrantes do Grupo Galpão buscam contribuir ao máximo para a realização do trabalho, inserindo os participantes nesta atmosfera coletiva, conferindo a sensação de que a encenação é de autoria e responsabilidade de todos. Considero a proposta da oficina ousada e generosa, tanto pelo curto espaço de tempo para a realização da encenação, quanto pela oportunidade que nos é dada a participar do processo e contracenar com os atores do grupo. No final da oficina, faz-se uma avaliação do processo empreendido: os ministrantes observam que, mesmo que o trabalho tenha se estendido para além das horas programadas, a proposta acaba sendo ousada. Penso que o risco e a ousadia sempre foram marcas do grupo e isso se revela na oficina.

Dois anos depois, já cursando teatro na Unirio, tenho a oportunidade de participar de duas oficinas ministradas pelo pesquisador visitante, o Prof. Dr. Paul Heritage, com duração de três meses cada, de abril a junho de 1997. Uma delas *O Teatro Dentro do Sistema Penitenciário*, fundamentada no Teatro do Oprimido de Augusto Boal, culmina em uma aula para detentos na penitenciária Lemos de Brito, no Complexo da Frei Caneca (já implodido), e acaba por fundar o projeto *Teatro na Prisão* em vigor até o momento presente, do qual participo durante os dois primeiros anos como professora e roteirista.

A outra, sobre *Shakespeare e o trabalho do ator*, tem por ementa a interpretação do texto de Shakespeare pelo ator contemporâneo, as possibilidades e o potencial do *performer* na linguagem shakespeariana, e as condições teatrais e tradições de interpretação aprendidas através do estudo de textos elisabetanos. O programa do curso é dividido em duas unidades: a primeira direcionada para um estudo sobre o palco elisabetano e para o funcionamento da retórica do texto shakespeariano. A segunda, em exercícios práticos a partir dos sonetos de Shakespeare, com objetivo de desenvolver, através do corpo e da voz, as

exigências do verso do autor. É por intermédio deste mesmo professor, que o Grupo Galpão vai se apresentar com *Romeu e Julieta* no Globe Theatre em Londres: pela primeira vez na história, uma peça não inglesa acontece neste teatro.

A experiência no presídio é uma experiência significativa que contribui tanto para o meu processo como professora em sala de aula, como para o processo de encenação com os alunos do CEFET: todos os jogos propostos aos detentos são previamente experimentados em encontros semanalmente realizados pelo grupo. Experimentar cada um dos jogos no corpo, trocar impressões e refletir sobre eles, torna o grupo mais apto a observar e perceber o que acontece com os alunos. A proposta de realizar uma encenação ao final de um ano de oficina ativa a prática de escrita e direção, e procuro estar à frente deste processo: o primeiro roteiro da encenação no presídio, realizado a partir das aulas ministradas, é de minha autoria com supervisão do professor Paul Heritage.

Já a oficina sobre *Shakespeare e o trabalho do ator*, além da teoria, oferece uma prática que trabalha a tessitura entre corpo e voz, que é retomada no processo de montagem de *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!*

Paralelamente às oficinas, desenvolvo um trabalho de pesquisa com o grupo MAPA (1998-2001), formado por estudantes de artes cênicas da Unirio, em que atuo como diretora, e cuja proposta se desenvolve a partir do método de trabalho do diretor Érico Carneiro²⁹, em que o corpo e a relação entre os corpos no espaço são o cerne a partir do qual se desenvolve o processo de pesquisa e encenação: é a partir do corpo e da relação entre os corpos que a palavra pode vir, ou não, a ganhar voz. Durante este período, dois espetáculos, *Cotidiano* e *Menino, por que você tem pesadelo?* são por mim dirigidos e encenados na Unirio e outros espaços.³⁰ *Cotidiano* propõe uma pesquisa a partir das repetições do dia a dia e *Menino, por que você tem pesadelo?* um paralelo entre a percepção do espaço e do tempo para os detentos e para os atores do grupo.

Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!, escrito no ano de 2006, tendo como referência a encenação de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão é um dos dez

²⁹ Diretor do Grupo Flexus, de Barcelona.

³⁰ *Cotidiano* - 4º Festival Universitário Veiga de Almeida - 2000 / UNI-RIO - 1998 e 1999 / Estúdio Casa de Pedra - 2001.

finalistas do Prêmio Ana Maria Machado de 2007, Concurso Nacional de Dramaturgia infantil, realizado anualmente pelo CEPETIN (Centro de Pesquisa e Estudo do Teatro Infantil). Ficar entre os selecionados numa primeira participação em um Concurso de Dramaturgia é um grande incentivo.

Esforços são empreendidos para que o texto se materializasse em maquiagem, música e roupas coloridas. Inúmeras são as tentativas, sempre frustradas, em projetos recusados em editais. Sem a iniciativa e a coragem necessárias para levar o projeto adiante sem verba, não mobilizo os atores para isso. Talvez não seja o momento, porque encontros acontecem, apesar de. *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!* fica na gaveta para ser resgatado no ano de 2012, em condições completamente diversas das anteriormente pretendidas.

Assim que termino a formação em Licenciatura em Teatro na Unirio, presto concurso para o Município e o para o Estado, onde trabalho dez anos como professora, antes de ingressar para o CEFET. Tanto em uma escola como em outra, além das aulas, realizo montagens com os alunos, a partir de diferentes propostas, fazendo as adaptações necessárias, escrevendo e dirigindo.

No ano de 2009 concluo uma Especialização em *Arte e Filosofia* na PUC e escrevo a dissertação *Contemplando o Rio de Rosa*, sobre o conto *A Terceira Margem do Rio*, de Guimarães Rosa. No ano de 2012 finalizo uma especialização em *Preparação Corporal para o Ator* na Escola de Dança Angel Vianna e apresento a dissertação *O Corpo Precipitado em Romeu e Julieta do Grupo Galpão*.

Assim que começo a estudar a concepção do espetáculo *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão descubro que a proposta do diretor Gabriel Villela é tecer a obra clássica de William Shakespeare ao universo mineiro de Guimarães Rosa e à estética circense. Fico surpresa com a coincidência: visitar Rosa por meio de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão é como vê-lo de outro lugar e a partir de outro olhar. Percebo de onde vem tamanha poesia: a forma como a poesia da escrita de Rosa é tecida a *Romeu e Julieta* de Shakespeare e a forma com este novo texto é tecido à linguagem cênica é o que me interessa.

No ano de 2012, começo a escrever a dissertação sobre *O Corpo Precipitado em Romeu e Julieta*, o Grupo Galpão está remontando o espetáculo em

comemoração aos seus 30 anos de existência com reestreia marcada no Festival de Ouro Preto. Chego a Ouro Preto no dia da primeira apresentação do espetáculo. Logo cedo me dirijo ao local onde será realizada a apresentação e encontro o ator Eduardo Moreira fazendo a vistoria do espaço. Conversamos lembrando a oficina e a montagem de *Os Persas*. Conto sobre a minha pesquisa, a qual ele já havia sido informado pelo integrante responsável por assuntos acadêmicos do grupo, e sou convidada a assistir o ensaio geral da peça às 14hs.

O espetáculo começa no final da tarde: o horário é também uma escolha. Mesmo conhecendo tudo de cor e salteado, e procurando ter um olhar distanciado, sou tomada pela encenação e me surpreendo com cenas que já vi. O espaço é grande, há muita gente e silêncio: a plateia já foi captada e envolvida. Na minha euforia, me divido entre assistir, tirar fotos e gravar alguns momentos. A voz de alguns atores, mesmo com microfone, parece não preencher o espaço. Já os corpos, vinte anos depois, estão intensamente vivos. Embora mais velhos, os atores rejuvenescem em cena. *Mercuccio* surpreende ao inserir as badaladas inesperadas do sino da Igreja na encenação: é o palhaço que tudo percebe e faz a plateia chorar de rir. Na brincadeira, nas cores e na música, do riso às lágrimas e das lágrimas ao riso, todos vão sendo tecidos à trágica história de amor de *Romeu e Julieta*, já desarmados para o golpe final.

Findo o espetáculo, sinto que algo se perde, mas não identifico o que. Talvez a platéia estivesse menos participativa do que eu esperava, tivesse cantado menos do que eu imaginava: a maioria é jovem e certamente não assistiu a primeira montagem de *Romeu e Julieta*. Como o menino sentado ao meu lado que está começando a fazer teatro: faça como o Galpão, arrisque-se, penso eu. Os atores passam o chapéu, contribuo. Encontro o Eduardo no caminho, Romeu suado, prontifica-se a conversar: se preocupa em me atender e eu, em não incomodar. Ele acaba de sair de cena, não tirou figurino, maquiagem, vai desmontar cenário... De onde vem tamanha doação? Neste momento percebo que, mais do que respostas, preciso ficar com o que vivi. Naquele momento, talvez as respostas não fossem tão importantes assim. Não queria perguntar, apenas captar. Vou falar sobre o corpo em *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão, preciso respirar e sentir com o meu corpo o que acabo de viver, para que a minha escrita também seja viva. Penso na escrita dançante do Cacá Brandão. Desejo de escrever como ele, como quem faz poesia.

Assisto *Romeu e Julieta* em Mariana e me dou conta do que falta em Ouro Preto: percebo o quanto a arquitetura se insere na cena, o quanto o espaço é determinante e cria a atmosfera da encenação. Em Ouro Preto o espaço é grande demais, há um palco montado atrás, em estrutura de ferro, que interfere visualmente na cena. No Rio, ao contrário, o espaço é apertado demais para a quantidade de pessoas que ali estão e o Museu de Arte Moderna encobre parte do céu. Já em Mariana, a Veraneio está sob céu aberto, e o público é acolhido entre as casas ao redor da praça e a Igrejinha ao fundo: é lindo ver como a arquitetura local, o espaço e a natureza potencializam a encenação. O céu, cúmplice da tragédia, acompanha o desenrolar da história, e vai escurecendo com o triste fim dos amantes de Verona.

Neste mesmo festival de Ouro Preto, cuja temática versa sobre o trabalho do encenador Gerzy Grotowski, assisto aos espetáculos e fico sabendo de uma oficina a acontecer com o diretor Mario Biagini, em Belo Horizonte, no espaço do Grupo Galpão. Vislumbro a oportunidade de vivenciar um trabalho de intensa presença cênica que integra corpo e voz cantada. Inscrições encerradas. Procuro o Mario, converso com ele, envio um *email* com currículo e carta de intenção. Sou aprovada. Deixo as malas em Ouro Preto e parto para BH, sem lugar para ficar. Lá, tudo se ajeita. Tendo visto as duas apresentações de *Romeu e Julieta*, e fazendo este intensivo *workshop* no espaço do Galpão, que só conhecia por fotos e agora perscruto durante os intervalos, presentifico em meu corpo a memória do que vivi nos livros. Num final de tarde, após a oficina, vou ao Cine Horto, outra extensão desta história, encontrar o Eduardo e fazer todas as perguntas que ficaram guardadas e as que surgem no momento da conversa.

Imbuída desta experiência e desta memória, retiro *Balinha, o Mais Doce Espetáculo da Terra!* da gaveta para, no ano de 2012, encená-lo sob minha direção, com os alunos do CEFET.

CAPÍTULO 3

3.1 – A Escuta do Corpo

O processo de encenação desenvolvido em *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!* – que tem como referência o processo empreendido pelo diretor Gabriel Villela em *Romeu e Julieta* com o Grupo Galpão é fruto da minha formação teórica e prática como atriz, encenadora e professora. Tudo o que é proposto aos alunos, em algum momento, foi por mim vivenciado e experimentado. As escolhas realizadas vão ao encontro do que permite despertar o potencial do corpo, da palavra, da relação dos corpos em cena e do que contribui para a tessitura corpo-palavra.

A proposta é começar pela escuta do próprio corpo, para que este corpo tenha a capacidade de se abrir, trocar com o outro, e jogar coletivamente, reafirmando sua própria identidade e a do grupo, com todas as diferenças que lhe são inerentes. A escuta do próprio corpo, como observa o encenador Peter Brook (1999), é imprescindível ao trabalho do ator. Para Brook, o ator deve ter um ouvido voltado para dentro e outro para fora, ou seja, uma escuta interna, percebendo o que se passa consigo mesmo, e uma escuta externa, voltada para o grupo e para o público. É pela necessidade de equalizar essas conexões que o teatro é considerado por Brook como uma das artes mais complexas.

A partir do que foi colocado por Roland Barthes e Larrosa Bondia sobre a escuta, neste mundo

– onde tudo urge e um estímulo é imediatamente substituído por outro, produzindo uma falta de silêncio e de memória, que impossibilita a escuta e afasta, cada vez mais, a possibilidade da experiência –, o simples pausar se torna um gesto revolucionário.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência, dar-se tempo e espaço. (BONDIA;2002: 24)

Bondia propõe um gesto de interrupção e uma quebra de ritmo para mobilizar a percepção e os sentidos. Apostando neste gesto de interrupção é que se propõe pausar: se o modo de vida contemporâneo impõe urgência, provocando uma sobrecarga e uma demanda de que o sujeito seja cada vez mais ereto, erguido, firme; e se o sujeito da experiência é o oposto disso, ou seja, um sujeito tombado, aberto, e disponível, tomemos isso ao pé da letra e do corpo. A proposta é silenciar o corpo a fim de escutá-lo e percebê-lo. Além de todo estímulo externo, há de se lembrar que no corpo estão registradas todas as memórias, desde o momento de sua concepção até o momento presente. É possível pensar nas estórias vividas e dar a elas um sentido.

A propósito dessa relação entre o “sujeito tombado” da experiência e o corpo como suporte de memória, Michel Serres propõe uma belíssima história, que remete ao poeta grego Simônides:

“Não é preciso que os gestos se repitam muitas vezes para que o corpo se aproprie deles e se torne bailarino ou sapateiro. Encadeamentos de posturas complicadas incorporam-se tão facilmente em seus músculos, ossos e articulações que simplesmente desaparecem esquecidos na memória dessa complexidade. Sem saber como, ele reproduz posteriormente essas sequências de posições mais rapidamente do que as assimila; o corpo imita, armazena e lembra. Quem pode computar o enorme tesouro de posturas que ele traz consigo? (..) O que existe de mais precioso do que o mapa desses lugares visitados que permaneceram no fundo da memória corporal? Essa preciosidade foi percebida pelo poeta grego Simônides: quando interrogado sobre a posição dos convidados do banquete após o tremor de terra que abalara a casa de seu anfitrião, pôde responder e reconhecer a identidade das pessoas que haviam sido esmagadas pelo desabamento do teto, porque, ao deitar, seu corpo foi capaz de rever imediatamente quem estava estendido sobre o leito à sua direita e à sua esquerda, em frente e ao lado, como se seus membros conservassem a memória da superfície da mesa.” (SERRES; 2004:76)

Um exemplo clássico de cura e do desenvolvimento de um método que se dá a partir da escuta, percepção e experimento do próprio corpo é o do ator australiano Frederick Matthias Alexander³¹ (1869-1955), que mediante a ineficácia dos inúmeros

³¹ Frederick Matthias Alexander (20 de janeiro de 1869 – 10 de outubro de 1955) foi um ator australiano que desenvolveu uma técnica educacional que hoje é denominada técnica de Alexander.

tratamentos médicos realizados para a sua constante rouquidão ao declamar, decide, por conta própria, fazer uma investigação sobre si mesmo para descobrir as causas do problema. Após um longo período de observação, experiências e práticas sobre si mesmo, Alexander percebe que a origem do problema de sua voz está no uso do seu corpo como um todo, constatando:

1- A inseparabilidade do organismo³²: a impossibilidade de separar processos mentais e físicos em qualquer forma de atividade e que toda e qualquer prevenção ou eliminação de um problema deve basear-se na unidade indivisível do organismo humano.

2- A crença generalizada de que é possível corrigir o modo errado de fazer algo quando isto é percebido, já que o padrão habitual errado, por estar registrado no corpo, tende a se sobrepor à nova informação como o padrão natural.

3- Ao receber o estímulo (no caso do Alexander, de falar), recusar-se a fazer qualquer coisa como resposta imediata para, neste ato de interrupção, ao qual ele denomina “inibição”³³, modificar o uso habitual e dominar o impulso instintivo: “eu via que a resposta imediata era resultado de uma decisão minha de fazer algo prontamente, de atingir diretamente determinado objetivo, e por reagir rapidamente a essa decisão, eu não me dava a oportunidade de projetar, tantas vezes quanto necessárias, as novas orientações (...). Isso significava que a velha direção instintiva que, associada as sensações enganosas fora, até aquele momento o fator de controle de meu uso habitual e errado ainda controlava a minha modalidade de resposta e, portanto, acionava, inevitavelmente, o meu uso antigo e habitual.” (ALEXANDER; 2010:33)

4 - A percepção do que denomina “Controle Primordial”, o princípio que governa o funcionamento de todos os mecanismos: “este controle primordial é composto pelos processos que controlam o uso da cabeça e pescoço em relação ao corpo, e nos permite usar a nós mesmos de maneira correta.” (ALEXANDER;

³² A anatomia do corpo humano é estruturada de tal maneira que mesmo um simples movimento de uma parte individual resulta num eco muscular em todas as outras partes. (BARBA; 1995: 122)

³³ A inibição é considerada o procedimento primário na técnica que deve anteceder qualquer outra atitude do aluno e permanecer como fator primordial nas novas experiências alcançadas: é uma ordem negativa aos hábitos prejudiciais. A inibição não é apenas um ato inicial, mas deve ser mantida e direcionar os comandos seguintes como uma atitude constante. Sua permanência leva ao “não fazer”, que envolve um tipo de “fazer” com o mínimo de contração muscular e o máximo de soltura. (SANTIAGO;2004:74)

1940:179) Este controle primordial está em “manter a cabeça dirigida para frente e para cima” (ALEXANDER; 1940:33) na relação entre cabeça, pescoço e tronco.

5- A necessidade de chegar ao um fim consciente dos meios pelos quais isso se torna possível tendo como fundamento “o principio de pensar e de raciocinar primeiro e então colocar em prática os meios pelos quais fazer qualquer coisa particular que quisermos fazer.” (ALEXANDER;1941:666)

O que Alexander percebe, a partir da pesquisa sobre si mesmo é que, para liberar os padrões inscritos no corpo, faz-se necessário um gesto de interrupção: ao invés de imediatamente sobrepor novos comandos ao corpo que parecerão antinaturais, incitando-o a voltar ao antigo padrão, é preciso recusar-se a agir de imediato, inibindo os hábitos insatisfatórios de uso associados à reação padrão. A partir desta interrupção e esvaziamento, é que o corpo pode se abrir às novas orientações: a técnica, conhecida como técnica de Alexander, visa que o mal uso do corpo e os padrões prejudiciais ao seu bom funcionamento sejam desfeitos, ajudando a pessoa, a perceber, através do toque, as novas experiências sensoriais associadas a este novo uso de si. O uso de si refere-se ao funcionamento do organismo como um todo indivisível, em que o que é realizado com uma parte do corpo tem efeito sobre outra e, por isso, como está tudo em conexão, as atividades do homem são consideradas, para Alexander, como psicofísicas.

Mesmo que não se pretenda seguir à risca os ensinamentos da técnica de Alexander (que requer uma formação especializada por parte do professor), é interessante observar o que desse estudo, junto a outros, pode potencializar o trabalho de corpo na aula de teatro, assim como num processo de encenação: a conscientização da força dos hábitos para desfazer e desprogramar os que prejudicam o bom funcionamento do corpo para, então, acionar novos comandos. Orientação que vai de encontro do caminho pontado por Larrosa Bondia, que propõe a suspensão do automatismo da ação como um gesto de interrupção na tentativa de quebrar o fluxo acelerado a que o corpo é submetido e possibilitar a experiência.

Tendo em vista um trabalho que privilegie o par experiência/sentido é preciso ganhar tempo e espaço em corpos muito jovens que, em sua maioria, já estão cheios de informações, obrigações, preocupações, bloqueios, padrões, medos, desejos e expectativas, além de toda a memória que os constitui, e com o mínimo de vivência nas artes cênicas.

Como já dito anteriormente, o processo de encenação desenvolvido em *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!* tem como referência a experiência teórica e prática que tenho como professora, atriz e encenadora, e o processo empreendido pelo diretor Gabriel Villela em *Romeu e Julieta* com o Grupo Galpão. Tudo o que é proposto aos alunos, em algum momento, foi por mim vivenciado e experimentado, e as escolhas realizadas vão de encontro do que percebo flexibilizar o corpo, a palavra, a relação entre os corpos e contribuir para esta tessitura cênica. Tanto as aulas de teatro quanto o processo de encenação de *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra* têm como objetivo o trabalho sobre si mesmo, para que, abrindo espaços no próprio corpo, o aluno possa de abrir à escuta de outros corpos e de se relacionar com eles.

3.1.1- A RESPIRAÇÃO E A COLUNA VERTEBRAL

O primeiro e último gesto do corpo humano é a respiração, que compreende dois tempos, a inspiração e a expiração. A respiração atinge as camadas mais profundas do corpo até a sua superfície, a pele. No ato de inspirar, o corpo absorve o ar do meio externo para dentro de si, oxigenando e massageando os órgãos internos, e no ato de expirar, o ar é exalado para fora. Nesta função, como observa a terapeuta corporal Nereida Vilela³⁴ o nariz é o responsável pela troca do ser consigo mesmo e com o meio externo e, “como o restante do sistema respiratório, está intimamente associado à pele, no desenvolvimento e complementação dos impulsos de sociabilização, convívio e evolução das relações humanas.” (VILELA; SANTOS; 2010: 168)

Apesar de a respiração ser uma função vital, o homem, em seu dia a dia, quase não se dá conta dela. Uma frase comumente dita nos dias que correm: “eu não tenho tempo de respirar”, pode ser literalmente compreendida, já que a correria do dia a dia suspende a respiração, afastando o ser humano de si e do outro. O homem, na maioria das vezes, percebe a sua respiração ao realizar uma ação que exija uma maior capacidade respiratória, ao se encontrar em um estado emocional alterado, ou quando é acometido por algum problema de saúde.

³⁴ Nereida Fontes Villela é fisioterapeuta, fundadora do *Núcleo de Terapia Corporal*. Pesquisa, desenvolve e aplica a *Leitura Corporal* na prática clínica.

Vivemos em um mundo apressado, no qual a tensão e o stress são difíceis de evitar. Uma de nossas primeiras reações ao *stress* é segurar a respiração e contrair o tórax. A respiração contraída pode facilmente se tornar um hábito. Na verdade, a respiração pode se tornar tão restrita que – antes de se dar conta – você está utilizando apenas 50% da sua capacidade pulmonar. Com o tempo, os hábitos de respiração contraída podem esgotar a nossa vitalidade e exercer um efeito prejudicial sobre a saúde, postura e flexibilidade. (REESE /ZEMACH/ BERSIN; 1992: 103)

A respiração regula o bom funcionamento do corpo e, a partir da troca que realiza com o meio, determina a relação do corpo com o mundo: um corpo que não respira plenamente, produz bloqueios provenientes de tensões que podem travar a sua flexibilidade e mobilidade.

Diz-se que uma pessoa que surpreende as outras com a sua imaginação e criatividade é uma pessoa inspirada. A palavra inspirada vem do verbo inspirar e significa a capacidade de sorver o ar, deixá-lo entrar, se insuflar, para então, emaná-lo de volta ao meio. O da palavra inspiração é ato ou efeito de inspirar ou de ser inspirado; insuflação divina; entusiasmo poético.

Quando inspiramos, colocamos o ar para dentro e o diafragma é abaixado, sua cúpula desce, ficando quase plano e os pulmões também se dilatam enchendo de ar. Na expiração, isto é, expulsão do ar, os pulmões diminuem de tamanho e a caixa torácica também diminui, o diafragma volta à sua posição. É o processo inverso à inspiração. (FAGUNDES; 2001:15) (obs. perceber a inversão)

Perceber e ampliar a capacidade respiratória são a base para um corpo liberto de tensões. “Em hebraico, estar salvo, estar em boa saúde, é respirar ao largo, respirar bem e normalmente. Na tradição dos terapeutas de Alexandria, uma pessoa está em boa saúde, está a salvo, quando respira com todo o seu ser.” (LELOUP; 1998:116) O nosso corpo tem tensões habituais que, por meio da respiração, podem ser desfeitas.

O ato de respirar é a base fundamental da palavra, pois o som vocal depende de uma força motora em que é o ar expelido pelos pulmões: ter consciência da capacidade respiratória e ser capaz de acioná-la, além de liberar o corpo das tensões, é imprescindível para uma boa emissão da voz.

Se o sujeito da experiência é um sujeito tombado, a proposta é iniciar o

trabalho na posição horizontal e, literalmente, tombar o corpo: levar o corpo ao chão, já que o contato do corpo com o chão proporciona maior percepção, e rompe com o gesto padrão da sala de aula, que é permanecer sentado em uma cadeira a maior parte do tempo.

“O chão é um elemento primordial e a mais concreta referência para o aluno se observar e se perceber. (...) Qualquer contato que o corpo estabeleça com o chão deve ser considerado suporte, suporte este que provém do solo, ou como transferência do corpo, acionando o movimento com base na pressão dos apoios do chão, ao se espreguiçar, sentar, deitar, ajoelhar, levantar etc. O chão tem função primordial para o reconhecimento dos pontos de apoio, tanto na pausa, quanto em movimento, na passagem de uma posição à outra. A relação com o solo se amplia para a relação com os objetos que posso utilizar e, ainda, com o próprio corpo e o espaço que o circunda.” (Miller; 2007:59/ 67).

Ter o chão como suporte facilita a percepção da estrutura física, da respiração e da pele³⁵, este invólucro sensível que reveste todo o corpo e por meio da qual acontecem as trocas com o meio externo. Este contato também propicia uma melhor percepção de onde se localizam os bloqueios que produzem as tensões. Observar como o corpo respira é, antes de tudo, um trabalho de escuta. A partir desta escuta e, no próprio ato de respirar, é que se promove a liberação das tensões, arejando e abrindo espaços no corpo. Após cada comando realizado pelo corpo, procura-se, em seguida, desfazê-lo, por meio da respiração, esvaziando. O ato de desfazer e esvaziar vai no sentido contrário do que se exige no dia a dia, que é que se faça alguma coisa e isto, talvez seja, um dos maiores desafios, já que exige capacidade de não resistência, e entrega.

Tombar o corpo e levar as costas de encontro ao chão para respirar, possibilita, já que não temos acesso às costas por meio da visão, perceber, e sensibilizar toda a região posterior e manter contato com ela. É possível, na respiração, ganhar consciência da região abdominal, intercostal e peitoral, ampliando a respiração para as costas, já que o ato de respirar propicia perceber a estrutura óssea e os espaços interno e externo.

É de suma importância, neste processo, tomar consciência da extensão da

³⁵ A pele é uma referência para a estimulação sensorial e motora na organização da postura, do equilíbrio e da motricidade.” (Teixeira; 2000:257-8)

coluna vertebral, ter noção de onde ela começa e onde termina, visto que a coluna é o elo entre a parte inferior e a parte superior do corpo. A coluna une cabeça, tórax e pélvis: além de sustentar o peso da parte superior do corpo e distribuí-lo para as pernas por meio da pélvis, a coluna protege a medula espinhal, os nervos e permite flexionar as costas. Embora seja comum escutar a expressão “coluna reta”, é preciso ganhar consciência de que a coluna não é reta, mas constituída de curvas côncavas (parte inferior das costas e do pescoço) e convexas (parte superior das costas e do cóccix) que flexibilizam as costas e maximizam a capacidade de absorver compressões e impactos.

A proposta é observar quais os movimentos a coluna é capaz de fazer, quais as suas limitações, seus entraves, suas dores e memórias, perceber a sua rigidez e maleabilidade para então, mobilizá-la e flexibilizá-la: “a energia da medula, a energia da vida é, sem cessar, este movimento que sobe e desce, que nos eleva e nos enraíza.” (LELOUP; 1992:111) Estar atento à coluna vertebral é estar atento à própria estrutura e, como observa Leloup, é escutar o mestre interno, a voz interior. A boa escola, na visão de Leloup, espaço de formação da criança e do jovem, não é o lugar de informar o aluno, mas de oferecer a ele a capacidade de ganhar estrutura e corpo, para que tenha a capacidade de se escutar e fazer as próprias escolhas na vida. Como afirma a terapeuta corporal Nereida Vilela, a coluna vertebral “é o pilar de afirmação da identidade, sustenta e dá origem às formas de manifestação da estrutura psíquica, emocional, comportamental e física, e atua na definição dos jeitos de se representar.” (VILELA; SANTOS; 2010: 168) Percebe-se, então, a importância de perceber a coluna vertebral, entrar em contato com ela e flexibilizá-la.

PRÁTICA

1.1– Percepção do corpo em contato com o chão

- Deitar de barriga para cima com os braços ao longo do corpo, mãos voltadas para cima para acomodar as omoplatas, pernas estendidas.
- Perceber a sensação térmica e a textura do chão.
- Perceber os pontos do corpo de contato do corpo com o chão.
- Perceber se o corpo se entrega ao chão ou se algumas partes se contraem.

- Perceber a respiração: quais as partes do corpo que se movem durante a respiração e de que forma essas partes se movem durante a inspiração e a expiração.
- Ampliar a inspiração pelo nariz e soltar o ar pela boca. A cada expiração, entregar o corpo ao chão.
- Inspirar profundamente e soltar um som de alívio: Ah (3x)
- Espreguiçar todo o corpo sem perder o contato com o chão. Perceber como o corpo se sente: o que o corpo pede?

1.2- Respiração parcial/ Respiração completa

- Deitar com as costas no chão mantendo os olhos abertos, pernas dobradas, pés paralelos sobre o chão abertos na largura do quadril.
- Respirar usando o mínimo de esforço muscular.
- Respiração Abdominal (entre o umbigo e o osso púbico): fazer um triângulo com as duas mãos, unindo polegares e indicadores, e pousar sobre a barriga com o umbigo no centro. Inspirar expandindo a barriga e esvaziar na expiração. Perceber como é respirar nesta região: é possível? Há alguma dificuldade? Algum bloqueio? Qual a sensação?
- Antes de passar para a próxima etapa, dar uma espreguiçada. Respirar profundamente, entregando o corpo ao chão, desfazendo e esvaziando. Retomar a posição para passar para a próxima etapa.
- Respiração Intercostal: colocar as mãos sobre as costelas. Inspirar expandindo as costelas lateralmente e esvaziar na expiração. Perceber como é respirar nesta região: é possível? Há alguma dificuldade? Algum bloqueio? Qual a sensação?
- Antes de passar para a próxima etapa, dar uma espreguiçada. Respirar profundamente, entregando o corpo ao chão, desfazendo e esvaziando. Retomar a posição para passar para a próxima etapa.
- Respiração Peitoral: colocar as mãos sobre o tórax abaixo das clavículas. Inspirar expandindo o peito e expirar esvaziando: é possível? Há alguma dificuldade? Algum bloqueio? Qual a sensação?
- Antes de passar para a próxima etapa, dar uma espreguiçada. Respirar profundamente, entregando o corpo ao chão, esvaziando e desfazendo. Retomar a posição para passar para a próxima etapa.
- Respiração Completa: Deixar os braços estendidos ao longo do corpo com as

palmas das mãos voltadas para cima. Inspirar, levando os braços pelo chão e enchendo a região abdominal, intercostal e peitoral. Manter o ar por dois segundos na respiração completa e expirar descendo os braços pelo chão esvaziando a região peitoral, intercostal e abdominal. Ficar sem ar dois segundos para então voltar a realizar o movimento na inspiração.

- Espreguiçar todo corpo: de barriga para cima, lateralmente, de barriga para baixo, mantendo o contato com o chão.

- Virar de lado, pelo o chão, levar o corpo para a posição fetal, fechar os olhos, e respirar. Perceber como o corpo se sente. Mantendo contato com o chão, retornar à posição anterior, abrindo olhos, braços e pernas como uma estrela, respirar. Perceber o corpo se sente. Virar para o outro lado na posição fetal, fechar os olhos, e respirar. Perceber como o corpo se sente. Abrir o corpo ao centro mais uma vez, espreguiçando. Virar de lado, apoiar as mãos no chão, na frente do troco, empurrar o chão com as mãos para sentar desenrolando a coluna, a cabeça é a última a chegar.

1.3 – Desfazer as tensões pela respiração

Este trabalho promove a percepção e liberação das tensões habituais do corpo por meio da respiração.

- Deitar com as costas no chão mantendo os olhos abertos, as pernas dobradas e os pés paralelos sobre o chão, afastados na direção do quadril. Os pés não se posicionam muito próximo aos glúteos para não forçar os joelhos, e nem muito distantes para não perderem o contato com o chão, mas na medida justa para um bom alinhamento com a coluna.

- Colocar um livro sob a cabeça para manter a coluna cervical alongada de forma que seja tranquilo engolir a saliva.

- Colocar as mãos sobre o peito com os braços dobrados na altura dos ombros.

- Respirar observando o corpo e os movimentos involuntários habituais que criam a tensão. Desfazer as tensões por meio da respiração.

- Espreguiçar todo corpo: de barriga para cima, lateralmente, de barriga para baixo, mantendo o contato com o chão.

- Virar de lado, pelo o chão, ir fechando o corpo na posição fetal, de olhos fechados. Contrair todo o corpo imaginando que o corpo, assim como o espaço

estão ficando cada vez menor, perceber a respiração. Retornar à posição anterior, mantendo o contato com o chão abrindo olhos, braços e pernas, expandindo o corpo como uma estrela, imaginando que o espaço e o corpo estão ficando cada vez maiores, perceber a respiração na posição. Fechar o corpo na posição fetal para o lado oposto fazendo o mesmo que no sentido contrário e retornar expandindo. Relaxar e espreguiçar o corpo no chão. Virar de lado, apoiar as mãos à frente do tronco e próximo a ele, empurrar o chão para sentar sobre os ísquios, desenrolando a coluna com a cabeça chegando por último. Respirar. Desfazer.

1.4 – A estrela de Feldenkrais³⁶

A estrela de Feldenkrais consiste em colocar uma bolinha de fisioterapia sob seis pontos da coluna, sucessivamente (fazendo o desenho de uma estrela) e respirar em cada um deles o tempo que for confortável. A pressão do corpo sobre a bolinha reverbera na musculatura interna e, por meio da respiração, libera as tensões do corpo. Além de liberar as tensões, este trabalho proporciona o alinhamento e a percepção das costas.

- Deitar com as costas no chão mantendo os olhos abertos, pernas dobradas, pés paralelos sobre o solo, afastados na distância do quadril.

- Colocar uma bolinha sob o osso occipital e respirar. (inspirar pelo nariz e soltar o ar exalando pela boca emitindo um som de alívio: Ah). O professor estipula um tempo para mudar a posição, mas caso haja algum desconforto que não seja suportável para o aluno, ele pode retirá-la antes do tempo estipulado. Retirar a bolinha, e perceber a diferença. Passar a bolinha para o cóccix e fazer o mesmo. Em seguida para a omoplata direita. Para o ísquio esquerdo. Para a omoplata esquerda e para o ísquio direito. A pressão dos pontos sobre a bolinha reverbera nas partes internas do corpo não acessíveis ao toque e vão abrindo a musculatura interna e liberando as tensões.

- Espreguiçar todo corpo mantendo o contato com o chão. Virar de lado e apoiar as mãos no chão para sentar desenrolando a coluna. Passar para a posição de cócoras, pés paralelos, subir o quadril, mantendo coluna, cabeça e braços voltados para o chão. Desenrolar a coluna. A cabeça é a última a chegar.

- De pé, perceber as costas e a extensão da coluna, do cóccix até a altura das

³⁶ Moshe Feldenkrais (1904 - 1984) foi um dos grandes pioneiros do campo da educação somática.

orelhas. Referência: os dois buraquinhos à frente das orelhas. Perceber que a cabeça é sustentada pela coluna e não pela musculatura do pescoço. Fechar os olhos, respirar e desfazer.

Obs. A maioria das pessoas tem tendência a se suspender quando está nervoso, então é importante, descansar a cabeça na coluna, soltar, deixando o peso passar até o chão para liberar a tensão e integrar o corpo.

1.5 – Controle Primordial. Percepção da estrutura corporal.

- Deitar com as costas no chão mantendo os olhos abertos, as pernas dobradas e os pés paralelos sobre o chão, afastados na direção do quadril. Livro sob a cabeça³⁷, mãos sobre o peito com os braços dobrados na altura do ombro. Abrir omoplatas e axilas. Respirar liberando a tensão do pescoço (respirar sem se suspender) e do maxilar.
- Retirar o livro e fazer a virada do bebê, que consiste em olhar para um dos lados apenas locomovendo os olhos, sem movimentar a cabeça. Pode ser que aconteça uma tensão no pescoço no lado contrário: liberar a tensão com a respiração. Retornar o olhar para o centro. Virar de lado levando ao mesmo tempo os olhos, a cabeça e o corpo como um todo: controle primordial.
- Duplas: um deita na posição da criança (tronco sobre os joelhos dobrados, braços ao longo do tronco, cabeça para o chão) para o outro tamborilar com os dedos toda a extensão da coluna num movimento que acontece sempre da cervical em direção à lombar.
- Duplas: um mede com as duas mãos a cabeça do outro (extensão da cabeça: profundidade). A pessoa que teve a cabeça medida se desloca e a outra permanece com as mãos no lugar para que ela tenha a noção da dimensão do seu espaço, da sua caixa de ressonância. Medir na parede a altura da coluna para ter noção da extensão da coluna. Medir a altura na parede. (Trocar)

Obs. Foco na soltura e em ter uma apreensão palpável do tamanho do corpo, da cabeça e do espaço interno.

³⁷ A grossura do livro é escolhida de forma a alinhar a cabeça com o pescoço. O pescoço não deve ficar pendurado para trás, nem projetado para frente.

1.6 – Percepção da coluna

- Pernas dobradas e pés paralelos sobre o chão, abertos na largura do quadril. Colocar um “macarrão” ao longo da coluna: percepção do eixo da coluna. Respirar.
- Perceber se existe alguma tensão e respirar: inspirar e expirar emitindo um som de alívio como Ah.
- Pernas dobradas e pés paralelos sobre o chão, abertos na largura do quadril. Colocar um “macarrão” ao longo da coluna: percepção do eixo da coluna. Retirar os braços do chão, suspendendo as omoplatas e recolocá-las sobre o chão. Respirar, desfazer. Com as pernas flexionadas, levantar o calcanhar deslocando o peso para as pontas dos pés e perceber a coluna e o equilíbrio da musculatura profunda sobre o “macarrão”. Respirar, desfazer.

1.7 – O Gato

- Posição de quatro: Inspirar fazendo um movimento convexo com a coluna e levando a cabeça para baixo em direção ao umbigo e exalar fazendo um movimento côncavo com a coluna e levantando a cabeça para cima.

1.8 – Enrolar e desenrolar a coluna

- Manter os pés paralelos abertos na largura do quadril. Enrolar a coluna a partir do movimento da cabeça, dobrando ligeiramente os joelhos. Balançar as costas de um lado para o outro soltando o peso do corpo, parar, desenrolar a coluna, vértebra por vértebra. A cabeça chega por último, num movimento de desenrolar a cervical.

3.1.2 – PÉS, CABEÇA , MÃOS, OLHOS.

Tendo trabalhado a respiração em contato com o chão na posição horizontal, a sensação das costas ganha amplitude quando o corpo vai para o espaço. Ao sair da posição horizontal para o espaço no nível baixo, médio e alto, é possível experimentar os diferentes apoios do corpo, mas para ficar de pé é preciso perceber os pés, a base de sustentação do corpo.

Jean Ives Leloup chama a atenção para a expressão “planta dos pés”, que remete às raízes que nos ligam à Terra: pés bem plantados e enraizados à Terra

possibilitam maior fruição entre o corpo e o meio que o circunda pois o conectam ao momento presente, potencializando a escuta das orelhas para o que acontece externa, e internamente. Leloup chama a atenção para a imagem do Buda, sempre representado com grandes orelhas, o que revela a sua capacidade de escuta, até mesmo do silêncio, de onde as palavras emanam e para onde retornam. Porque o silêncio fala para ouvidos capazes de captar: “este silêncio algumas vezes envolve a pessoa, não apenas em sua cabeça, mas em todo o seu corpo.” (Idem: 130)

Tanto a leitura feita por Leloup, quanto à leitura do dicionário de símbolos (CHEVALIER/ GHEERBRANT), refere-se à crença da tribo africana dos bambaras, que acredita existir uma conexão entre os pés e a cabeça. Para os bambaras, os pés são a ligação do homem com a Terra, o seu apoio no mundo. A cabeça é a ligação do com o céu e simboliza a sua divindade. A partir desta leitura, os pés são o símbolo da força da alma, a divindade de cada corpo, por isso, se os pés não forem cuidados e saudáveis a cabeça também não será. Daí a importância de cuidar da base, para que se tenha uma boa estrutura, e a cabeça funcione bem. Os pés são a primeira germinação do corpo do embrião, a origem de tudo, o início e o fim. É a partir dos pés que o movimento do corpo começa e termina: “o pé exemplifica um tipo particular de vida, como num microcosmo.” (BARBA; 1995:120) Para a terapeuta Nereida Vilela, os pés são a base de sustentação não apenas do corpo, mas do que se pensa, sente, do caminhar para o que se deseja, e também dos sonhos.

diz-se, entre os bambaras, que o pé é a primeira germinação do corpo do embrião (ZAHB,51). Ele designa igualmente o fim, posto que, sempre na caminhada, o movimento começa pelo pé e termina pelo pé. (...) Enquanto início do corpo, ele se opõe, por outro lado, à cabeça, que é o fim. Notando que este início é, segundo as palavras de D. Zahan, esquecido, negligenciado, mal orientado, o bambara ensina, entretanto, que a cabeça não pode nada sem o pé; isso é, como conclui esse autor, uma forma de sublinhar a dependência do homem divino em relação ao homem no que ele tem de mais simples. (...) O pé, seria também um símbolo da força da alma, segundo Paul Diel, no sentido de ser ele o suporte da posição vertical, característica do homem. Quer se trate do pé vulnerável (Aquiles), ou do manco (Hefestos), toda deformação do pé revela uma fraqueza da alma.(CHEVALIER/ GHEERBRANT;1999: 695/6)

É importante observar os pés, e perceber como a base de sustentação do corpo está sobre a Terra: se mais voltados para dentro ou para fora, como pisam o chão, se já sofreram ou sofrem de algum desconforto ou dor, se já passaram por algum golpe, se trazem alguma marca, como o corpo se equilibra sobre eles, se existe alguma tendência a se apoiar sobre um dos lados, qual o sentimento em relação aos pés... É a partir da escuta, sensibilização e ativação dos pés que, liberando as tensões, se estreita o encontro com a Terra. Enraizado e conectado, o corpo pode crescer e se expandir para todos os lados, até a sua mais alta extremidade, a cabeça: criando raízes profundas é possível subir ao céu.

Os pés e a forma de pisar o chão “determinam o tônus do corpo e a sua dinâmica no espaço” (BARBA; 1995:120): vale lembrar que a extensão da coluna vai do cóccix até a altura das orelhas (referência: buraquinhos à frente das orelhas) e que a cabeça é sustentada pela coluna e não pela musculatura do pescoço. Esta tomada de consciência ajuda a liberar a tensão do pescoço, da musculatura da cervical, do maxilar, reflete num bom alinhamento, e na base de sustentação do corpo, que são os pés.

Para o diretor Eugenio Barba³⁸, a forma como os pés pisam o palco são a base da representação e determinam a expressão corporal e vocal do ator: “os movimentos dos braços e mãos podem apenas aumentar a expressividade das posições do corpo estabelecidas pelos pés. Há muitos casos em que a posição dos pés determina a força e a nuance da voz do ator.” (BARBA;1995:126) E diz sentir falta da presença dos pés no teatro moderno, ou seja, da presença do corpo em cena.

Uma das premissas do diretor Gabriel Villela, antes de iniciar qualquer trabalho (visto na encenação de *Romeu e Julieta* com o Grupo Galpão) é pensar o chão em que os atores vão pisar: existe aí a preocupação do contato dos pés com o chão, pois é deste encontro que nasce toda a expressividade corporal e vocal, assim como toda a expressividade cênica: como é a base que sustenta os corpos em cena? De que forma este contato se dá?

Para Nereida Vilela, o pé “qualificando e concretizando projetos, corresponde à mão, que qualifica e concretiza a ação, e rege o pescoço, que associa, organiza, canaliza, e integra os impulsos emanados pelos pólos superior e

inferior dos corpos físicos e sutis.” (VILELA; SANTOS; 2010: 309) Assim como os pés, a simbologia das mãos também tem uma relação direta com a cabeça, e mais especificamente com os olhos e está ligada ao conhecimento:

A mão é, as vezes, comparada com o olho, ela vê. É uma interpretação que a psicanálise reteve, considerando que a mão que aparece nos sonhos é equivalente ao olho. Daí o belo título: o cego com dedos de luz. Segundo Gregório de Nissa, as mãos estão do mesmo modo ligadas ao conhecimento, à visão, pois elas têm como fim a linguagem. (CHEVALIER/ GHEERBRANT;1999:592)

As mãos escrevem o pensamento. É pelas mãos que os cegos têm acesso ao pensamento, assim como os surdos, que se comunicam pela língua de sinais escrita pelas mãos: as mãos pensam, escrevem, escutam e vêem. E se as mãos são comparadas aos olhos, estão também ligadas ao coração, pois, simbolicamente, os olhos estão ligados ao coração: o diretor Eugênio Barba chama a atenção para a mudança contínua de tensões das mãos e dos olhos no ato de falar, gesticular, agir e reagir.

O olho, órgão da percepção visual é, de modo natural e quase universal, o símbolo da percepção intelectual. É preciso considerar, sucessivamente, o olho físico, na sua função de recepção da luz; o olho frontal – o terceiro olho de Xiva; enfim o olho do coração. Todos três recebem a luz espiritual. (CHEVALIER /GHEERBRANT;1999: 653)

Esta colocação faz pensar no modelo de vida ocidental que, regido pelo olhar científico, desconsidera os sentidos, e tudo quer controlar e dominar, reduzindo o que quer que seja à condição de objeto.

Este olhar linear, que limita a existência ao pensamento lógico de causa e efeito, limita o pensamento e a existência, e impossibilita ver sem rotular e categorizar. O olhar que seleciona e julga, afasta o coração e o corpo: é preciso então – nesses tempos que correm –, parar, escutar, perceber, sentir o corpo e aceitá-lo em toda sua vulnerabilidade e contradição, para que o pensamento se

³⁸ Eugenio Barba (Brindisi, 29 de outubro de 1936) é um autor italiano, pesquisador e diretor de teatro. Fundador e diretor do Odin Teatret, criador do conceito da Antropologia Teatral, fundador e diretor do Theatrum Mundi Ensemble, e criador da ISTA (International School of Theatre Anthropology).

transforme, e nasça um novo olhar.

De acordo com o dicionário dos símbolos³⁹, os olhos são identificados com o sol e a lua: o olho direito, correspondente ao sol, está relacionado à atividade e ao futuro; já o olho esquerdo, correspondente à lua, está relacionado à passividade e ao passado. De acordo, Nereida, vê o olho direito como aquele que percebe o meio externo, os efeitos do experimentar e, em sua atividade, “propicia a compreensão mental, lógica, das imagens e mensagens assimiladas” (VILELA; SANTOS; 2010:161) auxiliando na estruturação dos pensamentos. E o olho esquerdo como o que percebe o interior e a sensibilidade de cada um, favorecendo “a relação emocional, sensorial, com as imagens e mensagens assimiladas” (Idem) auxiliando a estruturação dos sentimentos. Ambas as leituras podem ser pensadas como a união do masculino e feminino, do *yang* e do *in*: a síntese dos dois olhos, unificando a dualidade, resulta no terceiro olho que, situado entre as sobrancelhas, forma com o vértice de um triângulo e simboliza a visão interior, intuitiva, a exteriorização do olho do coração.

A relação dos olhos com o coração remete ao olhar do poeta, que revelam algo além daquilo que comumente se vê e faz pensar na ação de ver, colocada pelo encenador Eugênio Barba, que se refere à possibilidade da experiência:

Você pode ter olhado para as estrelas milhares de vezes. Mas, subitamente você vê uma estrela de uma nova maneira, que conduz a esse tipo de entendimento que é uma experiência total. Esta é a ação de ver: reagindo a esta ação, você se descobre e o outro é revelado a você. (BARBA;1995:109)

A colocação de Eugênio Barba é a possibilidade da experiência sobre a qual fala Larrosa Bondia, que acontece pela capacidade de escuta do sujeito, que tomado por algo que capta os seus sentidos, tem a sua percepção ampliada.

Em cena, o diretor Eugênio Barba requisita que o ator, impossibilitado de ver o se que passa atrás de si, abra o seu coração para dilatar a sua visão, ou seja, os seus sentidos e a sua percepção: eis o olhar do poeta, do artista, do sujeito da experiência.

³⁹ Chevalier; Gueerbrant. Dicionário de Símbolos.

PRÁTICA

2.1 – Percepção e sensibilização dos pés e mãos

- Deitar no chão e espreguiçar o corpo. Após espreguiçar, ficar de barriga para cima, com as pernas esticadas e os braços ao longo do corpo. Perceber as partes do corpo em contato com o chão. Respirar, desfazer as tensões e sentar.
- O professor joga uma bolinha para cada aluno que quando a recebe diz o seu nome em voz alta.
- Manipulação dos pés: pressionar todos os pontos da planta de um dos pés com os dedos das mãos (como duas almofadinhas). Segurar o dedão do pé e fazê-lo girar suavemente como se o estivesse aparafusando na direção do metatarso. Depois, como se o estivesse desaparafusando na direção inversa. Com a planta do pé no chão, pressionar o polegar a partir da articulação tarso – metatarso (peito do pé), abrindo o espaço entre as falanges. Afastar os dedos suavemente formando um ângulo de 90°, com cuidado para não forçar a abertura. Pressionar os dedos do pé contra os dedos da mão (pressão igual em sentido contrário). Colocar os dedos das mãos entre os dedos dos pés e manipular o pé. Reiniciar o trabalho com o outro pé. Respirar e desfazer.
- Sensibilização dos pés com a bolinha: ficar de pé com os pés paralelos - colocar a bolinha sob um dos pés, deixando o corpo pesar para o lado em que o pé está sobre a bolinha, na seguinte sequência: dedos (abrir os dedos sobre a bolinha), metatarso, arco do pé, borda interna e externa, calcanhar. O peso do corpo sobre a bolinha abre a musculatura interna do pé. Feito isto rolar toda a bolinha, como se estivesse pintando a sola do pé. Sacudir o pé e colocá-lo no chão ao lado do outro. Perceber a diferença entre eles. Fazer o mesmo com o outro pé. Obs: ter cuidado para não tensionar nenhuma parte do corpo durante o trabalho. Algumas pessoas tendem a tensionar as mãos. Procurar soltá-las ao perceber que isto acontece. Respirar e desfazer.
- Pés paralelos - sem dobrar a coluna e como se o corpo fosse um único bloco, deslocar o peso para a frente dos pés e sustentar o corpo nesta posição. O mesmo para a lateral direita, para a lateral esquerda, para trás e para o centro. Girar o corpo passando por todos os pontos: girar o corpo em uma direção e no sentido inverso. Perceber como o peso se distribui com o deslocamento do corpo, sustentar a região abdominal. Girar o corpo passando por todos os pontos numa direção e no

sentido inverso. Perceber o eixo e distribuir o peso do corpo sobre os dois pés. Respirar e desfazer.

- Sensibilização dos pés com a bolinha: ficar de pé com os pés paralelos - colocar a bolinha sob um dos pés, deixando o corpo pesar para o lado em que o pé está sobre a bolinha, na seguinte sequência: dedos (abrir os dedos sobre a bolinha), metatarso, arco do pé, borda interna e externa, calcanhar. O peso do corpo sobre a bolinha abre a musculatura interna do pé. Feito isto rolar toda a bolinha, como se estivesse pintando a sola do pé. Sacudir o pé e colocá-lo no chão ao lado do outro. Perceber a diferença entre eles. Fazer o mesmo com o outro pé. Obs: ter cuidado para não tensionar nenhuma parte do corpo durante o trabalho. Algumas pessoas tendem a tensionar as mãos. Procurar soltá-las ao perceber que isto acontece. Respirar e desfazer.

- Pés paralelos - sem dobrar a coluna e como se o corpo fosse um único bloco, deslocar o peso para a frente dos pés e sustentar o corpo nesta posição. O mesmo para a lateral direita, para a lateral esquerda, para trás e para o centro. Girar o corpo passando por todos os pontos: girar o corpo em uma direção e no sentido inverso. Perceber como o peso se distribui com o deslocamento do corpo, sustentar a região abdominal. Girar o corpo passando por todos os pontos numa direção e no sentido inverso. Perceber o eixo e distribuir o peso do corpo sobre os dois pés. Respirar e desfazer.

- Deslocar o peso para frente com os tornozelos relaxados de modo que seja possível pular em qualquer direção, a qualquer momento, sem socar os pés no chão, mas amortecendo a queda, como se os pés fossem molas. Respirar e desfazer.

- Manipulação das mãos: pressionar todos os pontos da planta de uma das mãos com o polegar da outra mão (como uma almofadinha). Segurar o dedão e fazê-lo girar suavemente como se o estivesse aparafusando. Depois, como se o estivesse desaparafusando na direção inversa. Fazer o mesmo com os demais dedos. Afastar os dedos suavemente formando um ângulo de 90° entre eles, com cuidado para não forçar a abertura. Friccionar uma mão contra a outra. Respirar e desfazer.

- Sensibilização das mãos com a bolinha: Pegar a bolinha, apertá-la com uma das mãos, permanecer por um tempo e relaxar a mão. Fazer o mesmo com a outra mão. Respirar e desfazer.

- Passar a bolinha pelo corpo: sensibilização da pele. Respirar e desfazer.

3.1.3 – ARTICULAÇÃO. APOIOS. PESO. RESISTÊNCIA. PRESENÇA.

As articulações são encontros ósseos, dobradiças que permitem o corpo dobrar e se movimentar. No dicionário dos símbolos, as articulações, tais como os nós e os elos, estão ligadas às funções necessárias à passagem da vida à ação: “no início dos tempos os homens não tinham articulações; seus membros eram moles e eles não podiam trabalhar.” (CHEVALIER/ GHEERBRANT; 1999:83) Hoje, os homens trabalham e, pelo modo de vida que urge estão, em sua maioria, com corpos tensos e as articulações travadas: observando o corpo de um bebê ou de uma criança, percebe-se a maleabilidade dos movimentos que, ao longo da vida, vão perdendo a mobilidade, se limitando e enrijecendo.

Se a articulação é também “um dos símbolos da comunicação, o caminho através do qual a vida se manifesta e passa,” (Idem; 84), um meio de abrir espaço para que a comunicação e a vida se manifestem é perceber, escutar e mobilizar as articulações. Uma pessoa dita articulada é aquela capaz de se expressar e de se comunicar. Para isso, e também para que a troca aconteça, a capacidade de escuta é imprescindível. O pescoço, simbolicamente considerado canal de expressão e comunicação, é o local da primeira das articulações do corpo humano, sendo a primeira articulação pela qual a vida se manifesta no recém nascido, e por onde o sopro da vida se esvai no momento da morte como última manifestação vital.

Como observa a educadora corporal Jussara Miller⁴⁰, na técnica Klauss Vianna⁴¹, abrir espaço nas articulações e na musculatura, possibilita uma respiração mais plena e o livre fluir do corpo e do seu próprio ritmo. Nesta metodologia, a respiração não é direcionada por meio de exercícios específicos, mas a partir da abertura dos espaços do corpo. As articulações do corpo são trabalhadas a partir do reconhecimento, identificação e localização, para serem então mobilizadas na pesquisa do movimento: “A questão é descobrir os ossos. Ou mais do que isso: é verificar os espaços que existem entre eles, porque é aí que estão baseadas as alavancas do corpo.” (Miller; 2007:63). Todo o estudo enfoca a estrutura óssea⁴², em que a percepção e mobilização das articulações acontecem por dois tipos de

⁴⁰ Educadora corporal que sistematizou o trabalho desenvolvido pelo coreógrafo Klauss Vianna.

⁴¹ Sentir e experimentar é o primeiro e principal procedimento dessa técnica. O estudo teórico-anatômico apresenta-se como necessidade da prática e como reflexão para o aprimoramento do que está sendo vivenciado. (MILLER; 2007:62)

⁴² A nomenclatura óssea simplifica o entendimento anatômico do aluno, por ser menos complexa e vasta do que a nomenclatura muscular, que pode dificultar a consciência corporal, já que vários músculos participam de um movimento.

movimento: o movimento parcial e o movimento total.

1- Movimento parcial: é percebido a partir do isolamento e da independência das articulações, com enfoque em uma articulação específica, enquanto as demais estão em repouso.

2- Movimento total: quando todas as articulações participam em diferentes possibilidades de movimento e em diferentes níveis (nível baixo, médio e alto).

Na técnica Klauss Vianna, “respirar significa abrir, dar espaço” (MILLER; 2007:61) e “os espaços correspondem às diversas articulações do corpo, onde é possível localizar importantes fluxos energéticos e onde se inserem os vários grupos musculares.” (MILLER; 2007: 63). O trabalho investe na abertura dos espaços articulares visando:

1-Amplitude da capacidade de movimento

2-Redução das tensões

3-Flexibilização dos três segmentos da coluna vertebral (coluna lombar, torácica e cervical)

4-Alinhamento da postura

5-Estabilidade do corpo que, mesmo em repouso, está em constante atividade: “as articulações estão interligadas e qualquer movimento em um determinado osso ou músculo leva informações para o resto do corpo.” (MILLER; 2007:64)

Relembrando Bondia: o sujeito incapaz de escuta, travado, não flexível é um sujeito não articulado. A partir do trabalho de percepção e mobilização das articulações, o corpo tende a desfazer as tensões, ganhar maior flexibilidade e mobilidade, e adquirir uma melhor percepção de seu peso parcial e global.

A percepção do peso do corpo e de suas partes permite transformar a “tensão muscular” (excesso de tensão na musculatura) em “atenção muscular” (capacidade de dosar a tensão na musculatura, com o emprego do esforço justo na realização do movimento) e introduzir o trabalho de tônus corporal nos três níveis (baixo, médio e alto) e a noção de “peso como impulso para transferências e deslocamentos. Com a percepção de peso, é possível perceber o relaxamento da musculatura: o uso do peso do corpo, não o seu abandono, favorece a flexibilização do movimento.” (MILLER; 2007:66) Miller observa que o termo relaxamento é, muitas vezes, mal utilizado por ser mal

compreendido, já que relaxar não consiste em abandonar o corpo, mas em liberar as tensões para a realização do movimento, possibilitando uma variação na tonicidade da musculatura. O chão é então o suporte para a sensibilização e percepção do corpo em repouso (pontos de apoio) e em movimento (passagem de uma posição à outra), com a distinção de dois tipos de apoio:

1– Apoio passivo: quando o corpo utiliza os apoios passivamente, sem exercer pressão na superfície de contato.

2– Apoio ativo: quando o corpo, exercendo pressão na superfície de contato, ativa a musculatura para o movimento, transformando o apoio passivo em ativo.

A percepção espacial em situações dinâmicas e estáticas que confere tónus muscular ao corpo é chamada de propriocepção: tanto o corpo em ação quanto em repouso, resulta do movimento de tensões opostas em equilíbrio. Sendo assim, o apoio ativo é também trabalhado na postura ereta.

“Na pausa não há apenas interrupção do movimento; pelo contrário, na pausa há um movimento interno, com uma atenção e prontidão musculares em que o corpo ganha outra dimensão, ou melhor, uma tridimensão, o que poderíamos chamar de presença cênica.” (MILLER; 2007: 70)

A técnica Klaus Vianna propõe descobrir a força da gravidade e o chão, para que o movimento, criando raízes, possa crescer e se expandir. Proposta que vai ao encontro à leitura corporal de Leloup, e à técnica de Alexander que, respeitando a unicidade do corpo, ratificam a importância da base, de sua conexão com as partes, e do equilíbrio entre forças opostas.

Nosso corpo é como uma escada. Em uma escada as partes mais altas se apoiam sobre as partes mais baixas. E se a base não é sólida, o que está no alto não pode se manter, não pode se sustentar. Podemos imaginar nosso corpo semelhante à uma árvore. Se a seiva está viva em nós, ela desce até as nossas raízes e sobe até os mais altos galhos. É do nosso enraizamento na matéria que depende a nossa subida para a luz. É da saúde dos nossos pés e de seu enraizamento, é da força e da elasticidade de nossa coluna vertebral, é da abertura e do fechamento de nossas mãos, que pode nascer o gesto vivo. (LELOUP; 1998:18)

O gesto vivo só pode ser realizado pelo corpo vivo. O corpo vivo, parado ou em movimento, necessita de uma base sólida, de raízes que se conectem aos mais

altos galhos⁴³, cuja seiva é o fluxo de energia que, pulsando dos pés às extremidades, dilatam a sua presença. A presença cênica é então, o corpo vivo no estado de atenção e prontidão, esteja ele parado ou em movimento. Este corpo vivo remete ao corpo-em-vida de Eugenio Barba que, por sua qualidade de presença, capta o olhar do espectador. Para o diretor, a presença do ator é a sua energia em cena, ou seja, “a sua potencia nervosa e muscular” (BARBA, SAVARESE; 1995: 74), estudada e trabalhada em situações extra cotidianas.

Com freqüência chamamos esta força do ator de “presença”. Mas não se trata de algo que *está*, que se encontra *ai*, à nossa frente. É contínua mutação, crescimento que acontece diante de nossos olhos. É um corpo-em-vida. O fluxo de energia que caracteriza nosso comportamento cotidiano foi re-direcionado. As tensões que secretamente governam nosso modo normal de estar fisicamente presentes vêm à tona no ator, tornam-se visíveis, inesperadamente. (...) O corpo dilatado é acima de tudo um corpo incandescente, no sentido científico do termo: as partículas que compõem o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energia, sofreram um incremento de movimento, separaram-se mais, atraem-se e opõem-se com mais força, num espaço mais amplo ou reduzido. (BARBA, SAVARESE; 1995: 54)

Percebe-se pelo trecho – “as partículas que compõem o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energia, sofreram um incremento de movimento, separaram-se mais, atraem-se e opõem-se com mais força, num espaço mais amplo ou reduzido.” – que é da ativação da atração e oposição de forças que o corpo se dilata e ganha presença.

Para Klauss Vianna, essa resistência que acontece, tanto na pausa quanto no corpo em movimento, faz o corpo ganhar dimensão nos sentidos opostos nas relações frente-atrás, acima-abaxo, e direito-esquerdo: “expandindo as costas em relação à frente, percebemos todas as direções do corpo, suas laterais, o ápice da cabeça projeta-se para cima, enquanto os pés enraizados fazem oposição, empurrando e ativando, dessa forma, o corpo por inteiro.” (MILLER; 2007:70)

Em qualquer gesto estão presentes as duas polaridades, ou seja, a tensão de forças opostas: uma intenção e uma contra-intenção, um movimento de ida e outro de volta. Barba sugere, como um dos meios do ator dilatar a presença

⁴³ Possibilidade de imagem para o corpo em pé.

física na atividade extracotidiana, que a ação se inicie na direção oposta para a qual é dirigida (como acontece na vida cotidiana) e a isso denomina *princípio da negação*: “de um lado, a dinâmica física e nervosa pela qual toda ação energética começa com o seu oposto; de outro, uma atitude mental.” (BARBA, SAVARESE; 1995:57), em que a dilatação do corpo físico é validada quando acompanhada da dilatação do corpo mental.

A oposição de forças que faz o corpo dilatar e ganhar presença em Barba, e a resistência que amplia a dimensão nos sentidos opostos ⁴⁴do corpo, constatada por Klaus Vianna, faz pensar nas duas ações essenciais observadas por Jaques Lecoq em sua pedagogia teatral. Em uma das etapas do trabalho que desenvolve com seus alunos, Lecoq percebe que as ações humanas podem ser resumidas em duas: o empurrar e o puxar, e que todos os movimentos do homem, sejam eles físicos ou psicológicos, levam a uma dessas duas ações.

A percepção das forças opostas em equilíbrio no corpo humano, em Klaus Vianna, resulta no processo dos vetores ⁴⁵. Já a ação de empurrar e puxar nas diferentes direções (vertical, horizontal e diagonal) dando origem ao que Lecoq denomina rosácea das flores, é relacionada com os *diferentes mundos dramáticos*:

1- Tragédia: relacionada à direção vertical. Pensando na leitura proposta por Leloup, quando o homem está na posição vertical ele tem os pés conectados à Terra e a cabeça, em direção ao céu, simbolizando a sua conexão com o divino. A posição vertical conduz o homem a Deus. Esta posição também indica certa imobilidade mas, a qualquer momento, o deslocamento pode acontecer. Na encenação da tragédia de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão, as pernas de pau como extensão do corpo dos atores, enfatizam esse caráter trágico: os amantes estão nas alturas, mas sempre na eminência da queda.

2- Melodrama: relacionada à diagonal, por seu caráter sentimental e lírico. A direção diagonal é considerada mais dinâmica do que a vertical, e potencialmente mais instável e carregada de maior movimento visual. Em movimento pode oscilar do alto para os lados opostos, sugerindo uma queda menos abrupta do que a queda

⁴⁴ Culmina no processo dos vetores chamado direções ósseas mapeado em oito vetores de força distribuídos ao longo do corpo.

⁴⁵ Trabalho de direções ósseas mapeado em oito vetores de força distribuídos ao longo do corpo para a percepção das forças opostas que colocam o corpo em equilíbrio

da posição vertical.

3- *Commedia dell'arte ou clown*: relacionada à posição horizontal. A direção horizontal é percebida como posição deitada, dando ideia de sono, preguiça, imobilidade e ausência de movimento que, quando ganha movimento, pode ir de uma extremidade à outra, num embate frontal, num jogo de vai e vem que, que se dá na esfera terrena, entre homens.

Para Lecoq todos os movimentos realizados no espaço, independente do grau de complexidade, estão inseridos nessas dimensões dramáticas. (O jogo das direções e oposições é um recurso muito bem explorado na encenação de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão, tanto pela verticalidade das pernas de pau que sugerem o trágico e, nos momentos mais líricos da encenação, ganha a diagonal, quanto na horizontalidade trabalhada nos personagens mais cômicos, com referencia circense. É o desenho que corpos realizam no espaço que estrutura toda a encenação de *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!*)

O trabalho de oposições permite a percepção do eixo global, que é “a integração do corpo com a gravidade na conquista do equilíbrio, (...) em sua totalidade e a inter-relação de todas as suas partes.” Para ativar a resistência⁴⁶ do corpo, Jussara Miller sugere que o trabalho empreendido se inicie no chão, ganhe a parede, posteriormente a relação com o outro, e se expanda para o espaço, sempre por meio da oposição como geradora do movimento, um dos princípios da técnica Klaus Vianna, já que o movimento de forças opostas é imanente ao corpo, esteja ele em repouso ou em movimento.

É interessante observar, a partir desse movimento do corpo, o movimento da linguagem. Se no corpo, mesmo parado, existe essa oposição de forças, a linguagem também não está isenta deste movimento. Embora a linguagem seja caracterizada por um discurso lógico, nada é fixo, e como observa Viviane Mosé, o discurso não foge da instabilidade afetiva, das imagens e sensações que caracterizam o ser humano, do seu caos constitutivo que pode ser colocado na seguinte questão: vou nascer, vou morrer, para onde eu vou? Segundo Mosé, esta instabilidade da vida não pode estar afastada da linguagem.

⁴⁶ Miller sugere alternar soltura com resistência. O objetivo é o aumento do tônus muscular, maior prontidão e força de sustentação do corpo em sua unidade, possibilitando assim, melhor definição dos movimentos realizados.

PRÁTICA

3.1 – Abertura das articulações do corpo

- Pés paralelos. Movimento de rotação de cada articulação do corpo em um sentido e no sentido contrário. Massagear o maxilar, passar a língua entre dentes e lábios num sentido e no sentido contrário. Flexibilizar lábios e língua. Movimentar todas as articulações num constante espreguiçar. Respirar e desfazer.
- O professor joga uma bolinha para cada aluno que quando a recebe diz o seu nome em voz alta.
- Massagear um lado do corpo com as mãos. Sensibilizar o pé e a mão, do lado massageado, com a bolinha.
- De pé. Colocar a bolinha do lado massageado sob a axila. Pressioná-la, estreitando o contato ao máximo, e depois suavizar o contato. Este trabalho promove a abertura da articulação.
- Deslocar-se pelo espaço com a bolinha debaixo do braço mantendo o corpo relaxado, sem tensão.
- Fazer o mesmo para o outro lado.

3.2 – Ganhando o espaço a partir do chão pelos apoios do corpo

- Deitar de costas no chão. Perceber o corpo, as partes que encostam no chão e os apoios. Respirar. Desfazer as tensões.
- Começar a movimentar o corpo lentamente, percebendo e se deslocando sobre os apoios para mudar de nível. Expandir o movimento pesquisando o deslocamento sobre os apoios.
- Escolher três apoios como base de sustentação para trabalhar o deslocamento e a passagem de um nível a outro. Ex: mãos, costas, pés.
- Dois grupos: A mesma pesquisa anterior. Um grupo observa o outro no deslocamento dos apoios. A passagem deve fluir na mudança de um nível a outro.
- Música. Todo o grupo de pé. Percepção do espaço: trazer a sensação do ar, do vento, para o movimento.
- Roda. Todos fecham os olhos e percebem a sensação do corpo. Respirar. Desfazer. Abrir os olhos.

Observação: O trabalho de chão, no nível baixo (de percepção dos pontos de contato corpo, da base, dos apoios) proporciona a maior percepção corporal quando o corpo ganha o espaço.

3.3 – Sensibilização da pele e deslocamento

- Deitar de costas no chão. Perceber o corpo, as partes que encostam no chão e os apoios. Respirar. Desfazer as tensões. Perceber a temperatura do chão, do corpo e do espaço. Perceber o tecido da roupa em contato com a pele.
- Movimentar o corpo, percebendo e se deslocando sobre os apoios para mudar de nível. Realizar uma pesquisa de movimentar o corpo a partir da sensação da roupa: a sensação do contato com a roupa é que conduz o movimento. Perceber as dobras da roupa, as dobras do corpo. Explorar as dobras do corpo no movimento: a roupa provoca o movimento – experimentar – importante é que o tecido pele perceba o tecido roupa: sensibilização e percepção.
- Roda. Todos fecham os olhos e percebem a sensação da pele e da roupa. Respirar. Desfazer. Abrir os olhos.

3.4 – Equilíbrio e percepção das forças opostas

- Transferência do peso do corpo sobre os pés: pés paralelos e sem dobrar a coluna, como se o corpo fosse um único bloco, deslocar o peso para a frente dos pés e sustentar o corpo nesta posição, mantendo o olhar para frente. O mesmo para a lateral direita, lateral esquerda, para trás e para frente. Retornar ao centro percebendo a distribuição do peso nas diferentes posições e o equilíbrio de forças necessário para se sustentar em cada uma delas. Girar o corpo passando por todos os pontos em um sentido, e no sentido inverso. Perceber como o peso se distribui no deslocamento do corpo. Perceber o eixo e distribuir o peso do corpo sobre os dois pés. Respirar e desfazer.
- Roda: Pés paralelos. Com os cotovelos dobrados, juntar as palmas das mãos com as palmas das mãos dos que estiverem ao lado. Todo o grupo pressiona as palmas das mãos dos colegas deslocando o peso do corpo para frente, como um bloco, indo e retornando em conjunto. Obs. No deslocamento, a pressão é exercida por todo o corpo e não apenas pelos braços. Ir e voltar sem dobrar a coluna para frente, mas mantendo o corpo como um único bloco. No eixo, fechar os olhos, perceber o corpo, respirar e desfazer.
- Duplas: um de frente para o outro. Um com uma perna à frente e outra atrás em sentido contrário a do colega. Um pressiona as palmas das mãos do outro, mantendo um equilíbrio entre os dois corpos. Em algum momento, um dos dois avança e o outro

cede, acompanhando o movimento, mas mantendo a pressão contrária das mãos e dosando a força necessária para o deslocamento. O jogo se estabelece entre a dupla, que se desloca pelo espaço. Obs. A dupla está em oposição, mas junta no jogo. No eixo, fechar os olhos, perceber o corpo, abrir os olhos, respirar e desfazer.

- Trio: Uma pessoa entre duas. As duas de fora, colocam os pés um à frente do outro para sustentar a do meio que, mantendo os pés unidos inicia o movimento deslocando o peso do corpo para frente ou para trás e posteriormente é conduzida pelas que estão fora. A posição do meio é revezada entre os participantes.

- Roda: o mesmo jogo anterior, com uma pessoa ao centro e as demais ao redor. A posição do meio é revezada entre os participantes. Após todo o grupo passar pela posição do meio, retomar a roda, fechar os olhos, perceber o corpo. Abrir os olhos, respirar e desfazer.

3.5 -Claps

- Forma-se uma roda. O peso do corpo deve estar distribuído nos dois pés e, a todo momento, mantendo contato com o chão. Os joelhos são como molas, não estão rígidos, nem muito flexionados.

- Uma pessoa inicia o jogo, virando o tronco para a pessoa que está à sua esquerda, olhando nos seus olhos e passando uma palma para ela, que é, sucessivamente, passada de pessoa a pessoa até retornar à primeira. É importante que o grupo encontre um tempo comum na passagem das palmas para que o jogo ganhe fluxo e ritmo. Quando a palma chegar à pessoa que iniciou o jogo ela deve retornar no sentido contrário. Encontrado o ritmo após a ida e a volta, passar a palma para uma pessoa em qualquer direção. É importante olhar nos olhos e direcionar a palma para a pessoa que a recebe, mantendo o fluxo do jogo.

- Estabelecida uma conexão entre o grupo, o jogo pode sair da roda para o espaço.

- O grupo continua caminhando no espaço, sem cessar o movimento e mantendo o mesmo ritmo no caminhar. Em uníssono, pode mudar a velocidade, acelerando ou desacelerando. Em algum momento o grupo deve parar ao mesmo tempo e depois retomar a caminhada até formar uma roda. Fechar os olhos, perceber o corpo, abrir os olhos, respirar e desfazer.

3.1.4 – A VOZ

Cada corpo tem características muito próprias, definidas por sua anatomia, estória de vida, e o trabalho realizado sobre si mesmo. Como extensão do corpo, a materialidade da voz, também tem a sua particularidade: cada voz tem o seu som, timbre e textura. Se o corpo produz sons que lhe são inerentes (como o batimento cardíaco, estalar dos ossos, entre outros), a voz é o seu som mais complexo, que pode ser trabalhado e potencializado.

Para o diretor Eugênio Barba, pensar na voz é pensar no corpo, assim como pensar na ação física é também acionar o mental, já que tudo está interligado e interagindo. Uma voz com tonicidade e potência, depende de um corpo flexível, liberto de tensões, que respire plenamente: a respiração é a base para uma boa emissão vocal. Como observado por Alexander e Leloup, os processos físicos, mentais e emocionais estão conectados, e toda e qualquer prevenção ou eliminação de um problema está fundado na unidade indivisível do organismo, o que inclui a voz.

O estado emocional e a tensão física, em especial a tensão excessiva nos maxilares, é um dos principais fatores de bloqueios na emissão vocal: maxilares relaxados permitem a abertura e a flexibilidade da boca, liberando os músculos da garganta, propiciando uma melhor dicção e projeção. A flexibilização dos órgãos bucais são essenciais para uma boa articulação dos fonemas, que requer participação total dos órgãos articuladores: língua, mandíbula, palato, lábios e bochecha.

A língua é o principal órgão da articulação, pois interfere na formação das vogais e consoantes: “órgão da palavra, é considerada com a criadora do verbo, imbuída de um poder de fecundação da mesma categoria da chuva, do sangue, do esperma, da saliva (...) Saber controlar a língua, para os bambaras e para os europeus, ter atingido a idade do homem, ser dono de si mesmo.” (CHEVALIER/ GHEERBRANT; 1999: 551) Cerca de 90% dos problemas que envolvem a língua são de tensão: a retração constante da língua causa o ressecamento da boca, não estimulando a produção de saliva e interferindo consideravelmente na emissão do som. Por outro lado, a produção de saliva em excesso, revela falta de tônus na língua. Quando não está em movimento, a língua deve permanecer na *posição de repouso*, ou seja, ao longo do assoalho da boca, tocando os dentes inferiores.

Quanto melhor, mais contínua e periódica a experiência prazerosa, mais fortalecida e mais plena estará a função da língua. E do ser, que também a isso veio. Ela tem a memória de quais as formas, os mecanismos que podem levar a experimentar tais situações. Por isso é a estrutura do corpo que mais estimula os impulsos de materializar o que é prazeroso, a dar continuidade a isso, a sempre renovar o interesse pelas experiências da vida e prazer, e a se manter bem. Na medicina oriental é uma estrutura que auxilia no diagnóstico dos vários sistemas do corpo, pois reflete a condição energética dos órgãos e informa sobre o equilíbrio da saúde corporal. O espaço interno da boca está em equilíbrio quando apresenta a forma de uma parábola e permite o contato da língua com o palato quando em repouso na boca. (VILELA; SANTOS; 2010: 179)

Tensionada, a língua costuma ficar colado no céu da boca, o palato. O palato, que se divide em duas partes, também tem função fundamental: o palato duro está envolvido com a projeção da voz e o palato mole (úvula, conhecida como campainha) com a formação de sons orais e nasais. Como o som é formado por ondas que só se propagam em linha reta, é importante que o palato duro esteja aliado a uma boa postura da cabeça. As narinas são responsáveis pela ressonância nasal, mas o som nasal só é emitido com a permissão do palato mole (a úvula). Para emitir esses sons nasais, a úvula desce e para emitir os sons orais, a úvula sobe. O excesso ou a falta de nasalidade úvula desce e para emitir os sons orais podem representar sérios problemas de voz, afastando-se da normalidade e modificando o som original que deveria ser produzido. Como já dito, além da estrutura física, a potência vocal, depende do trabalho global do corpo:

- . Liberação das tensões
- . Capacidade respiratória
- . Soltura e flexibilização dos órgãos bucais
- . Aquecimento e projeção vocal
- . Desaquecimento vocal

PRÁTICA

4.1 - Desfazer as tensões pela respiração

- Deitar com as costas no chão mantendo os olhos abertos, as pernas dobradas e os pés paralelos sobre o chão, abertos na direção do quadril.
- Colocar um livro sob a cabeça para manter a coluna cervical alongada de forma que seja tranquilo deglutir a saliva.
- Colocar as mãos sobre o peito com os braços dobrados na altura do ombro.
- Respirar percebendo o corpo e os movimentos involuntários habituais que criam a tensão. Desfazer as tensões por meio da respiração.
- Soltar um som e perceber se há tensão desnecessária em alguma parte do corpo na hora de emitir o som. Relaxar para emitir o som sem tensão.
- Espreguiçar todo corpo: de barriga para cima, lateralmente, de barriga para baixo, mantendo o contato com o chão.
- Virar de lado, pelo o chão, ir fechando o corpo na posição fetal e respirar. Retornar à posição anterior, com as costas em contato com o chão abrindo o corpo, braços e pernas, expandindo o corpo como uma estrela. Fechar o corpo na posição fetal para o lado oposto. Apoiar as mãos no chão e ir para a posição sentada desenrolando a coluna. A cabeça é a última a chegar.

4.2 – Percepção da Respiração

- De pé, pés paralelos, braços ao longo do corpo. Suspender os braços até as laterais dos ombros, inspirando, percebendo o ar entrando e expandindo a região abdominal, intercostal e peitoral. A inspiração deve durar o tempo de subida dos braços. Com os braços estendidos, fazer uma pausa com o corpo cheio de ar. Descer os braços expirando, esvaziando o corpo no sentido contrário da inspiração e fazer uma pausa com o corpo sem ar. Repetir o movimento mais duas vezes.
- Relaxar a cabeça para trás inspirando e para frente expirando
- Virar o rosto para o lado esquerdo inspirando e retornar expirando. O mesmo para o lado direito.
- Inspirar e descer a cabeça para o ombro esquerdo expirando. O mesmo para o lado direito.
- Rotação da cabeça, inspirando e expirando suavemente.
- Inspirar levando os ombros até as orelhas, reter o ar por alguns segundos e soltar

a musculatura junto à respiração.

- Inspirar – pausa – sopro suave
- Inspirar – pausa – sopro com pressão
- Respiração com a finalidade de desobstruir as vias respiratórias: inspirar profundamente por uma das fossas nasais, reter o ar durante longa pausa; expirar muito lentamente pela outra narina, repetindo o exercício e alternando sucessivamente as fossas nasais para inspiração e para expiração; para facilitar, comprimir o conduto esquerdo com o polegar e o direito com o anular.
- Inspirar – pausa – expirar emitindo um som de alívio. Ex: Ah

Obs. Não é necessário fazer todos. Escolher alguns e fazer.

4.3 - Soltura da Mandíbula

- Bocejar: o bocejo relaxa a musculatura do rosto e as cordas vocais.
- Massagear o maxilar com as pontas dos dedos.
- Abrir e fechar a boca lentamente com a língua relaxada.
- Passar a língua entre os dentes e os lábios num sentido e no sentido contrário.

4.4 - Flexibilização e tônus dos Lábios

- Abrir e fechar rapidamente os lábios com os dentes cerrados (5X)
- Vibrar os lábios
- Pressionar os lábios, um contra o outro e emitir seguidas vezes o som da consoante P e depois emitindo o som: Pa - Pe - Pi - Pó - Pu
- Juntar os lábios num bico e esticá-los com a boca semi-aberta
- Jogar beijinhos
- Dizer repetidas vezes as vogais iu – iu – iu

4.5 - Flexibilização e tônus da Língua

- Girar a língua em volta dos dentes com a boca fechada
- Colocar a língua em posição normal, no assoalho da boca e estirá-la para fora da boca
- Movimento de baixo para cima com a língua para fora da boca
- Movimento da língua de um canto a outro do lábio
- Passar a língua nos lábios lentamente
- Passar a língua no céu da boca de frente para trás

- Girar a língua em volta dos dentes com a boca fechada
- Colocar a língua para fora e sugá-la rapidamente

4.6 –Palato

- Bocejar bem lentamente para sentir as estruturas
- Dizer bem lentamente: gong – gong – gong – gong

4.7 - Sustentação do ar, aquecimento, emissão e projeção Vocal

- Bocejar
- Inspirar, pausar, soltar o som em “s”: além de limpar as cordas vocais, a emissão em “s” contínuo permite trabalhar a sustentação do ar
- Inspirar, pausar, soltar o som em s s s - f f f - x x x cortado
- Inspirar – pausa: Si – Fu – Xi – Pa
- Viobração em Br br br (cortado) / Brrrrr (prolongado)
- Vibração em rrrr, fazendo curva ascendente e uma curva descendente
- Humming: sorrir com os lábios fechados (para a abertura interna) e os maxilares afastados. Emitir o som da consoante “m”, gemendo e projetando o som nas caixas de ressonância do rosto. Fazer o mesmo mastigando com a boca fechada e, posteriormente com a boca aberta, movimentando a língua.
- Emitir o som nasal: MOM – MOM– MOM

4.8 – Desaquecimento vocal

- Bocejar lentamente
- Emitir suavemente o som: yam – yam – yam
- Vibrar os lábios emitindo um som de “brrrrr” descendente
- Exercícios de mastigação sonorizada com a boca fechada
- Colocar a língua parada no assoalho da boca durante 10 segundos
- Movimentar a ponta da língua em volta dos lábios no sentido circular da direita para a esquerda e da esquerda para a direita e deglutir a saliva

4.9 - Percepção do corpo e emissão vocal

- Deitar com as costas no chão, mantendo os olhos abertos, as pernas dobradas abertas na largura do quadril com os pés paralelos sobre o chão. Colocar um livro sob a cabeça para evitar a declinação da cabeça para trás e que seja tranquilo engolir.

Colocar as mãos sobre o peito com os braços dobrados na altura do ombro.

- Respirar percebendo o corpo. Perceber os movimentos involuntários habituais que criam a tensão e procurar desfazê-los na respiração.
- Emitir um som. Perceber se há tensão desnecessária em alguma parte do corpo na hora de emitir o som. Relaxar para emitir o som sem tensão.
- Fazer o mesmo com uma frase do texto. Caso haja alguma tensão, desfazê-la na respiração.
- Perceber como cada frase dita repercute no corpo: qual a sensação física e quais as imagens que vêm à tona. Respirar e desfazer antes de emitir a próxima frase.

Obs. As frases vão sendo gradativamente aumentadas até que se diga todo o texto. Uma segunda etapa do trabalho consiste em, memorizado o texto, cada qual dizer as suas falas, sem interpretar, mas prestando atenção à sua voz e às sensações físicas ao emitir o texto. Após a fala, desfazer com a respiração e prestar atenção à fala do outro. Variação: fazer o mesmo de olhos fechados para despertar outro sentido.

- De pé, perceber a coluna. Lembrar que a cabeça é sustentada pela coluna e não pela musculatura do pescoço. Liberar a tensão do pescoço com rotação da cabeça para um lado e para o outro. Massagear com os dedos a musculatura da cervical e o maxilar: dizer o texto, prestando atenção à mobilidade da cabeça sobre a coluna. Dizer o texto, parar, sentir o corpo e o peso do corpo. Bocejar para liberar o espaço entre os últimos dentes. Abrir e fechar a boca lentamente. Andar e dizer o texto relaxadamente, sem tensão.

4.10 - Base. Articulação. Aquecimento. Claps e texto.

- Formação em roda. Com a bolinha, massagear cada um dos pés de das mãos. Perceber a base e distribuir o peso sobre os dois pés.
- Mobilizar cada uma das articulações separadamente, girando para um lado e para o outro, respirando e desfazendo a cada movimento realizado.
- Mobilizar todas as articulações ao mesmo tempo, espreguiçando o corpo e emitindo sons que o corpo sentir vontade de realizar, por impulso. Sair da roda e ganhar o espaço, se movimentando no espreguiçar e emitindo sons que tiver vontade.
- Retornar à roda. Fazer uma rodada de claps. Ganhar o espaço mantendo o jogo.

Obs: lembrar de olhar nos olhos do outro. A um sinal dado pelo professor retornar à roda.

- Roda. Manter o jogo, acrescentando uma frase do texto após a palma. Ganhar o espaço mantendo o jogo.

4.11- Percepção do espaço interno, da caixa de ressonância e das costas. Soltura, aquecimento, sustentação do ar e amplitude vocal.

- Roda. Base: perceber se o peso do corpo está distribuído sobre os dois pés. Soltar a tensão do maxilar massageando-o. Sorrir: o sorriso antes de abrir a boca, abre o espaço interno, abrir a boca e bocejar. Passar a língua entre lábios e dentes de para um lado e para o outro. Varrer o céu da boca com a língua (dos dentes para dentro) para lubrificar e flexibilizar a laringe.

- Inspirar e soltar o som em s para limpar e aquecer as cordas vocais. Relaxar o corpo. Perceber o peso do corpo. Inspirar novamente, soltar o som em s e ir aumentando progressivamente o tempo de soltar para trabalhar a sustentação do ar.

- Sorrir para abrir o espaço interno. Inspirar, mantendo dentes inferiores e superiores ligeiramente separados. Fazer o “humming” (som do m gemendo) pensando nas caixas de ressonância do rosto: as caixas de ressonância do rosto são ocas, por isso, muito acústicas. Fazer o mesmo movimentando os lábios e a língua: “humming” mastigado. Parar, desfazer na respiração, reiniciar.

- Dizer o texto caminhando para trás para minimizar a tensão da coluna cervical, ganhar as costas e perder o vício habitual do corpo de avançar com a cabeça para frente.

Obs. Caminhar para trás, desfaz o hábito e imprime outra sensação e percepção ao corpo. É importante fazer, neutralizar e desfazer.

4.12 -Imagem da palavra

- Emitir uma palavra do texto com o impulso físico que a palavra suscita e repetir muitas vezes, brincando com a velocidade, as nuances, a altura, aumentando a intensidade e o movimento e posteriormente, diminuindo. Ao final, desfazer na respiração.

Obs: esta proposta foi por mim vivenciada na oficina do ator em Shakespeare com o diretor e professor Paul Heritage. O objetivo é que a palavra ganhe materialidade no corpo do ator pelo impulso que provoca. As etapas posteriores foram por mim desenvolvidas a partir desta primeira proposta.

- Fazer o mesmo para cada frase do texto, independente do contexto da cena.
- Primeiro momento: Dois alunos-atores leem uma cena com dois personagens e outros dois realizam a ação, deixando que a fala impulse o movimento do corpo. Por exemplo: Dois alunos-atores se colocam, lado a lado, voltados para a plateia entre dois outros que leem a cena. Enquanto eles leem, os outros dois realizam movimentos por impulso, individualmente, sem contracenar. Entre uma frase e outra, os alunos que leem devem dar um tempo, para os dois que se movimentam, pausarem e esvaziarem com a respiração. Segundo momento: enquanto a dupla lê a cena, os outros dois contracenam, agindo por impulso, a partir da escuta. (A leitura deve ter momentos de pausa combinados previamente por quem lê para que os alunos atores esvaziem) Terceiro momento: os alunos atores que leem saem de cena. Os outros dois permanecem. Deitam no chão, lado a lado, com um livro sob a cabeça para evitar a declinação da cabeça para trás e de forma que seja tranquilo engolir a saliva. Colocam as mãos sobre o peito com os braços dobrados na altura do ombro, pernas dobradas abertas na largura do quadril com os pés paralelos sobre o chão, olhos fechados. A cena é trabalhada nesta posição e olhos fechados: cada um deve dizer a sua fala percebendo os impulsos do corpo, desfazer na respiração, escutar a fala do outro, percebendo os impulsos do corpo enquanto escuta, para então, movido pela escuta, dizer o seu texto. Quarto momento: Fazer o mesmo de pé. Quinto momento: experimentar a cena no espaço.

3.2 – As referências de *Romeu e Julieta* para a encenação de *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!*

Tendo abordado a escuta do corpo – a sua materialidade, desde a estrutura óssea até a pele – para a abertura à escuta do outro e a relação dos corpos no espaço, pretende-se, no presente capítulo, abordar a concepção cênica de *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!*

O processo empreendido na encenação de *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!* busca potencializar o corpo e a relação entre os corpos no espaço,

tendo como referência a tessitura da palavra com o corpo, empreendida por Gabriel Villela na encenação de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão.

O trabalho empreendido por Villela com os atores em *Romeu e Julieta*, se funda no processo do diretor Peter Brook, na montagem de *Sonho de Uma Noite de Verão*. O diretor Gabriel Villela tece a palavra ao corpo, fazendo a palavra ganhar materialidade no corpo do ator: o trapézio utilizado por Brook para conferir impulso, vibração e movimento às palavras nos corpos dos atores é, recriado por Villela no exercício da pinguela. O exercício da pinguela consiste em gerar nos corpos dos atores a permanente instabilidade e a constante busca de equilíbrio e, no jogo de opostos, imbuir o corpo e a voz do perigo eminente, trazendo a sensação da precipitação e o estado necessário à representação.

O processo empreendido na encenação de *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!* que se funda na tessitura da palavra e do corpo, leva em conta as possibilidades dos alunos-atores e as condições do espaço físico da sala de aula. O objetivo é que os alunos absorvam orgânica e fisicamente o texto dramático, não se limitando a decorá-lo e reproduzi-lo mecanicamente, como muitas vezes se vê em encenações realizadas nas escolas, e até mesmo em grupos amadores e profissionais. Investindo e acreditando nas palavras de Brook, de que o ator deve ter um ouvido voltado para dentro e outro para fora, investe-se na escuta de si, para que, abertos os sentidos, o corpo respire, a troca aconteça, o jogo se instaure, e o texto emane como energia motriz da ação, pulsando vivo nos corpos em cena. Quando isto acontece, os atores captam os sentidos do espectador e a escuta se amplia para a plateia.

Nas leituras de textos dramáticos realizadas ao longo dos anos nas escolas, observo que os alunos ficam mais focados na própria *performance* do que na escuta do outro. Esta falta de escuta, na maioria das vezes, se dá por auto-exigência, nervosismo, timidez, dispersão, e acaba resultando na aceleração da fala, no baixo volume de voz, na interrupção na fala do colega, e em atropelos no texto.

Diante disto, a leitura é retomada com o objetivo de que, ao invés de se preocupar com a própria *performance*, o estudante fique atento à voz de quem lê, para que, tendo a fala do outro como estímulo, emita a sua voz num jogo de ação e reação. É interessante observar como esta proposição provoca a transferência de foco de si para o outro e eleva o nível de atenção do grupo: o

estudante acaba por não se preocupar tanto em “acertar” ou “ler bem”, começa a interagir e os atropelos diminuem. Há então, uma maior propensão de se instaurar uma atmosfera de cumplicidade em que se sentem mais à vontade para arriscar, cada qual, dentro de suas possibilidades.

Embora pareça um tanto óbvio, colocado como proposta aos alunos, este estímulo promove mudanças perceptíveis: é a partir da escuta que a leitura se desenrola. O objetivo é que, a partir desta abertura ao outro, os estudantes tateiem o texto e se permitam brincar, despreziosamente, com os personagens da estória que, no texto se revela.

Como num jogo de bola, você tem que receber a bola para jogar, isto é, reagir. Se reagir antes de recebê-la, perderá a bola e o sentido do jogo, que é “jogar” de volta para o adversário, pois o jogo pressupõe relação. (LECOQ; 2001:169).

Na leitura, este jogo se dá no cruzamento de vozes que, mesmo de uma primeira vez, já imprime um corpo sonoro no espaço, camadas de nuances e significados. Para que o jogo aconteça, a escuta é imprescindível na relação com o outro.

A proposta então é tecer corpo e palavra, a partir da escuta do texto, de si, e do outro, neste jogo de conexões que se estabelece e se materializa no corpo, na relação, e no desenho dos corpos no espaço: foi isso que estruturou toda a encenação de *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!*

O jogo das direções e oposições, muito bem explorado por Villela na encenação de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão, foi uma forte referência na concepção do desenho cênico de *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!*

Em *Romeu e Julieta*, a verticalidade (Lecoq) das pernas de pau ratifica o amor dos jovens, que se encontram literalmente nas alturas, mas alude também à iminente tragédia já que, a qualquer momento, tudo pode ruir e desabar, revelando a vulnerabilidade e instabilidade dos relacionamentos, da vida, e a trágica condição humana. Nos momentos mais líricos, em que os jovens revelam o seu amor, os corpos pendem um em direção ao outro, e a verticalidade das pernas de pau ganha diagonal: Romeu inclina o seu corpo em direção à Julieta, que resiste, antes de saber as suas verdadeiras intenções, no jogo de atração e repulsão, se afastando e se aproximando de Romeu. Neste lírico vai e vem, Julieta acaba por ceder ao apelo amoroso, inclinando o seu corpo em direção ao do

amante, e a diagonal se desenha.

A horizontalidade ganha a cena nos momentos mais leves da estória, principalmente na presença dos personagens da ama e do Merccucio que, por meio do jogo de empurra e puxa dos corpos, revelam a comicidade e o palhaço que instaura o riso e, entre o trágico e o cômico, desenham a polaridade humana e da vida.

Para abordar o jogo das direções e oposições na encenação de *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!*, segue um breve enredo da peça.

Toda a ação acontece na pacata cidade de Bororó, onde vivem os irmãos Balinha e Ed, que são introduzidos por Polauto, o narrador. Balinha é uma doceira de mão cheia e Ed, um cientista muito divertido que trabalha na criação da máquina do tempo. A trama se desenrola com a chegada de Polichinelo, talentoso poeta e melhor amigo de infância dos dois irmãos, que após longa ausência retorna à sua Terra natal, no intuito de publicar a sua obra. O reencontro de Polichinelo e Balinha reascende um amor de infância, mas ele está de casamento marcado com Liza, uma estrangeira de sotaque carregado e compulsiva por compras. Enquanto isso, a misteriosa Perfídia, que a tudo observa, deseja roubar o precioso livro de receitas de Balinha e tomar o seu lugar como a melhor doceira da cidade de Bororó.

Como o foco da encenação de *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!*, é a tessitura entre corpo e voz, a proposta é que o desenho cênico aconteça a partir do jogo que se estabelece na relação entre os atores. A ausência de cenário é uma escolha, para que o espaço ganhe vida na materialidade dos corpos que interagem em cena. A proposta, inspirada em Peter Brook (1999) pretende valorizar as relações humanas sem submeter à encenação à unidade de lugar e de tempo, tendo como premissa a afirmação de que “como uma área vazia não conta uma estória, a imaginação, a atenção, e os processos mentais de cada espectador ficam livres e desimpedidos.” (BROOK; 1999: 22). Tanto os figurinos, como os adereços, a iluminação e a música aí estão para reiterar esta escolha.

O desenho da encenação se dá nas ações dos corpos dos atores no espaço e, no que se refere ao jogo das direções e oposições na encenação de *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!* pode-se dizer que: nos momentos de maior comicidade, a horizontalidade prevalece, quando os desejos se contrapõem no jogo de empurra e puxa dos atores. Isto também se dá nas quebras que, de

súbito, levam o corpo de um nível a outro sem transição, e nas pausas, que potencializam a comicidade, tanto nos corpos, como na ação realizada. Isto se dá, principalmente nas cenas entre Balinha e o seu irmão Ed; nas cenas entre Ed e Liza, personagens cômicos da estória, dupla que contrapõem o lirismo de Balinha e Polichinelo; e na cena do restaurante exótico: os gestos do garçom e de suas ações fazem um contraponto com o lirismo da cena, que é sublinhada pela música ao vivo executada pelo ator que representa Polichinelo.

Nas cenas mais líricas, em que Polichinelo declama os seus poemas ao editor Asparagus, assim como a cena em que Balinha e Polichinelo revelam o seu amor um ao outro, os corpos tendem a buscar a diagonal.

Já nas cenas de maior dramaticidade, há um jogo entre o movimento e a ausência de movimento quando, por exemplo, no clímax da peça, Polichinelo cai fulminante ao comer o doce envenenado por Perfídia: a horizontalidade de seu corpo paralisado se contrapõe à movimentação dos personagens na tentativa de trazê-lo de volta à vida, sublinhando a dramaticidade da cena, que vai ao tragicômico, e que se imprime tanto na voz como na ação e reação dos atores.

Como já visto, a horizontal é tida como uma posição estática, pois sugere imobilidade; a vertical indica menos imobilidade, pois tende a instabilizar-se; já as diagonais, as curvas e espirais são potencialmente mais instáveis, por isso, imbuídas de maior movimento visual e consideradas dinâmicas. O poema *Crônica* de Mário Quintana, sobre a morte do trapezista René Bugler, faz essa tessitura entre a palavra e a imagem que se desenha no espaço:

A pantera é uma curva em movimento: vai-se desenrolando como um desenho mas a sua harmonia é linear como a figura que, na sucessão de um friso, repete-se, como o andante ritmo de um verso num poema...

O trapezista entanto, não quer a pauta de uma corda única

e a curva de seu vôo traça geometrias no espaço, vai e volta, mergulha, sobe, entrelaça-se como se brincasse consigo mesma.

Só não se brinca com a imperfeição das coisas... e a tua dança aérea, ó pobre René Bugler, interrompeu-se: tombaste, da altura de 10 metros, os braços abertos em cruz e a maravilhosa curva que traçavas imobilizada de súbito num corpo inerte.

Sim, tu estás, agora, na reta horizontalidade da morte. A morte odeia as curvas, a morte é reta

Como uma boca fechada.

Tenho até remorsos de fazer-te um poema... O poema
- o poema da tua vida

está apenas nisto, nestas simples palavras:
“René Bugler, trapezista,
Morto aos 22 anos
No exercício da sua arte”.

Assim como *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!* o poema *Crônica* se refere a um fato real: a morte de um trapezista que cai da altura de 10 metros ao fazer acrobacias num mastro que se quebra. O poema remete ao trapézio utilizado por Brook, e ao exercício da pinguela (em que os atores têm que equilibrar os seus corpos num mastro) utilizado por Gabriel Vilella na preparação corporal dos atores, evocando a sensação da precipitação e da queda eminente. Como já observado, em *Romeu e Julieta*, tragédia da precipitação⁴⁷, os acontecimentos se sucedem com muita rapidez no desenrolar da estória. Precipitar tem a ver com se lançar de um lugar elevado ou de um precipício: por isso as pernas de pau e a ponta dos pés como que andando sobre uma corda bamba, como se, a todo o momento, tudo estivesse à beira do abismo, remetendo à própria condição humana. O poema escrito por Quintana é aqui transcrito para potencializar a cena anteriormente descrita e para evidenciar essa relação dos corpos com o desenho no espaço e as imagens emanadas.

Apesar de *Romeu e Julieta* ser um espetáculo de rua, opta-se por realizar *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!*, num espaço fechado. A opção se dá por uma concepção mais intimista da encenação, que tem música ao vivo e intervenção sonora realizada, por um dos alunos, durante todo o espetáculo. Além disso, a escola não dispõe de recursos necessários para uma encenação ao ar livre, como por exemplo, microfones de lapela. Como a encenação é representada por sete atores e um músico, opta-se pelo pequeno palco da sala de aula de teatro, que dispõe de palco e mesa de luz. O chão em que os atores pisam é formado por quatro estruturas que não são presas entre si, mas que unidas, formam um pequeno palco. Pelo barulho que o palco faz com a movimentação dos atores, há que se aprender a pisar leve, para que a interferência sonora não comprometa a cena. Outro problema é que, na medida em que os atores vão encenando o palco

⁴⁷ Precipitação: ato ou efeito de precipitar ou de precipitar; pressa irrefletida.

vai se abrindo e eles têm que cuidar para que isso não aconteça. O que a princípio é visto como um problema vem aguçar os sentidos dos atores, e como um deles observa: “esse palco tem a ver com a precipitação, a gente tem que estar focado no momento presente, pois a qualquer momento, o palco pode abrir e a gente cair.” Brincadeiras à parte, de tão inseridos no processo, a conexão do palco com a proposta cênica foi por eles justificada.

A encenação de *Romeu e Julieta* começa com uma explosão de corpos musicais irrompendo o espaço: os atores adentram a cena, tocando instrumentos com alegria, e dançando ao redor da *Veraneio*. Mal se vão, duas janelas se abrem e, irrompendo cortinas vermelhas, duas atrizes cantam uma brincadeira com mínimos bonecos que aludem a Romeu e Julieta, protagonistas da história. Instaurada, a brincadeira não pode parar. Enquanto as meninas se divertem no interior do carro em doce melodia, os meninos adentram o espaço e, engrossando a cantoria, armam o cerco a passos largos, numa roda que explode em corpos à frente, nas laterais e acima da *Veraneio*. Como toda brincadeira tem briga, Montequios e Capuletos se desafiam com pedaços de madeira transformados em espingardas, armas de brinquedo, estilingue, ressoando tec tec, raatatatá. Em meio a gritos, fumaça e confusão, eis que surge, de baixa estatura e grande imponência, o Shakespeare do sertão: Diante de sua presença, o mundo pausa. Silêncio. Ele vem contar a sua história, e uma pergunta paira no ar: “A vida não é um circo às avessas? Nasce o teatro que crepita começando. Nasce o homem na palma da mão segurando a brasa trágica da precipitação.” No final da peça, diante dos corpos mortos de Romeu e Julieta, o Shakespeare do sertão, narrador da história, retoma a questão lançada no ar... “A vida não é um circo às avessas?” Gira a roda, entram os atores, vivos-mortos, mortos-vivos, cantando e dançando a louca dança da vida. Romeu e Julieta se levantam, o mundo gira e a brincadeira recomeça.

Balinha, o mais doce espetáculo da Terra! Também chega com música. Música que nasce do silêncio, dando voz ao violão que embala a canção inspirada no amigo que se foi: “Onde anda o meu amor? Em que Terras estará? Criou asas e voou, e não mais retornará... Eu sem chão aqui estou, só me resta esta canção, que consola um coração, que já não bate, já não chora, paralisado ficou, desde que ele foi embora... Ah se um dia ele voltar, meu corpo inteiro irá sorrir, tanto tanto que nem sei, sou capaz de explodir: em festa, em luzes, em cor... Pois é lindo o meu amor!”. Como em *Romeu e Julieta*, a figura do narrador, representada

pelo personagem *Polauto*, apresenta a história a ser contada. E como o Shakespeare do sertão, também abre e fecha esta doce estória: “Respeitável público, foi com imenso prazer, que apresentamos a vocês *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!* Acompanhem-me, por gentileza, pois os conduzirei de volta ao grandioso espetáculo da vida. Agradecemos a sua nobre presença e desejamos que a memória de nossa doce história delicie os seus corações e torne suas vidas ainda mais belas!” E antes a música, lírica declaração de amor na voz do poeta, agora, em nova versão, é cantada e dançada com alegria por todos os personagens da encenação, retomando a questão que paira no ar: “Eu queria que este momento jamais tivesse fim... Não me iludo, é só um sonho, fique aqui, juntinho de mim. Quem sou eu? Quem é você? De onde vim? Pra onde vou? O que importa é agora, e agora é infinito... E o que será... é indefinido... Não se sabe o que será, se será, como será... Mas se um dia eu for embora, pra nunca mais voltar... Deixe que a minha memória, suspenda um sorriso no ar... Quem sou eu, quem é você? De onde vim? Pra onde vou?”

Em *Romeu e Julieta*, assim como em *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!* a música, presente em toda a encenação, potencializa a dramaturgia e é um forte elo de comunicação com o público: acompanha a ação dos atores, pontua momentos da cena, revela os sentimentos das personagens, tece os elementos da encenação e instaura a atmosfera desejada. A indumentária e a caracterização dos personagens remetem ao circo, mais especificamente ao palhaço, metáfora do trágico e do cômico no ser humano. As cores dos figurinos e da maquiagem são elementos ativadores das qualidades dos personagens, instaurando o lúdico na encenação, a leveza e a brincadeira.

A encenação de *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!* tecendo corpo e palavra na criação das personagens e de toda a materialidade cênica, assim como em *Romeu e Julieta*, tece também a linguagem dramática à poética, o trágico ao cômico, a tristeza à alegria, fazendo a partir de uma estória tragicômica, uma reflexão sobre a vida e a alegria de viver, apesar de. Afinal de contas, a vida não é um circo às avessas? Quem sou eu? Quem é você? De onde vim? Pra onde vou?

3.3 – Sobre o processo de encenação

O processo de encenação de *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!* dura praticamente dois anos, de 2012 à 2013, até que tudo se concretize, e a estréia aconteça em dezembro de 2013 no teatro do CEFET.

A princípio, os ensaios se iniciam com os alunos que, tendo cursado teatro, querem dar continuidade ao trabalho empreendido e realizar a encenação sem vínculo disciplinar. Ao longo do processo, alguns dos alunos precisam sair, e para que o trabalho não se perca, forma-se uma turma de teatro 2. O grupo, que a princípio resiste, acaba por acatar a proposta, visto ser a melhor opção para dar continuidade ao projeto. Ao longo de um semestre, o grupo de teatro une-se à turma de teatro 2, as cenas são experimentadas, mas sem tempo suficiente de amadurecimento para que a encenação aconteça. Findo o semestre os ensaios são retomados e dois elencos se formam com alunos de diferentes turmas e anos: Isis Pessino e Beatriz Guedes revezam a personagem *Balinha*; Luisa Friecks e Gabriella Santos, a *Perfidia*; Sabrina Lapa e Vivian Vecchi, a *Liza*; André Luiz faz o *Ed*; Afonso Gonçalves se reveza entre *Asparagus* e o *garçom do restaurante exótico*. Ao longo do processo Lucas Calvet, que faz o personagem *Polichinelo*, precisa sair do teatro, e a solução encontrada é que, Pedro Gomes, que faz o narrador *Polauto* e é responsável pela música ao vivo, assumira este personagem por participar do processo desde o princípio. Pedro Eiras, aluno do primeiro ano é convidado a fazer *Polauto* e Mateus Matias, para ser o músico do espetáculo.

Todo o trabalho é realizado para que os personagens ganhem vida na tessitura entre corpo e voz no texto que se materializa na escuta e na relação dos atores no espaço. A direção busca potencializar o que surge de teatralmente interessante na criação dos alunos, e procura instigá-los e desafiá-los para que, dentro de suas possibilidades, dêem o máximo de si. A proposta é que, de corpo presente, estejam abertos à escuta, acatando qualquer estímulo que lhes seja oferecido, seja por aqueles com quem contracenam, ou por qualquer outro que surja como proposta. Assim vão se desenhando as personagens, as ações e o espaço cênico.

Ao longo dos ensaios, a música é pensada de forma a valorizar a dramaturgia, assim como a iluminação, os adereços, figurinos e maquiagem, que vão sendo introduzidos, na medida em que os personagens ganham corpo e voz. De um trabalho de intensa parceria com Pedro Gomes, nascem as músicas de

Balinha, o mais doce espetáculo da Terra! que, a cada ensaio, são trabalhadas até chegarem à medida justa na cena. Posteriormente, é realizada, assim como em *Romeu e Julieta*, a gravação de um cd, no *Estúdio do João*, como reconhecimento e valorização por todo o trabalho empreendido: as melodias de Pedro Gomes, o violão de Matheus Matias e o empenho dos atores em realizar as canções.

Além do elenco, três alunos do primeiro ano são convidados a participar da peça: Carolina Mendes e o Guilherme Cappato, na produção, ajudando a resolver as questões práticas e técnicas da encenação, e Rafael Teixeira que, por ter o dom e a vontade de escrita, é convidado a acompanhar o processo e desenvolver textos a partir do que assiste.

Balinha, o mais doce espetáculo da Terra faz parte do projeto de extensão do CEFET que acontece em outubro do ano de 2013. No projeto de extensão dois atores e palhaços, Florencia Santángelo e Wilson Belém, são convidados para falar sobre a arte da palhaçaria, seguida de um debate aberto com os alunos. Além da palestra, a professora/encenadora apresenta a proposta da concepção de *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!* e os alunos/atores apresentam algumas cenas e músicas em processo de ensaio.

A peça, que estréia em dezembro do mesmo ano faz diversas apresentações no CEFET Maracanã, recebendo público da comunidade interna e externa. No início e ao longo do ano de 2014 a encenação acontece novamente no teatro do CEFET e em no mês de dezembro é apresentada na VI Semana do Ensino do Teatro da Escola de Teatro da Unirio.

CONCLUSÃO

Como afirma o encenador Peter Brook, não há razão para fazer teatro se a vida em cena não for mais viva e mais intensa do que a vida fora de cena. Para Brook, o cerne da encenação são as relações humanas, e o corpo, o seu principal canal de expressão. Por isso, a importância da aceitação dos corpos já que todos são necessários, já que cada corpo, com as suas particularidades e diferenças, produz uma imagem do mundo.

Para o ator se expressar em cena é necessário que ele esteja “permanentemente em contato com a totalidade do seu corpo.” (BROOK;1999:17). Como professora de teatro para adolescentes, que descobriu o teatro na adolescência, e ganhou corpo no teatro, penso na importância da frase de Brook e na importância da aceitação deste corpo em transformação: a adolescência, mais do que nunca, pede a aceitação do corpo que se transforma da infância para a vida adulta e que, muitas vezes, é rejeitado pelo próprio adolescente, por não corresponder à imagem socialmente desejada. O teatro, tendo o corpo como o instrumento de trabalho, valorizando a singularidade dos corpos e a relação entre eles, pode despertar esta sensibilidade e percepção.

Mais do que um processo de montagem, *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!* busca descobrir e valorizar a singularidade dos corpos, no sentido de dar corpo ao corpo: a partir da escuta do próprio corpo é possível se abrir à escuta do outro para que a relação aconteça. Despertando o potencial de cada corpo e a relação entre eles, a vida no palco surge mais viva e intensa. A partir desta abertura, o corpo ganha autonomia e presença na relação com outros corpos e abre-se caminho para que este corpo, no seu modo de ser e de se relacionar, ganhe autonomia e presença na vida na cena e na vida.

Balinha, o mais doce espetáculo da Terra! nasce para dar presença a um corpo ausente, para dar corpo a corpos, e sentido ao que não tem sentido. Para que cada um, descobrindo o seu próprio corpo, tenha maior capacidade de se perceber, de perceber o outro, de se relacionar, e dar sentido às experiências vividas. Para valorizar o corpo, a relação dos corpos em cena. Para valorizar o momento presente, a vida, e a alegria de viver, apesar de.

BIBLIOGRAFIA

- ACHCAR, ANA. *O jogo da máscara*. In: Folhetim. Nº 6. Teatro do Pequeno Gesto, 2000.
- _____. “A máscara: disciplina elementar”. In: *Cadernos de Teatro*.
- ALVES, Junia. NOE, Márcia. *O palco e a rua: a trajetória do teatro do Grupo Galpão*. Belo Horizonte: Ed. PUC. Minas, 2006.
- ALVES, Rubem. *A alegria de ensinar*. São Paulo: Papirus, 2012.
- ALEXANDER, Frederick M.. *O Uso de Si Mesmo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. São Paulo: Ed. Max Limonad Ltda, 1981.
- BARBA, Eugenio. *A Arte Secreta do Ator*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1995.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.
- BERTHERAT, Thérèse. BERNSTEIN, Carol. *O corpo tem suas razões: antiginástica e consciência de si*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1987.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 2005.
- BONDIA LARROSA, Jorge. *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. Tradução de João Wanderley Geraldi: Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Linguística, 2002.
- _____. “A Operação Ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida”. *Seminário Internacional Michel Foucault: perspectivas*. Florianópolis, 2004.
- _____. *Experiência e Alteridade em educação*. Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, v. 19, nº2, p.04-27, jul./dez. 2011.
- _____. *La Experiencia y sus lenguajes. Serie Encuentros y Seminarios*.
- _____. *Pedagogia Profana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- _____. *Tecnologias do eu e educação*. In: Silva, Tomaz Tadeu. *O sujeito da educação*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 35-86.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite; Grupo Galpão. *Grupo Galpão: Diário de montagem: Volume 1: Romeu e Julieta*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- _____. *Grupo Galpão – 15 anos de risco e rito*. Belo

- Horizonte: O grupo, 1999.
- BROOK, Peter. *A porta Aberta*. Trad. Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. *O Ponto de Mudança*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1995.
- CARDIM, Fernando Neves. *CORPO*. São Paulo: Editora Globo, 2009.
- CARMO, ÂNGELO. *Entrevista com Sílvio Gallo*.
<http://www.verbo21.com.br/arquivo/53lxt1.htm>
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Editora José Olímpio, 1999.
- CORTELLA, Mario Sergio. *Pensatas Pedagógicas*. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.
- DUARTE JUNIOR, João Francisco. *O sentido dos sentidos*. Curitiba: Criar Edições LTDA, 2001.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2004.
- FREIRE, Paulo. SHOR, Ira. *Medo e Ousadia, o cotidiano do professor*: Editora Paz e Terra, 2006.
- GALLO, Sílvio. *As múltiplas dimensões do aprender*: COEB, 2012.
- _____. *Em torno de uma erótica didática*. In: *Revista Libertárias*. São Paulo, 1998.
- _____. *O Corpo em Crise: novas pistas e o curto-circuito das representações*. Annablume, 2010.
- GUSKIN, Harold. *Parar de Atuar*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2014.
- ICLE, Gilberto. *Da pedagogia do ator à pedagogia teatral: verdade, urgência, movimento*. In: O percevejo. Vol. 1. 2009.
- JAPIASSU, Ricardo. *Metodologia do ensino do teatro*. São Paulo: Papyrus, 2012.
- LECOQ, Jacques. *O Corpo Poético, uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: Editora Senac São Paulo e Edições SESC SP, 2010.
- LELOUP, Jean-Ives. *O corpo e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1999.
- LISPECTOR, Clarisse. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1994.
- LLOSA VARGAS, Mario. *Cartas a um jovem escritor*. São Paulo: Elsevier Editora Ltda, 2006.
- QUINTANA, Mario. *Esconderijos do Tempo*. São Paulo: Editora Globo S A, 1995.
- MACHADO, Ana Maria. *Texturas, sobre leituras e escritos*. São Paulo: Editora Nova

Fronteira, 2001.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2009.

MARTINS BULHÕES, Marcos. *Encenação em Jogo*. São Paul: Hucitec, 2004.

MATERNÓ, Ângela. *O olho e a névoa. Considerações sobre a teoria do teatro. Sala Preta*.

MILLER, Jussara. *A escuta do corpo*. São Paulo: Summus Editorial, 2007.

_____. *Qual é o corpo que dança?* São Paulo: Summus Editorial, 2012.

MONTAIGNE, Michel. *De como filosofar é aprender a morrer*.

MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. Tradução de Catarina E. F. da Silva e Jeanne Sawaga: Editora Cortez, 2002.

MOSÉ, Viviane. *A Escola e os Desafios Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

_____. *O Homem que sabe*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. *Pensamento Chão*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda. 2000.

MOREIRA, Eduardo. *Grupo Galpão, uma história de encontros*. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2010.

_____. Blog do grupo. Disponível em: <http://www.grupogalpao.com.br/blog/>

MOTTA LIMA, Tatiana. “A pesquisa prática do ator: reflexões de palco e sala de aula” in *Cênica Revista de Teatro*. Campinas, SP, vl 2, p.6-9, nov 2002.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Editora Ática, 2005

OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1991.

ORTEGA y GASSET, José. *Ideas sobre el teatro e la novela*. Ed Madrid: Alianza, 1982. Pg 25 a 56.

Tradução – MEXIAS-SIMON, M. L. 2013.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2003.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Jogar, representar*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SANTOS, Luis Alberto. *Aletria*. Disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/poslit> .

SERRES, Michel. *Polergarzinha. Uma nova forma de viver em harmonia, de pensar as instituições, de ser e de saber*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

- _____. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*; tradução de Onestaldo de Pennafort; adaptação de Cacá Brandão. Belo Horizonte: Autêntica/ PUC Minas, 2007.
- SANTANA, Paranaguá. KOUDELA, Ingrid. *Abordagens metodológicas do teatro na educação. Ciências Humanas em Revista*. São Luís, V.3, n.2, dezembro 2005.
- SIBILIA, Paula. *Redes ou Paredes: a escola em tempos de dispersão*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- WUO, Ana Elvira. *A linguagem secreta do clown*. In: *Integração*, 2009.
- VIANNA, Klauss. *A dança*. São Paulo: Summus Editorial, 2005.

"Balinha, a doce construção do espetáculo"

por Rafael Teixeira

Introdução: ou *E a vida... Que sabor terá?*

Certa vez, ao complementar um pensamento de Hegel, Karl Marx afirmou que todos os fatos e todos os personagens ao longo da História apareciam, digamos assim, duas vezes, sendo a primeira vez como tragédia e a segunda como farsa. O contexto era completamente outro: o livro em questão era *O 18 Brumário de Luís Bonaparte* e é bem evidente que o barbudo comunista se referia ali a uma outra coisa, trazendo em seu aforismo um peso sociológico (ainda que de forma brincalhona). Mas talvez não seja necessário ir muito longe para aplicar o sentido da frase, por que não?, também à Arte; para isso basta um leve malabarismo semântico. De uma tragédia pessoal, por exemplo, pode surgir o mais belo e divertido dos espetáculos; da dureza implacável da vida às vezes floresce uma nem tão séria ficção. E foi exatamente isso que aconteceu com *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!*.

"Como superar, afinal, a perda de um amigo de infância?", perguntava-se Ana Paula. A dor da perda se juntou ao encanto que a diretora sentiu ao assistir à montagem do Grupo Galpão para *Romeu & Julieta*. Aí não é preciso dizer mais nada, o circo estava montado e as pistas começavam a aparecer. A resposta? "Com Arte, é claro." O luto abandonava pouco a pouco a acepção de substantivo abstrato e imóvel para se transformar concretamente em verbo no infinitivo: lutar num infinito de criatividade. Como forma de contar sobre a relação que esse alguém tão querido tinha com o irmão e a irmã de Ana, nasceu *Balinha*, inspirando-se em *Romeu & Julieta* e driblando a tristeza da morte com uma linda e alegre história de amor.

O caminho, no entanto, nunca é reto. Já escrita, a peça conseguiu ficar entre as dez finalistas do concurso Ana Maria Machado, ainda em sua primeira edição. Ana Paula quis montar o seu texto profissionalmente. Não deu. Depois de pensar, levou o material aos seus alunos para ver o que eles achavam, ouvir sua opinião. Eles felizmente se empolgaram. Só faltava uma coisa: tempo hábil para a montagem. Ana, então, seguiu apenas seguindo; farejando suas pistas, como não poderia deixar de ser, mas sem um rumo traçado. Quando em 2012 ela formou uma turma de Teatro II, todos começaram a experimentar. Liam o texto, ensaiavam as cenas, a professora propunha jogos e exercícios, tentando relacionar toda aquela brincadeira à prática teatral.

O tempo ia passando, alunos iam se formando e saindo, mas um grupo ficou. A diretora juntou esse pessoal remanescente a outra turma de Teatro e, enfim, moral da história: no fim das contas, depois de um processo conturbado, se conseguiu formar uma equipe fixa, com dois elencos para desempenhar os personagens da peça. Para os

atores que estavam desde o início naquele redemoinho artístico, com certeza tudo foi um grande aprendizado.

Agora vou deixar que os artistas falem "por si" -- isto é, mesmo que por minhas palavras deslumbradas de mero observador. Hora do ensaio!

Ensaio: ou *A vida é mesmo uma caixinha de surpresas!*

01/07/2013

Acende-se o holofote: cena um. Há uma menina no centro do palco. Começando a dizer seu texto, a personagem Balinha esculpe balas que não existem - ou que, se existem ninguém vê. É um ensaio: não há figurinos, cenografia, nem nada disso. Há apenas uma menina no centro do palco dizendo seu texto.

Pelos fundos, sorrateiramente, entra Ed, dando início ao divertido jogo de gato e rato com toques de desenho animado que caracteriza a relação entre os dois personagens. Ele rouba a bala de Balinha, que logo vai atrás dele, aos gritos e intensa. Vão de um lado para o outro, movimentando-se por todo o palco, mexendo-se com agilidade.

E, pronto, a magia aconteceu.

Os alunos convertem-se de alunos em atores e de atores em personagens, crescendo rapidamente no tablado. Mesmo sem os adereços, a energia está ali, em estado puro, bruto. O espetáculo brota donde antes não havia nada; a vida é sentida em cima do palco. Cenografia é prescindível, figurinos já não fazem falta e, juro, a bala agora era real.

Mas estamos num ensaio. É melhor voltar um pouco no tempo; uns quinze minutos atrás, quando ali nada existia.

Pois bem, voltando: chego e três alunos já vão iniciando informalmente os trabalhos. Enquanto conversam sobre assuntos triviais, como amigos quaisquer que se encontram, eles revisam o texto e trocam ideias. É tudo tão leve, mas o empenho deles não é menos verdadeiro.

Quando Ana Paula chega, o ensaio tem oficialmente início: o primeiro passo é fazer os alongamentos. Mãos para frente, para trás, de um lado para o outro; ombros se mexendo, tronco se movimentando. As pernas fazem círculos para dentro e para fora, assim como fazem em seguida os pés e logo após os dedos das mãos. Depois eles aquecem a voz e exercitam o pensamento rápido.

A função de um ensaio é pegar a energia em estado bruto, como aquela que descrevi lá em cima, e lapidá-la. É como pegar uma engrenagem e apertar os parafusos,

vendo o que falta para que tudo se conecte. Depois daquele primeiro ensaio da cena um, Ana Paula vai logo orientar seus parafusinhos.

Ela pede a André (intérprete de Ed) que brinque mais com o corpo, se solte mais. E dá uma referência, algo que pode servir como fonte para se inspirar: o Mercúcio da montagem de *Romeu & Julieta* do Grupo Galpão.

A professora (aqui, diretora) sugere, mas pede que o aluno (aqui, ator) busque o próprio caminho. É interessante notar como todos ali têm voz e liberdade, ainda que haja uma diretora coordenando tudo. Ana Paula, embora sugira e oriente para uma concepção, nunca pede que os alunos simplesmente repitam o que ela demonstra, sempre esperando que algo surja deles. O que ela faz é, através da própria criatividade, canalizar a criatividade dos alunos para um caminho.

O Teatro possui uma linguagem diferente do Cinema e da tevê. Para se conseguir prender a atenção do espectador, fazendo com que ele mergulhe naquilo que está sendo encenado, o Teatro não pode se valer de certas vantagens, como *closes* que intensifiquem a carga dramática, os cortes e a montagem do audiovisual, os telões dos cinemas e, em grande parte dos casos, elaborados efeitos especiais. O Teatro é, basicamente, o corpo e a voz dos atores se projetando para fora e indo ao encontro do público. Sendo assim, ele precisa de mais energia; de uma força que vá para além do palco. Ana Paula pede grandiosidade, exagero no bom sentido da palavra -- ou melhor, presença. Surge uma nova fonte de inspiração: Pateta, personagem que traz um pouco do *timing* cômico de Ed.

Ana Paula dá o exemplo: destaca certas palavras, às quais dá ênfase na interpretação. Ao proferi-las, gesticula energicamente, aumenta o tom de voz. E novamente deixa claro que aquilo que acabou de fazer é apenas uma demonstração, pedindo que o aluno encontre o seu próprio caminho.

Uma breve pausa para conferir o texto e a peça é retomada. Instrução da diretora: aproveitar melhor o palco. Os atores se moviam bastante, mas certas horas parte do tablado parecia morrer, como se não tivesse sido preenchida.

Depois de feito o ajuste, o ensaio prossegue. Quase encerrando a cena um, Balinha e Ed descem do palco, cantando e percorrendo o espaço da plateia (no momento, apenas eu). A energia que se via no palco e se conectava a mim agora vem para ainda mais perto, transbordando o pequeno auditório.

Ana Paula debate um pouco com seus atores sobre como pensar o espaço para o dia da estreia; sobre a disposição das cadeiras e a melhor forma de organizar tudo. Mas é melhor ver isso depois. Retomando a cena um, agora é a vez de ensaiar seu trecho final, quando surge a personagem Perfídia, antagonista de Balinha. A diretora entoia um pequeno tema musical, que funciona de entrada para a vilã. Ou que, em tese, funcionaria: a atriz se atrapalha na hora de entrar (ela primeiro deveria aparecer por entre as cortinas) e o riso é geral. Ensaio tem dessas coisas.

"A vida é mesmo uma caixinha de surpresas!", desabafa consigo mesma Balinha, dando início à cena três. E lá vamos nós outra vez...

Continuação: ou *Aceitem um docinho enquanto aguardam um pouquinho*.

Eu disse há pouco que o caminho nunca é reto, e agora eu acrescento que também não tem placa nenhuma. Esperta, Ana nunca esperou que tivesse, sempre esteve acostumada a lidar com a arte viva e em constante transformação. Imprevistos fazem parte do processo e é importante ter sempre a mente aberta para não se deixar travar. Com o perdão do trocadilho, atores entrando e saindo é balinha para quem já lidou com 49 alunos em cena na peça *E agora?*, um grande recorte sobre o mundo do trabalho que ela apresentou no CEFET em 2011.

Falando em imprevistos, é bom citar que não só problemas pegavam a todos de surpresa: também muita coisa boa surgia sem que originalmente estivesse no *script*. No início, por exemplo, Ana Paula cogitava chamar um músico profissional para compor as melodias do espetáculo. Pedro, que ela nem sabia que compunha, se ofereceu para isso; Ana não poderia ter feito escolha mais acertada. O que houve foi realmente uma troca e um aprendizado para os dois: ora um, ora outro trazendo à tona a sua criatividade. Aliás, quem teria tanta sensibilidade para a tarefa quanto Pedro, já completamente imerso naquele mundo?

A mesma surpresa aconteceu com Afonso. Defendendo com alma um papel pequeno, ele descobria novas possibilidades enquanto as coisas aconteciam. Viu aos poucos o seu espaço na peça crescer e, no dia da estreia, conseguiu conquistar em cheio o público.

Ana ressalta que a obra nunca está pronta, acabada, e sim em eterno aperfeiçoamento. Para decidir o que é cortado, o que é mantido e o que é acrescentado, ela sabe que não existe uma fórmula, mas aposta no instinto e na experiência. De fato, tomar decisões artísticas se torna muito mais fácil quando se sempre praticou o exercício do olhar.

Não é difícil ver o porquê. Antes de seguir pelas Artes Cênicas, Ana Paula se formou em Artes Plásticas, o que com certeza lhe conferiu um apuro estético. O Teatro entrou em sua vida bem cedo, aos 14 anos, quando ela ainda morava em Niterói, e desde então foram trabalhos e mais trabalhos. Só no CEFET, até agora se somam quatro: *Um Caso de Poesia*, adaptação de um poema de Carlos Drummond de Andrade; *E agora?*, do qual já falei; *O Sonho de Sofia*, sobre a amizade entre uma garota cega e um garoto que se sente negligenciado pelos pais; e, é claro, *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!*. Mas a experiência, em vez de engessar a criatividade, para ela é só um incentivo para não se prender ao passado e buscar novos rumos.

Em outubro de 2013, Ana Paula apresentou na Semana de Extensão *Fragmentos Cênicos*, um apanhado de trechos que deixavam para o público um gostinho do que estava por vir. Ainda bem, não demorou muito para que todos pudessem ver o espetáculo completo. Numa sexta-feira, eu e um auditório lotado fomos enfim conferir a estreia de *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!*.

Estreia: ou *Bem-vindos a Bororó, esta cidade mui pacata (...)*

13/12/2013

Depois de bastante tempo de expectativa, o público finalmente pôde ver, em sua versão integral, *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!*. E, se esse longo período de aguardo teve um gosto um tanto quanto amargo para quem ansiava assistir à peça, agora só restava a certeza de que a espera se justificou plenamente, produzindo um espetáculo mágico, divertido e especial -- que, como o nome diz, não poderia ser mais doce.

Pensado, nas palavras da própria diretora, sob "uma concepção não realista, que explorasse o lúdico e a teatralidade", *Balinha* deixa claro seu caráter fantasioso assim que entra em cena. Os figurinos (de cores chapadas e adereços diversos) e a maquiagem (geralmente, rostos cobertos de pó branco, com boca, nariz e olhos pintados de outras cores) trazem consigo um aspecto bastante circense. Isso contribui para a construção de um resgate à infância, atribuindo ao espetáculo um tom de nostalgia.

O fato é que, em *Balinha*, tudo se molda a partir de uma inocência pueril, o que não deixa de ser uma característica do trabalho de Ana Paula. Se antes pude citar o circo como referência, cito agora os desenhos animados. Tanto nos perfis dos personagens -- uma doceira apaixonada, um inventor que tenta construir uma máquina do tempo, uma francesinha fútil (e a sua tesoura gigante), uma vilã que deseja ter a vida da mocinha... -- quanto nas interpretações dos atores e nas relações que estes estabelecem entre si -- com gestos amplos, danças e correrias --, há traços marcantes daquelas histórias contadas em traços.

Quando Balinha corre atrás de Ed para recuperar suas balas, poderíamos muito bem estar diante de uma cena de *Tom e Jerry*. Quando Balinha desmaia para um lado e depois para o outro, a trilha cômica que a acompanha é típica dos antigos *cartoons*. E, pelo menos para mim, foi impossível não pensar em *Phineas e Ferb* na sequência musical que apresenta a máquina do tempo.

Aliás, a musicalidade, outra constante do trabalho de Ana Paula, aqui também se faz muito presente. Ressalto aqui Pedro Gomez, que compôs todas as músicas (as letras são da própria diretora), e Mateus Matias, responsável por tocá-las, assim como por executar a maior parte dos recursos sonoros; mas, na verdade, todos os atores estão de

parabéns por se fazerem destacar. Ainda que não cantem profissionalmente, eles não se intimidam e assumem o risco, esforçando-se para se adequar aos mais variados ritmos.

Balinha é, no fim das contas, um espetáculo que se apresenta sem demora, mas que sabiamente se constrói aos poucos. Já na cena inicial, somos apresentados ao acontecimento que guiará a peça (Polichinelo volta à cidade de Bororó), garantindo assim o interesse imediato do público; no entanto, o conflito entre vilã e mocinha é construído sem pressa, a partir de uma estrutura bastante anafórica.

Vemos sempre a narrativa cortada por momentos em que Perfídia expressa suas intenções: primeiro em cenas distintas (quando Perfídia surge das cortinas e fica sozinha no palco); depois na mesma cena, só que em "níveis" diferentes (quando Balinha está confeccionando suas balas e, atrás dela, Perfídia fala de seus planos, sem que haja diálogo entre as duas); e, por último, nas vezes em que essa comunicação é direta (quando Balinha adormece e Perfídia canta seus desejos). Essa cuidadosa progressão faz com que o clímax chegue no momento na hora apropriada.

Ao seu final, *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!* traz um pouquinho do romantismo trágico de *Romeu & Julieta*. Perto de finalmente ficar junto de sua amada, Polichinelo come o doce envenenado; desfalece e fica estirado no chão. Em cima de seu corpo, erguida, a flor que daria a Balinha, numa composição bela que opõe vida e morte.

Se o Teatro é mesmo uma arte efêmera, como tanto apregoam, *Balinha* se assemelha à quase morte de Polichinelo: ali se acaba, porque por natureza deveria se acabar, mas surge na memória como algo delicado, que dá vida e floresce a recordação.

Conclusão: ou *Acompanhem-me, por gentileza, pois os conduzirei de volta ao grandioso espetáculo da vida.*

A estreia foi um sucesso, o esforço valeu a pena. Mas chega a hora, infelizmente, de nos despedirmos.

Em determinado momento da entrevista, a diretora defende a Arte como possibilidade de abertura, como chance de oferecer novas visões que rompam com tudo aquilo que tenta nos condicionar. Em outro, ela filosofa: vê o Teatro como um microcosmo da vida, que acontece enquanto dura e que não é para ser registrado. Perguntada sobre o futuro de *Balinha* e os seus próximos projetos, Ana Paula deixa muita coisa no ar, com aquele gosto pela descoberta que é tão particular ao seu trabalho.

No fim, define o processo com os alunos em uma palavra: “maravilhoso”. E sensibiliza-se ao constatar o crescimento de cada um ali e o infinito que cada um

representa. A menina tímida e fechada que aos 14 anos começou a fazer Teatro e aos 17 fazia parte de um grupo vê agora os papéis se inverterm.

Se eu comecei esta jornada pedindo licença à mente de Karl Marx, agora eu a encerro pegando emprestado o coração de Ferreira Gullar. Disse o poeta em *Traduzir-se*:

"Uma parte de mim	Uma parte de mim
é todo mundo:	é permanente:
outra parte é ninguém:	outra parte
fundo sem fundo.	se sabe de repente.

Uma parte de mim	Uma parte de mim
é multidão:	é só vertigem:
outra parte estranheza	outra parte,
e solidão.	linguagem.

Uma parte de mim	Traduzir uma parte
pesa, pondera:	na outra parte
outra parte	- que é uma questão
delira.	de vida ou morte -
	será arte?"

Uma parte de mim
almoça e janta:
outra parte
se espanta

Depois de acompanhar e me encantar com *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!* e de também compreender os detalhes de sua trajetória, eu tenho a mais absoluta certeza de que sim.

Depoimento do elenco de *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!*

Depoimento de Mateus Matias, o músico

Apresentar-me tocando violão em uma peça foi uma experiência nova para mim. Não especificamente em relação a me apresentar para o público, pois já fiz isso antes, mas sendo a música o centro da apresentação. É diferente porque no teatro há toda uma preocupação com o tempo da cena. A música tem que entrar na hora certa como, por exemplo, quando um personagem realiza uma ação ou sai de cena... Há também a relação entre as duas artes: a música e as artes cênicas, algo novo pra mim. A maior dificuldade era lembrar o roteiro. Como a música tem intrínseca relação com o que está acontecendo em cena, é necessário que não haja erros por parte do músico porque isso pode prejudicar o andamento geral. Foi uma experiência positiva, além de estar trabalhando com música, é prazeroso ver que o empenho e dedicação com os ensaios deram resultado.

Depoimento de Pedro Henrique Eiras, que interpreta o personagem *Polauto*

Sempre me senti muito animado e cheio de energia nas aulas de teatro 1. Foi uma experiência muito divertida e descontraída. Continuei no teatro pela paixão que despertou em mim e pela vontade de ter mais experiências. Com *Balinha* tive que ter muito mais compromisso e encarar tudo como um novo desafio. Tudo foi novo. É um sentimento gostoso estar no meio da peça e de repente pensar: “Oh, meu Deus, que excitante!” Quando se lê um texto, imagina-se variadas formas e cores, quando se encena é como se a imaginação ganhasse forma. Apresentar essa peça foi muito importante para mim, me proporcionou a chance de amadurecer em alguns aspectos, fiquei mais leve no meu jeito de ser. Tenho lembranças maravilhosas e aquele gostinho de quero mais.

Depoimento de Isis Pessino, que interpreta a personagem *Balinha*.

O CEFET nunca foi um lugar muito agradável para mim. Nunca me senti pertencente. Mas era incrível: quando eu ia para aula de teatro 1 ficava muito feliz em estar no CEFET. Conheci pessoas muito legais e pude fazer o que eu realmente amo, que é o teatro. Nada me interessa mais do que teatro, e a turma, a professora, me acolheram muito bem, então não pensei duas vezes na hora de me inscrever para teatro 2. Eu queria (ainda quero) aprender mais, ainda mais porque cada professor/diretor tem seu traço próprio e eu estava curiosa para conhecer mais o trabalho da Ana. No teatro 2 só se inscreveu quem realmente gostou de teatro 1, então a turma estava mais focada e a resposta aos exercícios era maior. Uma frase pode resumir o que me levou a permanecer no teatro após o término da disciplina: quanto mais teatro, melhor!

Balinha é uma peça muito sensível e fala de forma doce sobre assuntos nem tão doces assim, me lembra muito desenhos animados com uma mistura lúdica dos contos de fadas. É um infantil que não é bobo, como vários outros que vemos por ai. Ele tem conteúdo e a historia pessoal da Ana por trás da peça é de tocar o coração, dá ainda mais vontade de fazer a peça. O processo começou da forma normal: a leitura do espetáculo. Tinham varias pessoas no grupo e a nossa ideia era de dividir os personagens. Após o teatro 2 começou a peneira natural. Acabaram se formando 2 elencos com 1 músico, 1 narrador, 2 Balinhas, 1 Ed, 1 Polichinelo, 2 Lizas, 2 perfidias, 1 Asparagus/ garçom. Esse grupo permaneceu. É durante dois anos ensaiamos a peça.

Balinha é uma personagem muito doce. Eu me inspirei na Julieta, de *Romeu e Julieta* da montagem do Grupo Galpão. Minha maior dificuldade foi buscar uma forma de não enjoar o público de tanto doce. Acho que encontrei um bom tom.

A encenação foi além das minhas expectativas. O empenho e fortalecimento do grupo me surpreenderam, tanto nas encenações quanto na afinidade pessoal entre os atores e professora. Na encenação ficamos mais livres. A Ana sempre nos permitiu seguir a intuição para criar coisas novas. Aprendi muito no processo e o resultado foi satisfatório, além de ser uma peça muito gostosa de representar.

O teatro quebra barreiras. Não somos apenas um número ointegrantes de uma fábrica com pensamentos iguais e padronizadas. No teatro temos a liberdade de sermos nós mesmos e, ao mesmo tempo, qualquer um, ou qualquer coisa. No teatro temos corpo e voz, nas demais disciplinas apenas copiamos as fórmulas que tantos coordenadores e professores julgam tão importantes para uma vidamas, na verdade, não

são: o teatro é que nos dá o auto conhecimento e o conhecimento do meio ao nosso redor. O teatro, para mim, vira até uma fuga da alienação que as matérias "padrão" nos faz engolir. O teatro nos faz pensar e enxergar o mundo com outros olhos. O Teatro no CEFET me fez ver o lado bom de estar naquela instituição. E o teatro também nos dá um sentimento maior de grupo, de que não se pode fazer nada sozinho, e de respeitar as pessoas com as quais convivemos.

O André, que interpreta o personagem Ed, me surpreendeu muito com sua evolução após ouvir dicas de inspirações da Ana para seu personagem. Ele ficou muito mais solto e à vontade em cena.

Foi legal ver que, mesmo após ter saído do CEFET, meus antigos colegas de lá foram assistir a peça. Pessoas que eu nem conhecia me parabenizaram no final do espetáculo, e isso é sempre muito gratificante. Minha mãe se encantou com o espetáculo e até chorou.

Dessa experiência, guardo tudo. Até mesmo a dificuldade de chegar no CEFET para os ensaios (pois agora estudo em outro lugar) . Tinha que correr e, muitas vezes, eu nem almoçava para chegar a tempo. É bom ver que o nosso trabalho aconteceu (e está acontecendo!), é bom ver que vale a pena o esforço e a dedicação.

Depoimento de André Luiz, que interpreta o personagem *Ed*

A minha primeira experiência com teatro foi no CEFET. Fiquei surpreso com a quantidade de técnicas existentes para a preparação do ator. Além do trabalho de corpo e voz, dos jogos, exercitamos o improviso e a criação de cenas. Enquanto no teatro 1 aprendíamos técnicas de preparação e atuação, no teatro 2 tivemos a oportunidade de fazer uma peça, em que cada um tinha um papel diferente. Eu continuei no teatro por amor, pela arte, e por todos que faziam parte do grupo. O teatro pra mim tornou-se essencial. Uma semana sem fazer teatro era uma semana chata.

Balinha, o mais doce espetáculo da Terra! tem algo mágico que emociona e diverte quem assiste, além de trazer reflexões para as nossas vidas. A professora conduziu o trabalho de forma que não apenas recitássemos o texto e memorizássemos as marcações. Fomos descobrindo e conhecendo os personagens no jogo e criando coisas no jeito de falar, no jeito de movimentar. Num trabalho conjunto com a diretora pude dar vida ao meu personagem. Eu tinha muita dificuldade em mover o meu corpo de

maneira alegre e brincalhona como o Ed porque isso não combinava comigo, mas, graças às sugestões da professora, fui me soltando. Também observei o modo demover do personagem Mercutio de *Romeu e Julieta*, do grupo Galpão, e acabei conseguindo atingir o necessário para a peça. Inclusive, muitas pessoas que assistiram o espetáculo, disseram que eu era outro quando estava no palco.

A encenação foi muito além do que eu imaginava. . Cada detalhe do espetáculo foi pensado e trabalhado, desde a música até o figurino. Tanto eu como os meus colegas interpretamos os personagens de maneira que nos tornávamos outros no palco. Fica mais fácil manter-se focado na cena e reagir, se todos agem com convicção e fazem com que você acredite no que está acontecendo. Somente na encenação você dá vida ao texto com o seu corpo e a sua voz.

Esta peça marcou a minha vida. Eu perdi a vergonha que eu tinha de me apresentar na frente das pessoas e aprendi muita coisa. Isso teve efeito nas minhas amizades, na minha vida social. Agora eu me sinto melhor comigo mesmo. Eu acho que todos os meus colegas se transformaram do primeiro dia do projeto até a apresentação da peça e, mesmo duas pessoas que interpretaram o mesmo personagem, fizeram de forma completamente diferente. As pessoas adoraram o espetáculo, disseram que foi muito bem feito. Meus amigos acharam muito divertido. Minha tia achou a história emocionante e romântica. Um dos professores me parou no meio da prova para perguntar se eu era o “Ed” da peça.

Fica a lembrança de um trabalho bem executado, o carinho pelas pessoas que ajudaram na apresentação de *Balinha*, a experiência de me apresentar pra tanta gente. Fica a saudade da mágica cidadezinha de Bororó e o orgulho de ter feito parte desse processo maravilhoso.

Depoimento de Pedro Gomes, que interpreta *Polichinelo*

Entrei no teatro sem grandes expectativas. Já não era tímido, mas ganhei mais desenvoltura no teatro. Aprendi a fazer coisas que, num primeiro momento, geram vergonha, mas com o tempo, adquiri a sinceridade necessária e, por mais que não perdesse a oportunidade de me divertir durante a aula, eu fazia qualquer exercício pra valer. Além disso, a maior qualidade que eu adquiri no teatro foi a de ouvir os outros e

ter um maior senso de grupo. Decidi continuar no teatro 2 pela satisfação que senti em teatro1. Enquanto no teatro 1 fizemos exercícios de base, no teatro 2 colocamos em prática e atuamos mais.

Quando *Balinha* nos foi apresentado, simpatizamos com o texto e, no momento em que o lemos, nos sentimos identificados. O que me toca é o caráter lúdico e caricato dos personagens, além da relação com a peça do *Romeu e Julieta*, do Grupo Galpão. O processo, na minha visão, primeiramente, se deu com exercícios básicos do teatro. Conforme a nossa criatividade aflorava enos permitia atuar, a diretora nos estimulava, e ia fazendo os devidos ajustes. O que considero fundamental na encenação é trazer o personagem para mim, somente quando você se transforma no personagem, você consegue interpretá-lo. Eu comecei fazendo o *Polauto*, precisei trabalhar a minha desenvoltura e fluidez, como um mestre de picadeiro. Quando passei para o *Polichinelo*, tive dificuldade em desistir do *Polauto* e mudar para uma personalidade mais calma, romântica e suave.

A encenação foi além das minhas expectativas, devido ao fato de, em muitos momentos, eu duvidar da possibilidade de sua realização. Tivemos problemas de troca de elenco, faltas... Eu tive minhas dúvidas, mas continuava no teatro pela felicidade de poder fazer personagens tão diferentes de mim e tão fantásticos. Na encenação tudo parece maior. Ao colocar um universo inteiro numa sala é necessário que cada ação tenha uma vida muito maior do que quando se faz uma leitura da peça. Houve muito empenho para a criação do espetáculo. Aprendemos muito e criamos um espetáculo com qualidade profissional.

O teatro não é como uma disciplina na escola, se fosse, eu teria parado assim que não houvesse mais necessidade. Enquanto outras disciplinas te passam informação visando a sua entrada na faculdade ou no mercado de trabalho, a aula de teatro visa o lado mais humano da vida do aluno. A minha vida fora da escola era alterada conforme eu avançava no teatro. Eu hoje sou um indivíduo completamente diferente do que era em 2010. A cada personagem que interpreto, sinto que ganho algo a mais na minha personalidade, que nem mesmo sabia da existência. Ao interpretar o *Polichinelo*, por exemplo, eu passei a me interessar por poesia, e até a escrever, enquanto como *Polauto*, mudei a minha forma de me colocar em público. Cada personagem agora faz parte de mim, e essa é a maior relação que o teatro teve na minha vida fora da escola. Durante o

processo foi possível perceber o avanço de cada um no elenco. O que me chamou a atenção foi a mudança dramática de como atuamos do início até a estreia do espetáculo.

Fico com a sensação de dever cumprido, com o enriquecimento de me transformar em dois personagens diferentes e ter partes deles vivendo em mim. Também tive ganhos em relação ao meu amadurecimento enquanto grupo: o respeito, a organização, a aceitação e a harmonia que adquirimos depois de tanto tempo de trabalho.

Depoimento de Afonso Gonçalves, que interpreta *Asparguse* o *garçom do restaurante exótico*

A experiência em teatro 1 foi muito boa porque ali eu conseguia fugir das matérias que não gostava, e isso me ajudou a agüentar a rotina de estudos. O teatro era como uma válvula de escape do resto estressante do CEFET. Eu gosto do grupo e da maneira como interagimos tanto no palco como fora dele. Achei fundamental quando entraram novas pessoas no elenco, já que algumas anteriores pareciam não ter nem a vontade, nem a responsabilidade necessárias para a realização da encenação. No início dos ensaios foi complicado pra mim, mas depois superei as minhas expectativas. Não imaginava que um personagem pequeno pudesse receber tanto destaque. A experiência de apresentar a peça foi muito importante porque eu tinha muita dificuldade de lidar com o público. Eu não consigo relacionar a aula de teatro com as outras disciplinas da escola porque é completamente diferente de tudo. Os estudantes falaram muito sobre o espetáculo. Uma vez uma garota me viu e repetiu um gesto que eu faço na peça. De tudo, fica a experiência e a amizade.

Depoimento de Vivian Vecchi, que interpreta a personagem *Liza*

Fazer teatro 1 foi uma experiência maravilhosa. Eu não tinha contato com o teatro há mais de um ano e era algo que realmente me fazia falta. Sabia que seria uma ótima experiência, mas me surpreendi, porque além de aprender sobre esta arte, aprendi técnicas que me ajudam no dia-a-dia, como respiração, relaxamento, projeção vocal, percepção do corpo, improvisação, entre outras. Além da aprendizagem, foi muito divertido participar das aulas, que eram sempre muito dinâmicas. Eu tinha amado a

experiência com teatro 1, não queria que terminasse, e não teria tempo nem dinheiro para fazer teatro em uma companhia fora do colégio. Também tínhamos a proposta de apresentar uma peça ao final do teatro 2, o que realmente me animou. No teatro 2 tivemos uma grande oportunidade de aplicar na prática o que aprendemos em teatro 1. Pudemos trabalhar com foco no projeto de apresentar a peça já que as pessoas que continuaram tinham grande interesse nisso. Desenvolvemos as habilidades adquiridas no semestre anterior e realizamos no palco os conceitos aprendidos em exercícios feitos no teatro 1. Acredito que em teatro 2 o crescimento de todos os integrantes foi ainda maior. Durante os teatros 1 e 2 eu voltei a ter certeza de que queria ser atriz profissionalmente. Não queria que meu contato com essa arte acabasse, e sair do teatro do Cefet após o término da disciplina significaria isso. Também não havíamos concluído o projeto da peça em que estávamos trabalhando e eu estava muito animada para apresentar esse trabalho ao público. Havíamos começado a trabalhar a peça *Balinha, o mais doce espetáculo da Terra!* que estava sendo uma ótima experiência de aprendizagem e aprimoramento. O grupo estava cada vez mais entrosado, o que ajudava no processo de montagem e na vontade de permanecer. Esta também seria a minha primeira apresentação teatral com grande participação, o que era algo que eu buscava desde que tive contato com essa arte.

Balinha, apesar de voltada para o público infanto-juvenil, é uma peça que toca pessoas de todas as idades, pois expõe de forma inocente questões que fazem parte da vida de qualquer pessoa. Assuntos comuns a todos como amizades distantes, a saudade de alguém especial, amores não correspondidos, a sinceridade com os próprios sentimentos, dúvidas, sonhos, esperanças, desejos, realizações, frustrações são colocados de forma inocente e bem humorada. Tem romance, drama e toques cômicos que dão um ritmo animado à peça. Há personagens muito distintos, com personalidades extremas, marcantes, com divertidas histórias que fazem com que as pessoas, de alguma forma, se identifiquem.

A nossa diretora, Ana Paula Lopes, conduziu o espetáculo, nos guiando e aperfeiçoando a cada cena mas, durante todo o processo, os atores foram ouvidos e tivemos as nossas opiniões levadas em conta. Isso fez com que o espetáculo ficasse muito mais rico. Tivemos liberdade para criar nossas próprias versões dos personagens. Um exemplo muito claro disso é a personagem Perfídia que é interpretada por duas atrizes. Enquanto uma dá à personagem um ar tenebroso, a outra a interpreta com

comicidade. Acredito que isso tenha sido fundamental para a peça como um todo, pois nos deu diferentes versões da mesma, e nos permitiu conhecer nossos personagens à nossa maneira, e dar a eles toques únicos.

A produção como um todo tem forte influência de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão, e para criar minha personagem, eu me inspirei em personagens de outras produções que se assemelhavam de certa forma à ela, principalmente de animações. Também fomos instruídos a criar um caderno para nossos personagens, responder nele algumas questões como “qual foi o dia mais feliz da sua vida?” “qual foi o mais triste?” “como foi sua infância?”, desenhar como seria o quarto deles, etc. Isso fez com que a personagem se tornasse mais viva e independente dentro de mim. A minha personagem, a Liza, é uma francesa que possui forte sotaque, então, como eu nunca tive contato com a língua, procurei assistir vídeos e filmes que tivessem sotaque francês. Tive um pouco de dificuldade no início com essa personagem, pois, além de ser o primeiro papel grande que eu fazia no teatro, ela tem uma energia muito forte eu precisava me soltar ao máximo no palco, e não estava acostumada a isso. Mas com o tempo fui conseguindo alcançar a expressão que queríamos que ela tivesse.

Nós ensaiamos a peça bastante tempo, tínhamos no elenco alunos que estavam trabalhando no projeto há mais de um ano e todo o grupo foi crescendo, cada vez mais, com os ensaios. A encenação foi muito além das minhas expectativas. Acredito que todos os atores tenham se superado em suas performances. A encenação é a expressão concreta de todo o sentimento que o texto carrega. Através dela podemos ter outras vivências de forma muito mais profunda, e todos os sentimentos que estão no texto, são passados ao público por meio dos personagens, fazendo com que todos se encontrem em uma realidade completamente diferente. Toda encenação possui improvisos, mesmo que pequenos, por causa de imprevistos. Quando isso acontece, é necessário estar muito afinado no personagem e muito presente na cena.

Todo o processo me fez crescer muito como pessoa e como atriz, principalmente por considerar esta como uma futura profissão. Apesar de já termos feito ensaios com algumas pessoas assistindo, a apresentação é completamente diferente. Enfrentamos situações que, talvez, nunca tivéssemos passado antes, como pequenos erros, imprevistos, problemas com figurinos e acessórios, mas não podemos parar, precisamos continuar com a apresentação aconteça o que acontecer. Foi muito bom poder colocar o

que ensaiamos em prática e lidar com situações assim, inusitadas, que também foram aprendizado. Este foi meu primeiro papel grande no teatro e eu tinha uma vontade imensa de ter essa experiência desde o primeiro contato que tive com essa arte. Estar no palco novamente me fez ter certeza de que é isso que eu quero fazer pro resto da minha vida.

Nas aulas de teatro aprendemos algo que realmente gostamos e queremos aprender ao invés de simplesmente gravar informações para serem reproduzidas depois. Isso faz com que tenhamos muito mais atenção, mais interesse, mais cobrança pessoal. A relação que temos com a professora e com essa aula é completamente diferente da relação com qualquer outro professor e qualquer outra disciplina. Tem muito mais cumplicidade, mais dinamismo, mais sinceridade, mais preocupação de ambas as partes. A relação com a professora de teatro é muito mais pessoal do que a relação com outros professores. No teatro desenvolvemos aspectos importantíssimos para o nosso desempenho em qualquer coisa que façamos. Desenvolvemos, por exemplo, a atenção, o trabalho em grupo, a mente, a articulação, entre outras coisas que nos ajudam em provas, trabalhos e apresentações de qualquer disciplina. O teatro me ajudou na minha desenvoltura, na minha postura, na minha respiração, na minha voz. O teatro trabalha com diversas características que, quando aprimoradas, nos ajudam a lidar com todo tipo de situação, seja na escola, no trabalho ou na vida pessoal. Trabalhamos a voz, a respiração, a expressão corporal, a capacidade de improvisação... E tudo isso nos ajuda a ter mais confiança para nos expressarmos verbalmente, com mais calma, com mais equilíbrio do nosso corpo, mais noção de espaço, mais atenção, entre outros aspectos. Também era o momento de me desligar dos problemas e tarefas da escola. Por passar a maior parte do dia no colégio e não tendo tempo para me dedicar as coisas que eu realmente gosto, participar do grupo de teatro e me envolver com esse projeto me fez muito bem, pois eu, finalmente pude fazer algo que eu amo e aprender muito com isso. Todos os atores evoluíram muito durante o processo de realização do espetáculo. O grupo, como um todo, também cresceu, ficou mais entrosado e isso se refletiu no produto final. Alguns eram tímidos e tornaram-se muito mais extrovertidos, outros não tinham muita expressão corporal ou vocal e melhoraram em ambos os aspectos, tínhamos quem não conseguisse cantar e que hoje canta sozinho uma música na peça. Foi incrível ver a evolução pessoal de cada um.

A repercussão da encenação superou minhas expectativas. Todos adoraram, só ouvi elogios quanto à peça. Muitos viram mais de uma vez, acharam o espetáculo divertido, riram muito durante a peça (e teve quem chorasse também). Algumas cenas que achávamos que fariam o público rir muito não o fizeram e algumas cenas que não achávamos que seriam tão engraçadas fizeram o público gargalhar. É interessante ver a reação das pessoas em contraste com o que esperávamos. A peça foi muito bem aceita.

Tive muito aprendizado, não só para o teatro, mas também para a vida. Tenho vontade de dar continuidade ao projeto, de levar a peça para outras pessoas e poder vivenciar mais experiências como essa. Sinto felicidade e gratidão por ter embarcado nessa aventura que tem sido *Balinha*. Ficamos ensinamentos pessoais e profissionais para o futuro, grandes amizades, lembranças maravilhosas, planos de tornar esse projeto ainda maior, e um forte alicerce para buscar novos desafios no teatro.

Depoimento de Luisa, que interpreta a personagem *Perfídia*

A minha a sua experiência em teatro 1 foi muito legal. Fiquei surpresa com a quantidade de exercícios de teatro que eu nem sabia que eram de teatro, como os de respiração, por exemplo. Eu sempre quis fazer teatro e depois que comecei não quis mais parar. O teatro dois é mais interativo, graças ao contato que temos em teatro 1.

Balinha é uma mistura de tudo, é engraçado, é romântico, é animado, tem seus momentos tensos, e passa uma mensagem linda. É um espetáculo para todas as idades, é incrível. Nós começamos o processo com exercícios de respiração para soltar o corpo, trabalhar a presença em cena, a voz e, depois disso, começamos a ensaiar cena por cena. Se não trabalhássemos para soltar o corpo e a voz, o ensaio não rendia, era sempre muito importante este aquecimento corporal. No final tudo ficou bem diferente do que eu imaginei da primeira vez que li o texto, mas tudo me surpreendeu de uma forma positiva. Na encenação a que a gente vê o texto no corpo e na voz, na entonação, nos gestos. Eu amo o espetáculo e espero apresentá-lo muito mais vezes.

O teatro é interativo, é trabalhar com seu eu e com o outro. As outras disciplinas são muito mais mecânicas e individualistas. A experiência em teatro aprimorou a minha capacidade de comunicação, a minha presença em certos lugares, até a própria respiração. Tudo isso foi muito importante. Percebi também que algumas pessoas do

grupo começaram muito presas, e agora estão ótimas em cena. Vou levar cada pedacinho desta experiência pro resto da vida.

Depoimento de Gabriella Santos, que interpretou a *Perfídia*

A experiência em teatro 1 foi significativa e me proporcionou exercícios para a voz. Um dos maiores ganhos foi a perda da timidez. No teatro 1, além de aprender a cuidar da voz, eu aprendi também a me expressar, mesmo que minimamente. Eu tenho uma grande paixão por teatro, mas não sentia que o CEFET tinha espaço para praticar e aprender arte, comparado com outros colégios. Por ser uma escola de “exatas”, me parece que a prioridade está longe da arte.

No teatro 1 o envolvimento é menor comparado com o envolvimento no teatro 2. No teatro 2 a maturidade é maior. O aluno participa do teatro 2 por escolha própria, portanto há uma grande diferença, pois o trabalho é feito com mais atenção e temos um rendimento maior. Além da vontade de fazer teatro (na vida), notei um grande esforço dos colegas e dedicação da professora. Isso tudo me deu impulso para continuar, então decidi participar e me dedicar ao projeto.

Eu achei o texto muito sensível. Esta foi a minha primeira experiência no teatro, na atuação, portanto, eu apreciei e aproveitei ao máximo que pude e me senti como em uma brincadeira. Para uma primeira experiência a narrativa me pareceu simples e delicada e isso me despertou confiança para “vivenciá-la”. Eu fiquei mais feliz ainda quando vi que ia interpretar a vilã porque foi um desafio. No início eu ficava triste, pois não conseguia me envolver com a personagem e dar vida a ela, consequentemente ficava algo superficial, mas depois adorei e me diverti MUITO. O texto é fantasia e isso é o máximo! O que mais me tocou foi quando eu me senti confortável no papel, e vi que os meus colegas também estavam, e a gente acabou brincando junto, e cuidando de Balinha.

Na minha percepção o processo teve um ritmo e partes (início, meio e fim). No começo a transição foi longa e devagar, todos estavam atrofiados, tanto na voz, quanto na expressão corporal para o todo e com o todo. Tivemos que aprender sobre o ritmo (do acontecimento ao redor, da improvisação e etc...). No meio do processo a gente foi se soltando e se aprimorando, individualmente e em grupo. No “final” (que não é bem

um final, pois aprendemos em todos os ensaios) nós estávamos prontos para ir fundo, e com algo mais concreto. A maioria já tinha uma forma do personagem, de como agiria, como lidar com alguma falha no momento da apresentação (improviso), portanto estávamos mais maduros e mais confiantes.

Eu estava muito perdida quando peguei a minha personagem e não tinha ideia de como eu iria dar vida à Perfídia. Além dos ensaios, vi alguns filmes, me inspirei, fui acrescentando detalhes pra ela. A maior dificuldade era despertar a maldade da personagem. No início eu não via a Balinha que eu queria matar, eu via a Ísis (minha amiga) e não conseguia ficar séria e passar o que era necessário, eu tinha medo de assustar a Ísis e acabei recuando. Depois, eu acho que continuei um pouco insegura e acabei dando um tom mais cômico pra a personagem, já que eu tinha medo de assustar a Ísis, portanto a Perfídia (interpretada por mim, Gabi) ficou mais cômica (foi o que a Ana disse) e me senti mais confortável.

A encenação não aconteceu como eu imaginava. Tudo mudou muito e isso foi ótimo porque foi além, muito além das minhas expectativas. Acabou que o resultado foi maior do que eu esperava. É muito diferente quando você lê suas falas e quando você diz as suas falas e sente a situação. Tem uma distância gritante entre o texto e a encenação. A experiência de apresentar Balinha foi muito importante para mim. Eu consegui diminuir um grande medo: o público, pessoas me observando (observando a Perfídia). Foi fantástico quando tudo terminou e eu parei comigo mesma e pensei “consegui!”.

O improviso, pra mim, é umas das coisas mais importantes. É muito difícil ter que solucionar um problema em segundos, pensar rápido, agir rápido quando necessário. Isso é algo que vai me ajudar bastante porque eu que tenho grandes problemas de atenção e perco o foco rapidamente. Concentração é algo muito difícil, pra mim. O teatro me ajudou a exercitar concentração, pois a gente tem que estar muito atento no que está acontecendo em cena.

Neste processo, muitos se soltaram, perderam bastante a timidez, e até a amizade fluiu. Parece que nos ligamos e nos tornamos um grupo, e aí fica mais fácil atuar, pois agora existe uma confiança. Minha mãe e meus amigos perceberam que eu estava participando mesmo do projeto e até ficavam me perguntando quando poderiam assistir.

Fica o amor pela experiência vivida e a vontade de fazer outra vez. Existem muitas coisas que ficam e não cabem no papel, mas o mais importante foi a troca. Eu troquei paciência com a professora e os amigos (o grupo), troquei novas experiências, troquei ideias, troquei até mesmo o carinho. Todo mundo deu e recebeu muita coisa e isso vai continuar, sempre. A experiência foi tão mágica que muitos querem continuar e os que não puderam ficaram tristes por isso. Foi uma das melhores que eu tive.