



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO

Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas – PPGEAC

LUÍS FELIPE PERINEI

**RECURSOS DE COMICIDADE ASSOCIADOS À ATUAÇÃO
MELODRAMÁTICA NA ATUALIDADE:
análises de experiências pedagógicas**

Rio de Janeiro/ RJ

Maio de 2016

LUÍS FELIPE PERINEI

**RECURSOS DE COMICIDADE ASSOCIADOS À ATUAÇÃO
MELODRAMÁTICA NA ATUALIDADE:
análises de experiências pedagógicas**

Dissertação apresentada como pré-requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Ensino de Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).
Orientador: Prof. Dr. Paulo Ricardo Merisio.

Rio de Janeiro/ RJ

Maio de 2016



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas - PPGEAC

**“RECURSOS DE COMICIDADE ASSOCIADOS À ATUAÇÃO MELODRAMÁTICA NA
ATUALIDADE: ANÁLISES DE EXPERIÊNCIAS PEDAGÓGICAS”**

por
Luís Felipe Ferreira Perinei

Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Ricardo Merísio - Orientador

Profª Drª Rosyane Trotta (PPGAC- UNIRIO)

Profª. Dra. Ângela Reis (PPGEAC - UNIRIO)

A Banca Considerou a Dissertação: aprovada

Rio de Janeiro, RJ, em 25 de maio de 2016

Rio de Janeiro/RJ, em 25 de maio de 2016

AGRADECIMENTOS

Todo esse projeto não teria sentido se eu não contasse com a força e o apoio de uma mulher que sempre me ensinou e me serviu de exemplo pela sua intelectualidade e profissionalismo que tanto me fascina. Ela sempre foi o meu alicerce e o meu estímulo para continuar seguindo os meus desejos e pensamentos. Por isso e por tantos outros motivos que não cabem nesse limitado espaço da folha, meu primeiro agradecimento vai à senhora Jane Pessanha, minha mãe, amiga e maior incentivadora.

Gostaria de agradecer também:

A todos os membros da ONG. ECOA, em especial ao Gabriel Barros pela parceria e por ter acreditado no meu inicial potencial como docente. Agradeço também aos meus alunos da ONG. ECOA, em especial ao André Bastos e a Ilana Monteiro que solidariamente responderam aos meus questionamentos.

A toda a equipe do instituto de pós-graduação A Vez do Mestre (AVM), em especial a coordenadora geral Claudia Araujo, a coordenadora de unidade Daniela Moura e a grande mestre Fátima Alves pelas oportunidades de trabalho e pesquisa e por todo o carinho e força que sempre depositaram em mim. Agradeço também a todos os meus alunos da AVM, em especial as alunas Camila Uchôa e Carolina Bozzi que também se solidarizaram em responder os meus questionamentos.

A todos os atores do meu grupo profissional de teatro querido Oito de Paus que sempre acreditaram nos meus ideais, nas minhas loucuras e na minha criatividade muitas vezes desmedida. Agradeço a vocês que sempre se entregaram de corpo e alma a esse projeto artístico do grupo que tem dado tão lindos frutos, obrigado aos atores Catarina Saibro, Fernanda Esteves, Ian Braga e Leonardo Paixão; aos cenógrafos e figurinistas Gustavo Fernandes e Ignez Quintella; e ao iluminador Edney Paiva.

As minhas amigas e colegas de mestrado – afinal sou o bendito fruto masculino da turma – pelas caronas, fofocas, cafés e conversas extremamente estimulantes que

fizeram com que eu amadurecesse todo o meu projeto e acreditasse que poderia dar certo. Agradeço em especial a Cyda Moreira e a Clarice Terra.

A minha grande amiga Talassa Fonseca por eu ter alugado tantas vezes o seu ouvido em conversas infindáveis sobre as minhas experiências, obrigado pelos seus conselhos sempre muito animadores e positivos.

As grandes mestres queridas Angela Reis e Rosyane Trotta que sempre trataram a minha pesquisa com muito carinho e atenção. Obrigado pelas belas palavras que acrescentaram muito a minha vida profissional e ao meu aprendizado como artista e ser humano.

E para finalizar, mas não menos importante, quero agradecer imensamente ao meu orientador Paulo Merisio que aceitou de imediato desenvolver essa pesquisa e que contribuiu muito com sua intelectualidade e conhecimento sobre o gênero melodramático. Obrigado por toda a sua ajuda, pelos nossos raros e proveitosos encontros, pelas suas provocações intelectuais que só me engrandeceram e por todo o seu carinho pelo projeto.

RESUMO

Essa dissertação tem como objetivo propor novos caminhos para a formação pedagógica de atores, de alunos-atores e também de alunos não-atores. Esses novos caminhos são apresentados através de experiências concretas vividas por mim como docente e diretor teatral e depois precedidas de reflexões. O ponto de partida é o reconhecimento de um dos recursos do melodrama – o exagero – como possibilidade pedagógica e de construção dramática da cena. O reconhecimento que o exagero está numa linha tênue, entre o drama e a comédia, foi o fator principal para todas as reflexões e experiências. A possibilidade de transgredir convenções de gêneros teatrais leva o ator a ganhar liberdade no palco e o exagero é uma dessas ferramentas condutoras para tal. A pesquisa se articula na busca de um novo estado cômico do ator em cena, se permitindo ao ridículo e abrindo espaço para um humor irônico sempre tendo como base o melodrama com seus excessos de sentimentalismo.

Palavras-chave: Experiência, melodrama, exagero, transgressão, comédia.

ABSTRACT

This thesis aims to propose new paths for teacher training actors, students, actors and non-actors also students. These new paths will be presented through concrete experiences for me as a teacher and theater director and then preceded with reflections. The starting point is the recognition of the melodrama resources – exaggeration – as a pedagogical possibility and dramatic scene construction. The recognition that the exaggeration is a fine line between drama and comedy, was the main factor for all reflections and experiences. The possibility of transgressing conventions of theatrical genres leads the actor to gain freedom on stage and exaggeration is one of those tools for conducting to this level. The survey runs through in search of a new comic state actor on the scene, allowing the ridiculous and opening space for a wry humor always based on the melodrama with its excesses of sentimentality.

Keywords: Experience, melodrama, exaggeration, transgression, comedy.

Sumário

Introdução – p. 09

Capítulo 1: Ultrapassando as convenções – p. 19

1.1 – Experiência 1: na sala de aula – formação de atores – p.19

1.2 – Matrizes e permanências – p. 23

1.3 – As lições de Caetano – p. 28

Capítulo 2: A linha tênue do melodrama – p. 36

2.1 – Experiência 2: na sala de ensaio – com atores profissionais – p. 36

2.2 – Entre o exagero e a comicidade – p. 41

2.3 – O ridículo no melodrama – p. 46

Capítulo 3: Saindo do lugar comum – p. 51

3.1 – Experiência 3: na sala de aula – formação de professores – p. 51

3.2 – Em busca de novos caminhos – p. 54

3.3 – O afeto do humor – p. 59

Conclusão – p. 62

Referências Bibliográficas – p. 67

Anexos

Anexo 1 – Depoimentos – p. 70

Anexo 2 – Fotografias – p. 73

Anexo 3 – Fotografias – p. 75

Anexo 4 – Depoimentos – p. 76

Introdução

Um dos meus pensamentos como pesquisador é propor um material de estudo que possa servir de base e de exemplo para uma mudança prática no meio educacional das artes cênicas, principalmente na cidade do Rio de Janeiro. Refiro-me à prática como uma proposta de alinhar a vasta teoria educacional e artística com pesquisas a partir da cena, sem necessariamente chegar a um resultado pré-determinado.

Mas como falar em mudanças na prática educacional sem se colocar como guia ou como teórico distante da realidade da sala de aula ou da sala de ensaio? Como alinhar o conteúdo da teoria com o dia a dia de mestres e professores onde cada profissional possui sua particularidade e circunstâncias muitas vezes distintas umas das outras?

Não há uma fórmula no processo educacional e artístico. Exatamente por isso a discussão sobre educação e arte é um tema tão complexo e de difíceis definições e avaliações. Não vejo outra saída a não ser dialogar teses, teorias e reflexões com as experiências reais.

A experiência a qual me refiro aqui é a experiência daquilo que nos acontece, nos modifica e nos transforma. E não uma experiência de algo pré-determinado ou baseado em estatísticas. Digo a experiência atrelada à paixão, como algo que nos transfigura individualmente.

O pedagogo Jorge Larrosa Bondía, numa conferência intitulada *Notas sobre a experiência e saber de experiência*, traduzida e publicada em 2001, sustenta a ideia de que a experiência real sobre alguma coisa tem que ser uma espécie de vivência única e exclusiva onde o indivíduo deve ser passional mediante a situação a ser experimentada. A experiência seria aquilo que nos toca diretamente e que nos envolve por completo, ou seja, temos que padecer da experiência.

Não que sejamos indivíduos passivos mediante a vivência, mas temos que deixá-la acontecer em nós e agirmos mediante os fatos que se sucedem.

Para Bondía (2001), nos dias atuais, existem alguns inibidores desta experiência, como:

- O excesso de informação: Muitas vezes nos tornamos indivíduos “ultra informados”, ainda mais com o advento da internet, mas sem de fato vivenciar a

informação que estamos recebendo. Segundo o pensamento de Bondía (2001), não adianta sabermos tudo e não vivermos nada.

- O excesso de opinião: Quase sempre a informação vem atrelada com a opinião, principalmente se nos reportamos aos periódicos ou ao noticiário televisivo ou da própria internet. A opinião e a informação, sem a experiência daquilo que estamos observando não leva a lugar nenhum. Para termos de fato a experiência sobre algo, devemos nos desligar da opinião e da informação. E, assim, termos nós mesmos o contato direto com o fato ao qual queremos vivenciar. E depois que experimentarmos tudo, aí sim, poderemos emitir uma opinião concreta.

- A falta de tempo: Nos dias atuais, século XXI, o tempo se tornou algo precioso. A sociedade exige cada vez mais que o cidadão execute muitas tarefas e o mais apressadamente possível. Quanto menos tempo temos, melhor, sinal de que estamos em ação e isso é positivo para o mercado de trabalho. Já no pensamento de Bondía (2001), para termos uma experiência real sobre alguma coisa, é preciso exatamente o contrário, temos que PARAR. Precisamos de tempo para deixar a experiência acontecer conosco, sem afobamentos que não nos levam a lugar nenhum. Sem tempo não há experiência.

- O excesso de trabalho: O indivíduo moderno é ávido por trabalho, precisamos produzir o tempo todo, precisamos render intelectualmente e materialmente. Estamos sempre em busca de executar alguma coisa, em busca de dinheiro e em busca de realizações. Mas a experiência não passa por aí. Para vivermos de fato alguma coisa, é preciso acalmar esse desejo de produção imediata e deixarmos as coisas acontecerem em nossas vidas, nos permitirmos à transformação sem necessariamente trabalharmos ativamente para tal.

Vejamos nas próprias palavras do autor:

O sujeito moderno se relaciona com o acontecimento do ponto de vista da ação. Tudo é pretexto para a sua atividade. Sempre está a se perguntar sobre o que pode fazer. Sempre está desejando fazer algo, produzir algo, regular algo. Independentemente de este desejo estar motivado por uma boa vontade ou uma má vontade, o sujeito moderno está atravessado por um afã de mudar as coisas. E nisso coincidem os engenheiros, os políticos, os industrialistas, os médicos, os enfermeiros, os arquitetos, os sindicalistas, os jornalistas, os cientistas, os pedagogos e todos aqueles que põem no fazer coisas a sua existência. Nós somos sujeitos ultra-informados, transbordantes de opinião e superestimulados, mas também sujeitos cheios de vontade e hiperativos. E por isso, porque sempre estamos querendo o que não é, porque estamos sempre em atividade,

porque estamos sempre mobilizados, não podemos parar. E, por não podermos parar, nada nos acontece. (BONDÍA, 2001: 24)

Em determinado momento de sua conferência, o mestre/pedagogo compara a experiência à paixão. Quando nos apaixonamos por determinada coisa, a paixão nos invade, sem agirmos para isso, e precisamos de tempo e mente livres para vivenciarmos tamanha paixão. E ao sairmos desta experiência, saímos modificados, pois a paixão que degustamos nos transformou.

E esta experiência daquilo que nos toca é uma experiência única e individual. Onde cada pessoa que se permitiu viver tal fato sairá metamorfoseada de forma singular, afinal cada um sente a paixão de um jeito, gerando assim uma heterogeneidade de experiências e uma pluralidade de indivíduos apaixonados.

Na paixão, o sujeito apaixonado não possui o objeto amado, mas é possuído por ele. Por isso, o sujeito apaixonado não está em si próprio, na posse de si mesmo, no autodomínio, mas está fora de si, dominado pelo outro, cativado pelo alheio, alienado, alucinado. (BONDÍA, 2001: 26)

É deste tipo de experiência que me reporto aqui, quando fui a campo como docente vivenciar esses pensamentos e descobrir possibilidades de transgredir gêneros e utilizar a ferramenta do exagero melodramático, altamente sentimentalista, para chegar a um estado de ridículo e assim abrir caminhos para a comicidade.

Será que isso é possível?

Tudo começou quando, como aluno do curso de formação de ator da Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena (ETETMP); na graduação de diretores do curso de Direção Teatral da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e como aluno do curso de Mestrado em Ensino das Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), pude perceber que não há uma densa pesquisa sobre o melodrama e suas possíveis vertentes nas grades curriculares.

Penso também que com essa dissertação temos uma possibilidade de discussão prática e teórica para se ampliar as ementas e a grade curricular de disciplinas destas instituições com pesquisas e atividades técnicas diferenciadas. Vi e vejo apenas iniciativas individuais de poucos professores que em suas pesquisas particulares tendem para o melodrama buscando incessantemente espaços de pesquisa e prática.

Nestas escolas de teatro e universidades em que obtive minha formação, na cidade do Rio de Janeiro, notei que as grades curriculares são basicamente divididas em tragédia, drama e comédia. Dificilmente se fala sobre uma possível interseção entre

estes gêneros; pelo menos eu quase nunca ouvi algo do tipo em meu período estudantil dentro destas instituições. E assim, muitas vezes, os alunos-atores, como eu, ficam perdidos e não encontram ferramentas diferenciadas de um padrão pré-estabelecido de formação pedagógica.

O melodrama, como veremos, tem a possibilidade de ser utilizado como ferramenta entre dois lados, o do drama e da comédia. Um ator pode se sentir livre em cena ao ver que através de toda a dramaticidade exagerada desse gênero teatral, ele tem em mãos a possibilidade de escolher chegar ao cômico, sem necessariamente cair na inverossimilhança ou no pastelão.

Esta pesquisa vem, de antemão, buscar provar que através do recurso do exagero o ator pode embarcar para chegar num estado de ridículo e provocar, assim, o riso. E nesse caminho de ida e vinda onde o ator, de um lado exagera caindo no ridículo cômico, do outro contém o exagero e caminha num tom mais dramático, estaria ele assim, se libertando de alguns pressupostos fechados sobre a atuação e encontraria novas possibilidades dramáticas.

Como professor da ONG de Teatro Social Equipe de Olhos Abertos (EOA) no ano de 2013, como diretor do Grupo de Teatro Oito de Paus desde 2013 e como professor-docente do curso de Pós-graduação do Instituto A Vez do Mestre (AVM) desde 2014, pude perceber a angústia que os atores, os alunos-atores e os alunos não-atores, sentem ao ter que lidar com a possibilidade de chegar ao cômico ou de sair do lugar comum e se expor. Muitos ficam à margem procurando a tão sonhada presença cênica ou o tempo da comédia e criam estereótipos e embarcam em clichês sem saber usá-los e sem reconhecer em si mesmos caminhos e alternativas que os façam caminhar para o humor ou para uma atuação diferenciada.

Notei, como professor, que a emoção está mais próxima da realidade do ator e do aluno-ator e é mais fácil para ambos identificar os sentimentos e utilizá-los na construção de uma cena trágica por exemplo. Já na comicidade, o ator e o aluno-ator muitas vezes não conseguem se distanciar dos sentimentos que os cercam e acionar a sua inteligência crítica, que, como veremos com Henri Bergson (1924), é fundamental para a construção da cena cômica.

É curioso notar que muitos destes alunos e atores, nas suas vidas privadas, no mundo moderno cada vez mais frio e racional como veremos mais adiante no discurso de Eric Bentley (1964), conseguem distinguir a emoção da racionalidade. Quando socialmente contam piadas, usam muitas vezes a ironia ou relatam situações engraçadas

nas quais expõem o diferente em estado de ridículo e apontam ironicamente como crítica, gerando o riso em si mesmo e em quem os cerca. Mas quando chegam à cena, a dificuldade arma barreiras difíceis de serem ultrapassadas devido muitas vezes, a uma falta de acuidade em pesquisar as ferramentas e os caminhos para se chegar ao cômico, fugindo assim de um estudo mais tradicional. E por isso os atores acabam se fechando dentro de estruturas do drama achando que é o caminho mais fácil.

Ao que me parece, observando as instituições as quais fiz parte, as linhas de disciplinas pedagógicas caminham ou para os estudos da origem do teatro ocidental na Grécia Antiga focando na tragédia e na comédia ou os estudos caminham para certa hierarquização do drama com características naturalistas na formação do ator. Grandes pensadores, diretores e atores do período naturalista, do início do século XX, são estudados como guias para a formação acadêmica do ator, mas pouco se fala sobre outras perspectivas e estudos que na história do teatro foram importantes e que podem ser preciosos para o ator utilizar nos tempos atuais. Talvez pela massificação do cinema norte-americano ou das telenovelas, que quase sempre caminham para uma atuação mais fiel possível à realidade, exigindo dos atores uma formação que busque uma representação mais comedida.

Fazendo um parêntese e pensando historicamente, Eric Bentley (1964) aponta um pensamento em relação a esta hierarquização naturalista em seu livro:

Assim, poder-se-ia dizer, o melodrama morreu com a geração de Balzac, e o naturalismo ocupou o seu lugar na geração de Turguenev. Do modo como se fazem tais generalizações, esta não é das piores, mas também do modo como essas generalizações se fazem esta é enganadora. O que realmente aconteceu foi mais curioso e mais complexo. O naturalismo converteu-se no credo da época. Sua aceitação estava deveras generalizada. (BENTLEY, 1964: 193)

Se pensarmos no melodrama, vamos à contramão do pensamento presente na maioria das escolas de ensino de artes cênicas as quais frequentei. O gênero melodramático, com seu apogeu na França do século XIX, inicialmente exclusivo do teatro, existiu antes dos estudos e desenvolvimentos de uma forma naturalista de atuação, onde a formalidade para a construção de um personagem ganhava força e aceitação.

Logo, com o advento das técnicas naturalistas, as regras da atuação melodramática foram consideradas menores e caminharam para um possível esquecimento. Essa forma mais realista seguia um aprofundamento da pesquisa do ator

à sua própria técnica de atuação, adaptando a potência do comediante a uma pesquisa histórica sobre o comportamento da personagem em determinado contexto social no seu período histórico, e de certa forma, limitando a atuação a uma investigação aprofundada da personagem somente nos contextos apresentados no texto. Até mesmo o cenário e o figurino ganharam acuidade, crescendo e se desenvolvendo sempre a partir das exigências limitadas do próprio texto. Ou seja, era preciso que o teatro como um todo se contivesse dentro das situações apresentadas na trama.

A propagação do uso da quarta parede neste contexto naturalista de teatro é mais do que esperada se seguirmos essa lógica de pensamento. No cenário o que era mostrado no palco era um recorte da vida, um recorte de uma sociedade e suas formas padronizadas de existência. O público estaria apenas vendo “através de uma vitrine” a sua própria vida social sendo imitada com seus conflitos e questões. E o ator estaria agora preso na sua “fê cênica” – termo esse utilizado por Constantin Stanislavski no capítulo VIII de seu livro *A preparação do ator*, publicado em 2008 – pesquisando o seu próprio e único personagem para falar de aspectos da vida coletiva de uma sociedade. Vida coletiva essa que seguia regras de comportamentos específicos (as convenções sociais).

Bentley (1964) cita um ponto de vista de Emile Zola, retirado do prefácio de *Teresa Raquin* (1867), que se supõe o criador do naturalismo, criticando veementemente o melodrama, veja:

Emile Zola, por exemplo, que se supõe ter liquidado o melodrama e dado origem à filosofia naturalista. Ouçamo-lo atacar o melodrama: “Desafio os românticos a montarem um drama de capa e espada; o fragor medieval de ferros, as portas secretas, os vinhos envenenados e tudo o resto não convenceriam ninguém. O melodrama, esse produto do teatro romântico gerado pela classe média, está ainda mais morto e ninguém o quer. Seu falso sentimentalismo, suas complicações de crianças raptadas, documentos recuperados, suas descaradas improbabilidades, acarretaram-lhe tal desprezo que a nossa tentativa de vivê-lo seria acolhida com gargalhadas...”
Qualquer desejo que se tivesse de demonstrar o mérito de enredos sobre crianças roubadas e documentos recuperados é combatido pelo conhecimento de que Zola falou instigado por um milhar de más obras de arte. (BENTLEY, 1964: 193- 194)

É interessante notar que o naturalismo surgiu como uma tentativa quase de “confronto” com o melodrama e todo o sistema de interpretação vigente da época. Estamos falando do final do século XIX e início do século XX e, na minha experiência como aluno-ator no século XXI, ainda pude perceber a onipresença dos ensinamentos

naturalistas de atuação nas escolas e universidades do Rio de Janeiro, onde, na história, por exemplo, é mais do que essencial entender pedagogicamente o que foi o melodrama, até mesmo para se poder compreender o real motivo e necessidade da existência do gênero naturalista.

O ator contemporâneo, e digo isto sob a minha experiência como aluno-ator e professor, ainda permanece com muitas características deste intérprete em busca do natural, onde ele aprende em sua preparação a conter suas afetações acreditando agora nessa concepção de “fé cênica”, que forma um personagem mais próximo à realidade social. Assim, quase todos nós, cidadãos, contemos nossas emoções e criamos uma máscara padrão dentro de um comportamento social específico. A “fé cênica”, então, é também um exercício do ator de contenção do exagero melodramático. A emoção exacerbada, para os naturalistas, interfere na verossimilhança do texto criando uma atmosfera ridícula no palco onde não há pesquisa para se atuar e o ator se debulha em sentimentos, declamações, gestos desregrados e dores que o deixam fora do padrão do naturalismo.

Constantin Stanislavski (1863 – 1938), um grande expoente naturalista, defende este comedimento emocional e gestual em seu método na construção da personagem. Mas, as traduções dos livros deste mestre e diretor são muito contraditórias, o que nos restringe ao defender uma opinião concreta deste pensador.

Porém, apesar da problemática das traduções e de Stanislavski ter tido uma trajetória de vida com mudanças de perspectivas de pensamentos, o que também gerou algumas controvérsias sob as suas próprias técnicas, vale ressaltar aqui sua escrita sobre a contenção de gestos no livro *A construção da personagem*, publicado em 2005, traduzido por Pontes de Paula Lima:

O comedimento dos gestos tem particular importância no setor da caracterização. A fim de fugirmos de nós mesmos sem repetir as mesmas exterioridades em cada papel, é indispensável conseguir uma eliminação de gestos. Cada movimento exterior, que fora do palco pode ser natural num ator, separa-o da personagem que ele está interpretando e fica a lembrá-lo dele mesmo. Se o ator é incapaz de fugir de si mesmo em seu conceito interior de um papel, deve pelo menos se recobrir exteriormente com movimentos que sejam característicos desse papel. (...) Quanto maiores a contenção e o controle exercidos pelo ator neste processo criador, mais clara será a forma e o desenho do seu papel e mais poderoso o seu efeito sobre o público. (STANISLAVSKI, 2005: 117 - 118)

O que quero trazer à tona é um questionamento de um modelo único de formação e pensar novos caminhos para se chegar a interpretações variadas,

aumentando assim o leque de possibilidades cênicas de um ator, de forma que o liberte e o inspire a buscar novos caminhos. Mas tudo isso sem pensar numa fórmula teórica e sim numa reflexão em cima de experiências reais e concretas daquilo que me aconteceu como docente.

A seguir vou relatar vivências as quais participei e onde pude tirar algumas considerações e onde pude buscar caminhos de pesquisa para esta dissertação. Procurei pensar, como dito anteriormente, a experiência de forma única, mediante aquilo que me tocou e me modificou e o que pude relatar como vivência pessoal e profissional e espero que sirva como exemplo daquilo que me sucedeu e inspire novos profissionais a buscar suas experiências.

Quando nos arriscamos como mestres no caminho do desconhecido, mas com uma essência repleta de fundamentos retirados de livros e teses e com um espírito de equipe, novas ideias surgem e com isso podemos prosperar numa associação de raciocínios que visa a nossa própria mudança e também visa estarmos fora do nosso lugar comum. E é exatamente o fora do lugar comum que é intrigante para mim.

Vejo, por exemplo, o estudo do gênero melodramático como uma possibilidade de pensar fora dos padrões pré-estabelecidos na formação do ator. A natureza do melodrama é essencialmente teatral, temos um conteúdo artístico rico em sentimentalismo e gestos que nos remete a nossa origem como seres humanos que se relacionam. Ações e reações repletas de emoções e verdades que até hoje provocam nossos afetos.

Nossa cultura latina é repleta de tapas na cara, desesperos desenfreados pelo ser amado, brigas familiares, apelos sentimentais, choro profundo de mães, abandonos de crianças, a dor da morte e tantos outros comportamentos que nos formam como cidadãos de uma linhagem excessivamente emotiva e geram sinais específicos de uma sociedade ávida por sentimentalismos espetaculares e a crença numa realidade fantástica e única.

No meu caminho como estudante e docente da cidade do Rio de Janeiro ficou notória a falta de aprofundamento que algumas renomadas instituições de ensino de teatro têm ao tratar com o diferente, exatamente com esse fora do comum. Pouco se fala sobre melodrama, deixando a cargo de professores em suas pesquisas individuais enveredarem para este tipo de atuação. As grades curriculares abrem pouco espaço para o estudo deste gênero, assim como também percebo uma falta de oportunidade de pesquisa nas áreas artísticas de cunho popular como um todo.

O relato e as reflexões destas experiências também têm como desejo e princípio o entendimento do que foi e como se mantem na nossa cultura latina as características do melodrama. Mas não como um estudo aprofundado do gênero e sim como domínio para se pensar numa possibilidade pedagógica na formação dos atores e até dos não-atores.

Como veremos, é impossível também falar de melodrama sem logo nos associarmos a ideia do exagero. Pensarmos em algo melodramático, logo nos vem à mente alguma coisa intensa emotivamente e que provoca lágrimas. Fundamentalmente o melodrama se utilizava do exagero estrategicamente para chamar a atenção de um público ávido por identificação com os personagens e ávido por envolver-se em histórias predominantemente lacrimajantes. Porém, com o passar dos anos, o melodrama vai sofrendo modificações e se adaptando aos meios em que ele permanece e vai também ampliando seu alcance adentrando no continente americano, por exemplo, e servindo de base para uma cultura que valoriza e se deleita intencionalmente nesse sentimentalismo extravagante, inclusive em meios tecnológicos modernos e novos como o cinema, a televisão e o rádio, se popularizando assim, cada vez mais.

A “cultura do exagero” está amplamente na vida das pessoas, muitas vezes passando de forma despercebida. É exatamente esta característica melodramática que me levou como pesquisador ao ponto das dúvidas. Pude perceber que o exagero é um grande paradoxo na nossa sociedade latina, ao mesmo tempo em que o valorizamos e nos envolvemos seriamente em radionovelas, telenovelas e produções cinematográficas, também fazemos uso dele como um recurso para chegar ao humor.

Quantas vezes rimos de algo exageradamente fora do comum? O exagero muitas vezes nos remete a algo que está distante de um contexto socialmente aceito. E como vamos ver nesta pesquisa, o fora do padrão pode gerar em nós a comicidade. Rimos daquilo que achamos ridículo e um dos caminhos para chegar a esse ridículo é exagerando algo ou alguma situação.

E se por acaso pensarmos nesse exagero paradoxal dentro do teatro? Se utilizarmos esse exagero melodramático como recurso para chegar à comicidade? Como aplicar isso na sala de aula ou na sala de ensaio?

São muitos questionamentos, porém as respostas vêm através das experiências.

Executei na Experiência 1 uma pesquisa como professor de alunos-atores jovens e adultos de uma ONG social de teatro. Já na Experiência 2 a pesquisa foi na direção do meu Grupo de teatro profissional com atores profissionais. E na Experiência 3 a

pesquisa caminhou com não-atores, alunos de pós-graduação, na área pedagógica, numa Universidade em que sou docente.

Capítulo 1 – Ultrapassando as convenções

1.1 – Experiência 1: na sala de aula – formação de atores

O primeiro caso que irei analisar é da minha experiência como professor de uma ONG de Teatro Social sediada no Rio de Janeiro chamada Equipe de Olhos Abertos (ECOIA)¹, ao qual recebi o convite em 2013 para ministrar, durante 6 meses, aulas para a formação da Etapa 3 na grade curricular de uma turma de jovens e adultos, onde o tema era comédia.

Aceitei o convite com muita alegria e logo que tive contato com os alunos-atores, nos primeiros exercícios de interação e conhecimento de suas capacidades artísticas, percebi que a turma tinha o vício de formação ao qual eu também adquiri nas instituições que frequentei. Muitos alunos-atores entendiam muito bem sobre atuação naturalista, eram bem comedidos nas representações, mas com uma dificuldade muito grande em expressar emoções de forma livre. Havia sempre uma preocupação em busca da verdade contida ou se estavam reproduzindo o modelo da vida real, porém esses alunos-atores se sentiam extremamente perdidos e inseguros em cena.

Apresentei, então, para a turma, uma proposta diferenciada onde iríamos pesquisar e trabalhar com o melodrama para eles conhecerem outros caminhos de se portar em cena, desafiando-os a experimentar e expor mais as emoções sem a preocupação com a contenção de suas potências sentimentais e artísticas em busca de algo mais próximo do real.

Para minha surpresa todos aceitaram de imediato e senti certo alívio por parte da turma em poder, usando uma expressão dita por eles, se “libertar em cena”. Muitos se sentiam limitados ou perdidos no palco, sem saber, por exemplo, o que fazer com as mãos quando estavam atuando. Era visível a falta de liberdade e de entendimento de suas potencialidades.

Havia, de fato, um desejo em todos de expor as suas capacidades artísticas de forma mais livre, porém, a grande preocupação deles era como chegar a uma

¹ ONG Equipe de Olhos Abertos (ECOIA) – fundada em 1989 e coordenada pelo diretor Gabriel Barros. A ONG não tem uma sede única, estando desde a sua formação passando por diversas localidades. No ano da minha pesquisa com a turma a sede situava-se no bairro de Santa Teresa no Rio de Janeiro – RJ.

comicidade usando o melodrama, que é altamente emocional, porque afinal, o tema daquela Etapa 3 era comédia.

Mas, o desafio que lancei para eles e para mim mesmo, era exatamente este, tentar chegar ao cômico utilizando como ferramenta alguns recursos de dentro do próprio gênero melodramático.

Começamos as aulas identificando aonde, na atualidade, era possível encontrar resquícios do melodrama. Eu precisava saber o que eles entendiam como gênero melodramático. Fizemos, então, uma análise de meios de comunicação e de espetáculos que circulavam nos teatros do Rio de Janeiro na época, para averiguarmos quais seriam as características do gênero que permanecem na atualidade e que fazem com que o identifiquemos.

Muitos alunos também apontaram para telenovelas mexicanas, onde para eles, determinadas cenas, interpretações e a dublagem, fugiam do padrão do que eles entendiam de uma telenovela, e é exatamente pelos excessos de emoções, ações e reações que eles consideravam que estas telenovelas apresentavam esta desigualdade. Muitos relataram cenas, que para eles eram surreais, como a excessiva violência em reação a tapas na cara, as mulheres que acordam sempre muito maquiadas, o excesso de raiva de algum vilão ou da ingenuidade fora do comum de uma mocinha, as surpresas que as tramas apresentam no enredo e os acidentes sempre bem fantásticos.

Já, quando fizemos uma análise das telenovelas brasileiras, foram poucos os pontos patéticos aos quais eles se referiam como melodramáticos. Eles relataram que na telenovela brasileira a emoção é mais contida e muito mais próxima da realidade urbana do Rio de Janeiro e do cotidiano do brasileiro, e que muitas vezes eles não conseguiam enxergar comicidade em cenas as quais os tocavam sentimentalmente. Alguns alunos-atores até se sentiam mal ao, de repente, achar engraçada determinada cena de violência numa ficção brasileira, pois o riso, para eles, neste caso, não é cabível, pois o assunto é “sério” e não cabe espaço para o humor.

Com muita conversa e análise dos próprios relatos dos alunos-atores, chegamos à conclusão que as telenovelas mexicanas nos provocam riso exatamente porque a maneira com que as cenas são construídas, as técnicas utilizadas, as dublagens e o excesso de emoção fazem com que as cenas se tornem ridículas aos nossos olhos e automaticamente achamos graça. Já nas cenas brasileiras, a emoção prevalece e nos colocamos no lugar da personagem, e enxergamos a construção técnica das cenas mais próximas da nossa realidade e isto afasta o olhar engraçado da cena.

Os alunos-atores se animaram ainda mais ao perceber que o melodrama poderia auxiliá-los a caminhar para uma interpretação onde a emoção se sustenta, porém eles poderiam usar o exagero da própria emoção para chegar a um estado de ridículo, e assim, fugir do padrão comportamental um pouco mais contido da realidade brasileira, criando personagens com ações e reações extravagantes que poderiam provocar no público o riso, afinal iriam rir apontando racionalmente para o diferente, para o ineditismo absurdo, assim, como eles fizeram quando analisaram as telenovelas mexicanas.

Começamos as aulas com exercícios onde os alunos-atores pudessem, em primeiro lugar, se libertar com sentimentos e gestos grandes e ações livres e violentas. A ideia era refazer qualquer ação e gestos cotidianos em larga escala de exagero para fugir exatamente de uma representação realista.

Por exemplo, fizemos o exercício da Fila de Exagero, muito utilizado também na formação de *clowns*, onde os alunos-atores se posicionavam em fila, um atrás do outro, e o primeiro da fila seria o mestre e conduziria os outros atores a repetirem seus gestos e seu andar, porém, o ator que tivesse atrás dele aumentaria a potência do gesto e do andar executado pelo primeiro e imitaria com um grau de exagero a mais, já o terceiro na fila faria o mesmo gesto e andar com um exagero a mais que o segundo e assim sucessivamente, de forma que o último da fila estivesse sempre muito exagerado e fora do padrão natural apresentado pelo primeiro aluno-ator da fila.

Outro exercício que aplicamos em sala de aula, por exemplo, foi o de dividir a turma em duplas e um membro da dupla desenvolveria uma ação com o outro, uma ação natural qualquer que gerasse no outro uma reação. Então, o outro membro da dupla logo após a ação teria que reagir de forma exagerada àquela provocação executada pelo seu colega, gerando uma deformidade entre ação e reação.

Depois destes exercícios de liberação de emoções, gestos, ações e reações, devido a falta de tempo, já fomos para a construção de cenas para serem apresentadas no final da Etapa 3 para toda a ONG. Escolhemos cenas bem realistas de núcleos familiares onde revelações patéticas eram ditas no decorrer das cenas. Inicialmente ensaiamos as cenas de forma bem natural, utilizando o máximo de contenção de gestos possível e uma “fé cênica” absurda na busca da verdade.

Depois, quando já estávamos seguros e com as cenas construídas de forma bem orgânica, densa emotivamente e séria, começamos a potencializar as ações, as reações, as falas e a construção física dos personagens, usando o exagero como ferramenta, sem

fugir da verdade lógica da cena, dos personagens e das revelações; mas agora com personagens em estado de ridículo, se debulhando muitas vezes em um excesso de sentimentos descomunal e nem um pouco convencional e, assim, automaticamente entramos na comicidade.

É importante ressaltar que a cena não se tornou uma cena grotesca ou fora de lógica do real, não foi esse o trabalho e nem a intenção. A cena continuou com uma verdade absoluta, pois começamos o trabalho em busca desta verdade real. Mas o exagero em determinadas situações da cena, e algumas vezes na construção do personagem, fez com que a cena fugisse da realidade emotiva da vida real e ganhasse um sentido ridículo, fora do comum.

O trabalho provocou, então, um distanciamento no público que começou a olhar as cenas de forma crítica, racional e enxergar ali absurdos e exageros de interpretação que por si só provocam o riso dentro daquele contexto de cenas convencionais.

Em depoimento, após todo o processo da Etapa 3, com um dos alunos-atores, que chamaremos aqui pelo melodramático pseudônimo de Carlos Daniel, questionei-o sobre como foi o processo de entendimento e de transgressão do melodrama para chegar ao cômico, veja sua resposta:

Ao entrarmos em contato com o melodrama aprendemos como usar a transgressão de gênero para chegarmos ao cômico, em primeiro momento tive um pouco de receio de como se daria essa transgressão. Em nosso processo foi proposto de início a utilização do exagero para encontrarmos uma linha cômica nessa mudança de gênero e assim tivemos que romper a barreira do teatro em que estamos acostumados a ver e fazer, e nos permitir jogar exageradamente em nossas ações cênicas encontrando a comicidade em nossas cenas. O processo para mim foi muito interessante, pois permitiu que eu tivesse contato com uma linguagem pouco conhecida, o que me fez aprender e entender como usar a expressão facial como ferramenta, definir com mais precisão as características da minha personagem e a trabalhar com biótipo de personagem se aprofundando na interpretação do mesmo além de aprender o momento certo para utilizar o exagero trabalhando assim com "curvas" e gráficos no texto.

É notório o medo de se arriscar que os alunos tiveram nesta experiência. E ao que parece foi difícil para o Carlos Daniel fugir de um padrão realista de contenção de gestos e ações. Nesta Etapa 3 os alunos se desafiaram ao desconhecido e encontraram, usando o exagero do melodrama, um caminho para ultrapassar barreiras e chegar ao cômico que era o objetivo do período.

Veja o relato desta outra aluna-atriz, que chamaremos melodramaticamente aqui pelo pseudônimo de Maria Mercedes, onde fica clara a sua dificuldade em lidar com o melodrama e a linha tênue entre gêneros:

Foi difícil. Não foi tão simples pelo fato de que eu tinha um olhar pejorativo sobre o gênero. A linha é tênue entre o melodrama e o gênero cômico, e afinar isso foi uma experiência importante de estar nessas fronteiras utilizando, claro, muita, técnica e disciplina.

Outro ponto importante apresentado pela Maria Mercedes é o sentido superficial que os alunos tinham sobre o melodrama como um todo. Fez parte deste trabalho também e de forma muito intensa, a tentativa de mostrar para esta turma que há um gênero melodramático com toda sua história e permanência nos dias atuais e que o melodrama pode estar mais próximo deles do que eles imaginam. Houve em todo esse processo uma pesquisa e um aprofundamento sobre a existência e a importância do gênero e sua utilização nos dias de hoje.

Para finalizar esta experiência transponho novamente as palavras do aluno-ator Carlos Daniel, agora ao ser questionado sobre os pontos positivos e os pontos negativos desta experiência vivida por ele e pela sua turma:

Vejo como pontos positivos todo o estudo histórico que nos foi proposto para entendermos com mais precisão a linguagem e o gênero, os exercícios de exagero que nos ajudaram a entender o quanto essa ferramenta nos leva para próximo de uma comicidade, o uso da trilha sonora nos ensinou o quanto a musicalidade acrescenta no processo de descobrimento de desenho cênico e extração de sentimentos, a apresentação e estudo do texto que nos permitiram, nos ensaios, praticar todas as ações propostas em nossos encontros, aponto como ponto negativo a curta duração do estudo, o que não nos deixou desenvolver um trabalho mais amplo.

Com essas palavras de autoconsciência da avaliação deste aluno-ator, concluo o quão importante foi todo esse processo de descobertas e desafios e o crescimento intelectual, crítico e artístico de toda a turma.²

1.2 – Matrizes e permanências

² As entrevistas completas estão transcritas no Anexo 1.

O melodrama, possivelmente, pode ser caracterizado na atualidade como a sustentação de diversas convenções teatrais e sua permanência se baseia na sua capacidade “camaleônica” de se adaptar a múltiplos meios. Inclusive, talvez aí, resida a capacidade que o gênero tem de transitar do drama para a comédia e vice-versa.

Nessa linha de pensamento, questiona-se: podem-se desenvolver técnicas que perpassam diversos gêneros? É cabível essa linha de pensamento? Há possibilidades de transgressão de gêneros? Como ajudar um aluno-ator a lidar com essa ferramenta? Quais seriam essas técnicas?

Jean-Marie Thomasseau (2005), autor do livro *O melodrama*, divide o gênero, em sua história embrionária durante o século XIX na França, em três categorias: *melodrama clássico* (1800 – 1823), *melodrama romântico* (1823 – 1848) e *melodrama diversificado* (1848 – 1914), aonde cada etapa têm as suas especificidades e características de acordo com o meio e com a época em que estão sendo apresentados os espetáculos.

Nesta divisão de Thomasseau (2005), por exemplo, nas configurações melodramáticas clássicas acredita-se que os atores tinham como princípio uma interpretação altamente codificada, onde havia um modelo de como lidar com a cena, ou melhor, de como um ator deve ser portar de forma regrada em cena. Havia todo um sistema de representação que o comediante da época deveria seguir comportadamente e se por acaso ele ultrapassasse tal limite estaria à prova de avaliações dos críticos e da plateia que era algumas vezes impiedosa, tratando-os com vaias em cena aberta ou com outros tipos de agressões.

Já na transição para o *melodrama romântico* há uma preocupação dos atores em estabelecer certo realismo em seus personagens tipos, procurando dentro de si uma representação de seus papéis de forma mais humana e autêntica, e com sentimentos mais próximos da realidade da plateia, fugindo assim, aos poucos, de códigos pré-estabelecidos. Destaco aqui a atuação do célebre ator do gênero *Frédéric Lemaître* (1800 – 1876) que teve papel fundamental nessa divisão de estruturas. O professor Paulo Merisio, autor do artigo “*Melodrama da meia-noite*”: *aspectos do Teatro de Boulevard (França, séc. XIX) e do circo-teatro (Brasil, séc. XX) que subsidiam o espetáculo*, publicado em 2011, defende a ideia de que Frédéric foi um dos expoentes desta transição ao se preocupar com a construção de seus personagens se desligando dos excessos de moldes clássicos. Veja:

Papel fundamental neste processo de mudanças na estrutura melodramática tem o célebre ator do gênero Frédéric Lemaître (1800 – 1876). Em seu processo de construção do personagem Robert Macaire, em *L'Auberge des Adrets* (Antier, Lacoste e Chaponier, 1824), rompe determinados códigos arraigados ao papel do vilão. Este melodrama é escrito por três autores de pouco renome que pretendiam recriar um vilão que se enquadrasse nas características esperadas até o momento desse papel, “um bandido sanguinário que avança furtivamente com seu ar de conspiração” (VINCENT-BUFFAULT, 1986: 231 *apud* Merisio, 2011). Lemaître propõe ao ator que com ele dividia o palco, Firmin, construir seus personagens de forma mais humana. Para Macaire, teve como inspiração uma figura grotesca que observou nas ruas de Paris e logo no primeiro ato “em vez de sair das coxias andando na ponta dos pés e escondendo o rosto com os braços, como faziam os vilões, Frédéric e Firmin entram em cena naturalmente, como faziam os enamorados e o pai nobre” (SILVAIN, 1930: 24 *apud* Merisio, 2011) (MERISIO, 2011:2-3)

Os espetáculos melodramáticos como um todo, seja qual for a época, seguiam o gosto do público e os “melodramaturgos” iam adaptando as tramas ao gosto da plateia que era formada pelas classes populares e pela burguesia – que estava em ascensão no período pós Revolução Francesa (1789 – 1799) – que queriam se identificar com as tramas e os personagens da cena.

Um gênero que migrou para a França no início do século XIX, se instaurando nos bulevares populares principalmente na cidade de Paris – marcado seu surgimento como tal, segundo Thomasseau (2005), pela montagem da peça *Coelina ou l'Enfant du mystère* de autoria de Pixérécourt, em 1800 – que depois se espalhou pela Europa e também ganhou novos territórios se ramificando.

Como diz a autora do livro *Melodrama: o gênero e sua permanência*, Ivete Huppés publicado no ano 2000, o gênero se entranhou em modernas variedades de entretenimento popular. Os meios de comunicação de massa, em especial o cinema e a televisão, no século XX, propiciam um hábitat estimulante e o melodrama refluí nestas novas mídias se espalhando pela cultura latina onde o cinema, o folhetim e as telenovelas são muito arraigados culturalmente.

Seria ele o sucessor da tragédia. Melhor, o melodrama seria a tragédia que a civilização mecanicista emergente ensinou a produzir, ou então, a composição adequada ao horizonte que a revolução burguesa constituiu, tanto na perspectiva artística quanto ideológica.” (HUPPÉS, 2000: 10)

Dentro de um teatro melodramático, segundo Thomasseau (2005), havia uma ordem pré-estabelecida entre plateia e público de que o que se via em relação à estrutura cênica num melodrama deveria ultrapassar o sentido do real, criando um mundo surpreendente que aproximasse o público dos episódios espetaculares. Assim, se viam

cenas com momentos altamente românticos, com peripécias e com uma encenação fantástica que lançava mão de cenas com grandes efeitos visuais (os *clous*): erupções vulcânicas gigantescas, alagamentos triunfais, explosões e tantas outras mais. Buscava-se com isso a ilusão, a identificação e o encantamento. No entanto, os autores de melodramas seguiam a construção de suas peças de acordo com a aceitação ou não da plateia, sendo o público o termômetro de qualidade e de construção dramaturgica.

É possível então dizer que o gênero melodramático está profundamente atrelado às convenções populares. O gosto popular é quem vai determinar conceitos, valores e estruturas para que o evento melodramático se realize e isso gere, então, certo atrito e flexibilidade na identidade e construção de suas cenas. Quando falo de convenções estou propondo um acordo entre público e plateia que ao que parece, deixam claras as funções que cada grupo deve estabelecer num evento teatral.

Segundo Patrice Pavis, em o *Dicionário de Teatro* de 2007, sobre a convenção:

Conjunto de pressupostos ideológicos e estéticos, explícitos ou implícitos, que permitem ao espectador receber o jogo do ator e a representação. A convenção é um contrato firmado entre autor e público, segundo o qual o primeiro compõe e encena sua obra de acordo com normas conhecidas e aceitas pelo segundo. A convenção compreende tudo aquilo sobre o que plateia e palco devem estar de acordo para que a ficção teatral e o prazer do jogo dramático se produzam. (PAVIS, 2007: 71)

Silvia Oroz, autora do livro *Melodrama: O cinema de lágrimas da América Latina*, publicado em 1999, defende a ideia da permanência do gênero no cinema latino do início do século XX, adentrando no gosto popular de uma cultura de massa ávida por sentimentalismo. Logo no primeiro capítulo ela articula este pensamento sobre o melodrama defendendo que o gênero está sempre próximo e a serviço de interferência do público:

Isto significa que a retórica do melodrama que tende a assinalar, reiteradamente, o mesmo significado através do diálogo, da encenação, da insistência musical etc. está estreitamente relacionada com o gosto popular e sua necessidade de reafirmação conceitual. Note-se que na indústria cinematográfica latino-americana os títulos dos filmes também fazem parte desta retórica: “Aventureira”, “Mulata”, “Pobre mi madre querida” mostram, sem cerimônias, o tema do filme sem nenhum tipo de sutileza.

É interessante destacar, neste sentido, uma entrevista, no Rio de Janeiro, com um espectador assíduo de filmes latino-americanos na década de 50: “Pelos nomes daqueles filmes a gente sabia do que se tratava. Até os títulos eram bons!”.

A relação melodrama/convencionalismo sociais não é exclusiva do gênero, e sim de toda a produção da cultura de massas. Assim, os

significados morais defendidos por ela correspondem valores patriarcais e judaico-cristãos. A defesa destes conteúdos funciona como reafirmação do mundo conhecido e assimilado pelo espectador, o que gera uma familiaridade com o produto. Nesta familiaridade é que se articula a afetividade público/produto. (OROZ, 1999: 32-33)

A convenção teatral é então, ao que parece, uma convivência entre emissor e receptor que deve ser estabelecida para não provocar ruídos e desgastes. Todavia, Huppés (2000) e Oroz (1999) articulam a ideia de que o gênero melodramático com o passar do tempo, desde o século XIX até os dias atuais, foi mudando a sua forma de produção de emissão e o receptor também foi acompanhando essas mudanças histórico-temporais.

Nota-se então, que o melodrama desde o seu surgimento e principalmente na etapa clássica, se preocupou com a identificação da plateia, mesmo seguindo diversas convenções cênicas. O espectador se sentia representado naquela trama que seguia no palco, não como um espelho de sua vida, mas como uma situação a qual ele se via como participante. Isso se estende à estética do cinema e de radionovelas tão comuns nos séculos seguintes.

A identificação no atual século XXI, por exemplo, em telenovelas, ainda é muito forte e presente, gerando inclusive debates e reportagens jornalísticas de assuntos e temas representados nas tramas destas telenovelas. E pelo visto, esta convenção de identificação persiste desde os tempos clássicos do melodrama como defende Jean Duvignaud, em sua *Sociologia do Comediante*, publicada em 1965:

A identificação criticada por Brecht parece aplicar-se ao teatro do melodrama do começo do século passado, refere-se a uma estrutura especial que hoje desapareceu ou se dissolveu nas estruturas novas. Parece também corresponder às alucinações oníricas que oferece o cinema. (...) A identificação apaixonada, a simpatia seguida de adesão é apenas um gênero de participação... (DUVIGNAUD, 1965: 31)

Durante o século XX, o mundo e as artes foram se modificando, a tecnologia foi tomando espaço, o cinema se desenvolveu, assim como o rádio e a televisão, e o melodrama foi criando tentáculos e se ramificando, se adaptando e permanecendo nessas novas mídias. A vida, os comportamentos e os valores sociais também se modificaram durante esses, praticamente, três séculos de existência e o melodrama também foi se adaptando de forma “camaleônica” ao gosto do público e a estas novas práticas e preceitos, sem se esgotar. Em seu livro sobre a permanência do melodrama nos dias atuais, Huppés (2000) diz:

Romântico por excelência, se o melodrama extrapola a origem, isto em boa parte se deve à capacidade que revela para absorver modificações sugeridas pelo contexto histórico-social, as quais obrigatoriamente repercutem no gosto da plateia. Personagens da aristocracia feudal, por exemplo, vão sendo substituídas por senhores burgueses, e os cenários aldeãos pelos ambientes urbanos, à medida que o século avança. Por excelência moderno, o melodrama busca deliberadamente a sintonia com o grande público identificando nessa adesão caminho para o sucesso. Quem lhe assegura a continuidade é a recepção positiva. Representações ligadas a estéticas muito diferentes continuam a recorrer ao modelo melodramático, ainda quando seguem propostas estéticas divergentes. Buscam ali sugestões que de fato incorporam às novas realizações, ou agem em direção inversa: encontram pretexto para a ironia e para a paródia em relação a convenções que julgam ultrapassadas. Ambas as alternativas testemunham a mesma coisa. Reconhecem a vitalidade do melodrama e seu potencial de inspiração ainda não esgotado. (HUPPES, 2000: 23)

Em determinado momento de sua obra, Huppés (2000) propõe que o jornalista e dramaturgo Nelson Rodrigues (1912 – 1980), em meados do século XX no Rio de Janeiro, criava tramas reais e com a presença muito forte do melodrama na construção de seus textos. A autora traz um exemplo e uma importante reflexão, apontando características do gênero melodramático incrustadas na cultura brasileira moderna e latina como um todo e muito presentes na obra “rodriguesana”, como na peça *Vestido de Noiva* (1943).

Ampliando um pouco este pensamento de Ivete Huppés sobre a presença e permanência do gênero na cultura brasileira, percebe-se que o melodrama esteve presente desde a nossa formação civilizatória até os dias atuais, repercutindo em novas estruturas de palco e em novos meios de comunicação. Esta ideia vai de encontro mais uma vez ao que defende Oroz (1999) ao destacar que *o melodrama atual está distante de sua própria gênese, mas seus princípios e sua relação com o público continuam estruturados através do sentimentalismo e das lágrimas*. (p. 22)

Pensando exatamente neste embrião melodramático brasileiro e na Experiência 1 que este estudo se debruçou sobre um artista nacional que muito nos tem a oferecer com sua história de vida, com sua experiência artística e com sua maestria ao lidar com o teatro. Peço licença, aqui, para declarar minha paixão a este homem e com estes pensamentos faço minha homenagem a este grande ator.

1.3 – As lições de Caetano

No século XIX, no Rio de Janeiro, João Caetano (1808 – 1863) foi um ator e pensador muito intrigante ao fazer análises e propor mudanças artístico-pedagógicas para a cena teatral brasileira de sua época. Foi ele um dos precursores do estudo da cena teatral nacional e com ele se pode entender um pouco o que se passava no país em relação ao teatro daquele período.

Numa época onde o país recebia centenas de companhias teatrais do exterior, João Caetano foi quem idealizou e lutou pela construção de uma *Escola Dramática* na capital do Brasil, na época, o Rio de Janeiro. O país, neste período desejava nacionalizar-se. Uma nova classe estava ascendendo e havia a necessidade de usar a intelectualidade para se destacar e para se promover na sociedade. Buscava-se então uma arte original e não mais, na mesma medida, as exportações europeias. A burguesia crescente passa a investir no teatro principalmente, afinal o palco é o meio mais sofisticado de comunicação da época e para esta nova burguesia o teatro representa a oportunidade de colocar seus valores em destaque.

A professora Elza de Andrade, em sua dissertação de mestrado intitulada *Escola dramática municipal: a primeira escola de teatro do Brasil 1908-1911*, publicada em 1996, apresenta um retrato do Rio de Janeiro do final do século XIX e sua necessidade de intelectualizar-se. Em suas palavras:

No final do século XIX acentua-se o antagonismo econômico entre os tradicionais burgueses proprietários de terras que governavam o país como se governassem suas fazendas e os representantes de novos interesses. Esta nova classe burguesa vai se esforçar por subir social e politicamente, e acabar por assumir um papel importante sobretudo no setor intelectual. E na sua luta pela aquisição de status, alguns valores tipicamente burgueses – como o saber, a competência intelectual – são privilegiados.

(...)

As interpretações do Brasil surgidas nesta época apresentam uma dupla face diante do quadro nacional, que mostra uma influência colonialista muito forte, ao lado de um enorme interesse pelo país, uma curiosidade pelo homem e pela terra brasileira, um esforço de afirmar um sentido nacional para as criações artísticas, o desejo de trazer o Brasil para o centro de nossa vida cultural. O final do século XIX é marcado pelo nacionalismo que procura valorizar o ‘brasileiro’ e deter a ‘europeização’. A transição do final do século é uma fase de intensa atividade da inteligência, o que pode ser justificado numa sociedade como a brasileira em que o saber distinguia e classificava. Consequentemente esta valorização gera uma elevação da vida intelectual brasileira. O teatro, o jornalismo, a oratória política, a literatura, setores em que a palavra tem papel central, ganham importância alargando sua influência. (ANDRADE, 1996: 5-6)

Assim, pode-se considerar este um contexto ideal para que o melodrama venha a se desenvolver; já que, como vimos, o gênero está profundamente ligado a valores sociais, de uma burguesia crescente – desde a Revolução Francesa – e que deseja se destacar e obter os seus valores reproduzidos no palco.

Sem contar que, como relatou a professora Elza (1996), há uma nova frente no Brasil deste período que busca elementos tipicamente brasileiros, numa perspectiva de formar uma identidade nacional. Mais um elemento onde o melodrama pode ser inserido numa busca de pôr em cena os cotidianos populares da nossa sociedade, visto que este gênero tem profunda relação com a identificação de valores da população que deseja ser representada em cena.

João Caetano era excepcional, com uma vasta quantidade de encenações como ator, um ávido espectador de teatro, tanto no Brasil como no exterior, e foi também um pedagogo ao tentar deixar para a história, no seu livro *Lições Dramáticas*, alguns ensinamentos de técnicas vividas e observadas por ele sobre o fazer teatral. Seu livro é, então, um retrato da encenação brasileira da época e é também uma das primeiras tentativas metodológicas de se construir a cena teatral nacional.

Em *Lições Dramáticas*, publicado em 1837, João Caetano já mostrava um estilo de atuação muito parecido com a transição do *melodrama clássico* para o *melodrama romântico* vivido por *Frédéric Lemaître* na França, ao qual citei anteriormente. Caetano tenta criticar uma convenção antiga de atuação e ele próprio tenta desenvolver métodos “mais realistas” onde o ator consegue representar melhor seus personagens e seus sentimentos em cena.

Este consagrado ator tenta fundamentar, em suas lições, que a cena teatral brasileira precisa de atores que pensem a cena, que se preparem para tal e que sejam imitadores da natureza e que não se igualem a ela. Para ele, imitar é fazer uma coisa em tudo parecida e igualar é fazê-la tão semelhante, física e moralmente que não se possa distinguir uma da outra. É visível que João Caetano nota que é preciso que o ator tenha técnica para desenvolver o seu trabalho e que pare de seguir seus instintos e talentos pessoais ou de seguir gerações de mestres-atores clássicos. O ator, então, segundo ele próprio, racionalmente tem que imitar a natureza tornando a expressão singular, comedida e nobre.

Nas *Lições*, então, há uma crítica pessoal de Caetano a uma convenção antiga e velha que tem que ser renovada. Todavia, essa renovação mais próxima da vida real acaba gerando novas convenções que ele próprio desenvolve em seu livro. João Caetano

acaba criando pedagogicamente, nas suas treze lições, um novo modelo regrado de se portar em cena.

Doutrinando os atores a fugirem de antigos hábitos cênicos, ele próprio direciona caminhos, como podemos notar em uma de suas primeiras determinações aos quais para ser ator, um bom estudante deveria seguir:

O que acabo de expender prova ainda que, quando se não imita, mas iguala a natureza, se perde a arte, e o ator comete grande erro, merecendo acre censura.

Para ser ator, é preciso ter uma alma que facilmente se dobre a qualquer sentimento, uma fisionomia móvel e uma voz agradável; porque a declamação distinta, clara e harmoniosa, é muito essencial para o teatro. (CAETANO, 1837: 12)

Caetano avalia claramente os modelos artísticos de atuação vigentes naquele período no Rio de Janeiro, sua obra é uma grande crítica a uma representação artística afetada e pomposa demais, ao que para ele, não é mais cabível naqueles novos tempos. E suas treze lições são uma tentativa de reaver e recriar um novo modelo apresentando suas experiências como ator e como espectador.

Nesses novos preceitos, João Caetano acusa, em sua terceira lição, que os atores são exagerados demais. Para ele, estes comediantes seriam ultrapassados e é preciso que sejam mais racionais e busquem mais realismo na construção de seus personagens para se portar em cena, ou seja, esses comediantes afetados demais, em suas palavras, são ridículos no palco.

Entretanto, fazendo uma reflexão atemporal, João Caetano acaba caindo em contradição, pois o novo modelo de atuação que ele defende, mais comedido e real, acaba aparentemente, criando personagens nem um pouco reais em cena.

Dentro de uma “norma do natural”, quando o mestre-ator diz, por exemplo, que um ator tem que ser o mais autêntico possível em cena, porém não deve ficar com o punho cerrado, ou que não deve ficar em determinadas posições no palco, ou que não deve se referir a um companheiro de cena de determinado modo, ou que deve ter uma fisionomia móvel ou uma voz agradável e uma declamação harmoniosa, está ele mesmo definindo preceitos de encenação que acabam fugindo de certa maneira do que ele mesmo defende como realista. Há aí, portanto, um paradoxo.

O pensamento de Caetano, sobre um ator autêntico em cena é muito questionável, pois o mestre-ator problematiza e logo depois determina normas a serem

seguidas. Desta forma, ele próprio, restringe a naturalidade realista de um personagem no palco.

Refiro-me aqui ao natural como a realidade humana é: cheia de diferenças comportamentais, fisionômicas, fisiológicas e sociais. O natural humano é repleto de singularidade, sendo cada indivíduo ímpar e distinto do outro e por isso a impossibilidade de um comportamento único e de um modelo padrão.

O nosso grande ator brasileiro, então, se torna polêmico e contraditório, principalmente ao defender características realistas de atuação, sendo que artisticamente sua base e seu “ganha pão” no palco foi o próprio melodrama. O que nos faz questionar sobre a veracidade do que ele entendia como interpretação mais próxima do real. O escritor Décio de Almeida Prado, em seu livro *História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570 - 1908*, publicado em 2008, discorre sobre a atuação de João Caetano nos palcos brasileiros, principalmente no palco do Teatro D. Pedro I, atual Teatro João Caetano localizado na Praça Tiradentes, no centro do Rio de Janeiro:

Quanto ao pão de cada dia, medido pela média da bilheteria, quem encarregou de fornecê-lo ao ator brasileiro foi o imbatível melodrama, que, transbordando do palco para o romance, tingia de cores berrantes tanto a imaginação popular quanto a letrada. Nesta linha de forte teatralidade, que por isso mesmo ensejava vigorosas interpretações cênicas, João Caetano percorreu toda a série de melodramaturgos franceses, de Guilbert de Pixérécourt a Anicet-Bourgeois. (PRADO, 2008: 38)

A naturalidade, para Caetano, tem que seguir a convenção de representação cênica exigida pelos comportamentos do século XIX, ou seja, o mestre-ator acaba buscando o orgânico, formando um ator não-orgânico, cheio de regras comportamentais sobrecarregadas e isto é visível em cada uma de suas lições, como no exemplo a seguir também retirado da lição de número três, onde ele defende que um ator de boa escola, ou seja, o ator que analisa e repensa as estruturas antigas de encenação e busca intensidade realística aos seus movimentos, deve, por exemplo, levantar os braços com vivacidade acima da cabeça em caso de paixões violentas:

Deve evitar-se quanto seja possível ter o punho totalmente cerrado, e, sobretudo, de o apresentar diretamente ao ator com quem se representa, ainda nos momentos de maior furor, porque esta ação por si mesma é vil; diante de uma senhora, grosseira; e feita a um homem cara a cara, grande insulto. (...) É uma regra bastante conhecida que a mão não deve levantar-se acima da linha dos olhos; quando, porém, uma violenta paixão arrebatava o ator, pode ele esquecer-se de todas as regras, e em tal caso ser-lhe-á

lícito acionar com vivacidade e levantar os braços acima da cabeça; contudo, se o ator é de boa escola, os movimentos ainda os mais vivos e arrebatadores acreditam sempre os seus bons estudos. (CAETANO, 1837: 26)

A dúvida então que permanece ao se analisar as *Lições Dramáticas* é: como definir uma convenção artística realista se você, como ator, tem que seguir preceitos e convenções para se portar em cena? Como ser natural sendo não-natural?

Curiosamente, mais adiante em seu livro, João Caetano defende, na sétima lição, que um ator tem que ultrapassar até certo ponto o limite de uma imitação real, e para que uma representação no palco tenha valor é preciso que o ator corra este risco de caminhar “dois dedos” além da realidade. Há então uma preocupação do autor com o excesso e a teatralidade, evidenciando a diferença de estar em cena e a vida autêntica fora dos palcos. Tomando como teatralidade, claro, o que Patrice Pavis (2007) defende em seu dicionário:

Conceito formado provavelmente com base na mesma oposição que literatura/literalidade. A teatralidade seria aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificadamente teatral (ou cênico). (PAVIS, 2007: 372)

Há, então, um cruzamento de técnicas nestas lições. O ator tem de imitar o mais fiel possível a natureza, mas não pode deixar de ter o elemento teatral que, segundo Caetano, seria um tom acima do normal, um pouco extravagante, um grau de exagero e afetação que contribui para o público embarcar melhor na ilusão da cena e receber toda a emoção.

É possível notar que na visão de João Caetano uma interpretação mais real se vê como necessária para a época, mas fazer apenas um recorte da natureza no palco não desperta a atração do público e é preciso que o ator se arrisque. A representação cênica precisa de certo “brilho” que seria um “tom” acima do normal na atuação dos atores, ou seja, é preciso que haja certo grau de exagero e um pouco de fantasia para que a encenação seja viva e também para que a plateia se sinta arrebatada. Veja abaixo, nas próprias palavras do autor, um trecho da sétima lição:

É forçoso que a expressão seja natural; não obstante, diz Mme. Clairon que nem sempre deve o ator cingir-se aos limites exatos da natureza, porque realmente fará pouco efeito produzindo apenas uma representação fria.

Voltaire era de parecer que para se representar a tragédia devia ter-se o diabo no corpo, e que, para fazer-se impressão em cena, era preciso

caminhar dois dedos além do natural; porém que, quem excedesse uma só linha desta medida, se tornaria fastidioso e desagradável. Esta maneira de falar explica maravilhosamente o risco em que o ator acha quando representa. (CAETANO, 1837: 47)

Com este entrelace de ideias, retomo assim as características do melodrama e mais uma vez reforço a sua permanência até os dias atuais perpassando por culturas latinas como a nossa e repercutindo em novas mídias populares.

A cultura latina tem como base certo grau de sentimentalismo e de lágrimas provenientes de uma cultura melodramática europeia, de manuais franceses clássicos, onde adaptamos e reproduzimos mediante novas mídias. Este grau de emotividade permanece na nossa cultura de forma latente tanto nas relações sociais, familiares e artísticas. Veremos mais detalhes deste pensamento no próximo capítulo.

Décio de Almeida Prado (2008) defende que o modelo parisiense de interpretação melodramática nunca esteve distante do que João Caetano entendia como teatro, mesmo que ele tentasse escrever algo um pouco mais realista sobre tais modelos. Na verdade, Caetano tentou pedagogicamente criar uma cartilha de atuação pautado no que ele assistia como espectador nos palcos melodramáticos de Paris e do Rio de Janeiro.

O modelo da “Comédie-Française” e do “Conservatoire” parisienses nunca esteve distante do seu pensamento, como atestam a escola de teatro que em vão procurou criar e o compêndio, *Lições Dramáticas*, que para ele escreveu, calcando-o em manuais franceses, nunca citados nas extas proporções. A contrapartida desses sonhos de grandeza é a conclusão a que chegou em 1862, ao comparar as condições teatrais brasileiras às que acabara de observar na França. (PRADO, 2008: 39)

Nosso mestre João Caetano propôs mudanças de convenções para a sua época, mas ele se viu nesta rua sem saída que é o próprio estar em cena, vivido por ele próprio, ou seja, a teatralidade. As novas técnicas defendidas por ele precisavam de um tom “dois dedos” acima do natural, que, pode-se supor tratar-se de uma busca por sustentar no palco certo grau de exagero, que reside invariavelmente na base do melodrama, como veremos a seguir.

Na Experiência 1, com os alunos-atores da ONG Ecoa esse ultrapassar de convenções foi a ferramenta fundamental para que chegássemos aonde queríamos.

Primeiro os alunos-atores se permitiram conhecer novas convenções teatrais que até então eles desconheciam ou tinham uma visão deturpada sobre tal, como foi o primeiro contato com o melodrama. Depois, na construção das cenas que inicialmente

tinham um convencionalismo realista, eles se permitiram transbordar tais hábitos naturais e criar um universo convencional exagerado, com personagens em ações, reações e fisicamente fora da convenção realista, se permitindo estar em estado de ridículo, provocando assim o riso em quem assistia.

Capítulo 2 – A linha tênue do melodrama

2.1 – Experiência 2: na sala de ensaio – com atores profissionais

A segunda experiência onde pude utilizar a ferramenta do exagero como recurso cômico, foi na direção do espetáculo *Melodrama*³ do meu grupo profissional de teatro chamado Oito de Paus⁴. Em 2015 partimos para este novo projeto onde tivemos apenas três meses de ensaio. O grupo é formado por atores graduados em escolas e universidades de teatro e este nosso novo trabalho continuaria seguindo a linha do grupo em construir espetáculos que fossem para o “mercado”, realizando temporadas e apresentações em festivais, sem se limitar a uma construção artística acadêmica ou pedagógica como relatei na Experiência 1.

A peça *Melodrama*, que inicialmente foi montada pela Cia. dos Atores em 1995⁵, é um processo coletivo de pesquisa desta Cia. com a escrita de Filipe Miguez, onde eles apresentam histórias e cenas muito próximas da realidade com revelações, situações e quiproquós na dramaturgia próximos de telenovelas e radionovelas brasileiras e mexicanas, sem contar que há cenas à beira do cotidiano e que contêm muito exagero melodramático provocando o olhar no espectador para essa nossa raiz latina que corre em nossas veias. Porém, na dramaturgia há algumas construções de cenas satíricas, onde o objetivo é extrair humor irônico dos momentos mais patéticos como revelações e sentimentalismo exacerbado. O exagero e as surpresas destas revelações são, nesse texto, declaradamente os recursos aos quais os atores têm que

³ *Melodrama* é de autoria de Filipe Miguez. A estreia ocorreu no dia 05 de junho de 2015 no teatro do Centro Cultural Parque das Ruínas em Santa Teresa no Rio de Janeiro – RJ. O elenco era composto pelos atores: Catarina Saibro, Fernanda Esteves, Ian Braga e Leonardo Paixão. A ficha técnica é composta por: direção de Luís Felipe Perineí, cenário e figurino de Gustavo Fernandes e Iñez Quintella e a iluminação de Edney Paiva.

⁴ O Grupo de Teatro Oito de Paus teve sua formação no início do ano de 2013 com a peça *Bonitinha, mas ordinária* de Nelson Rodrigues. O grupo realizou diversas temporadas e apresentações com esta peça e em 2015 partiu para o novo projeto de montagem da peça *Melodrama* de Filipe Miguez. O grupo é composto por Luís Felipe Perineí, Catarina Saibro, Fernanda Esteves, Ian Braga, Leonardo Paixão, Gustavo Fernandes, Iñez Quintella e Edney Paiva.

⁵ A primeira montagem de *Melodrama* pela Cia. dos Atores foi no dia 11 de agosto de 1995 no Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB) no Rio de Janeiro. A direção era de Enrique Diaz e o elenco era formado por Bel Garcia, César Augusto, Drica Moraes, Gustavo Gasparani, Marcelo Olinto, Marcelo Valle e Susana Ribeiro. A cenografia era de Fernando Mello da Costa, figurinos de Marcelo Olinto, direção musical de Carlos Cardoso, coreografia de Jaime Aroxa e Lucia Aratanha e a preparação vocal de Célio Roberto Lima Rentroia.

dispor para chegar à comicidade, mas sem perder a verdade de cada personagem ali apresentado.

Inicialmente começamos o processo de montagem da peça com boas leituras do texto, tentando já buscar na voz e no entendimento intelectual onde o exagero poderia ser potencializado e onde poderíamos extrair humor das situações patéticas dos personagens e das situações dramáticas muitas vezes extrapolando os limites do real.

Quando partimos para a construção física do espetáculo, senti quase a mesma dificuldade da Experiência anterior que relatei no capítulo 1. Os atores do grupo Oito de Paus são, em sua maioria, de formação de escolas e universidades onde o guia para se interpretar é o naturalismo com toda a sua contenção de gestos e emoções. Os atores se sentiam limitados para executar ações e gestos extravagantes, com medo de estarem se expondo ao ridículo. Tive que aplicar nas salas de ensaio os mesmos exercícios de libertação da expressão e da potência de atuação e emoção dos atores para que eles se sentissem à vontade e livres para explorar novos caminhos em cena.

Nas fotografias do Anexo 2, onde é possível ver imagens do processo de ensaio, a Foto 1 mostra dois atores expressando fortes emoções no improviso da cena do encontro apaixonado entre o mocinho e a mocinha da história. E na Foto 2 é possível ver um dos exercícios de ação e reação proposto aos atores para que pudessem liberar suas emoções com gestos e movimentações grandes.

Como eu estava lidando com atores profissionais, a absorção dos exercícios foi rápida e todos entenderam e se entregaram a essa atuação mais libertadora. E logo depois partimos para as construções físicas das cenas. A ideia inicial era levantar o espetáculo criando o máximo de marcações possíveis e em paralelo a essa construção, cada ator partiria para uma pesquisa pessoal tentando identificar características dos personagens em indivíduos de seu cotidiano, podendo pesquisar em livros, músicas, pinturas, filmes e outros meios.

Em pouco tempo, cerca de um mês, o espetáculo estava todo de pé. As cenas estavam levantadas e os atores já tinham realizado uma boa pesquisa revelando até cores e signos da astrologia que estavam contribuindo para a construção de seus personagens. Meu objetivo, na direção, era levantar uma base estrutural cênica para depois ir moldando e refazendo as marcações enquanto os atores estavam construindo personagens densos, verdadeiros e muito próximos do cotidiano deles.

Porém, começaram as dificuldades. Ao final desta primeira etapa de construção, os atores tinham em mente o ideal do que eles acreditavam que seriam os seus

personagens melodramáticos, mas havia um impasse em transformar esse ideal intelectual no corpo deles. E na construção física do espetáculo havia marcações muito interessantes, mas que descambavam para o exagero exacerbado demais. Há no texto algumas cenas cômicas, mas a montagem como um todo estava caminhando para um surrealismo grotesco que não comportava na dramaturgia e nem nos nossos ideais.

Pude perceber que estava faltando, tanto na estrutura física da peça quanto na construção dos personagens dos atores, o entendimento de que o exagero cômico e satírico que estávamos em busca, deveria vir após uma construção realista da peça inteira. Nós precisávamos transgredir um modelo. E não partir direto para o final. Portanto, estávamos, desde o início, preocupados em chegar ao fora do natural sem necessariamente passar pelo natural. Queríamos transgredir sem ter o que transgredir.

Então, resolvemos parar o que estávamos fazendo e decidimos refazer as cenas em cima da base de marcação que já tínhamos. Refazer as construções dos personagens de forma realista para depois ultrapassar os limites orgânicos nas cenas que desejávamos e assim podermos chegar a um estado fora do convencional gerando ações, reações e situações, que o próprio texto propunha, para aproximarmos-nos do sarcasmo e do riso.

Foi então que contamos com a ajuda essencial do diretor e ator Sergio Modena, que fez um aprofundamento com os atores nesta verdade cênica natural, tentando inserir as situações daquela peça num tom bem mais natural do que estávamos caminhando.

Interessante perceber que Modena fez exatamente o oposto do que experimentamos no início do processo quando os atores precisavam se libertar emotivamente. Os exercícios aplicados por ele tinham o objetivo de – agora depois que os atores já tinham entendido as suas capacidades potentes de interpretação exagerada – conter os excessos e trazer os personagens que já estavam bem definidos na cabeça dos atores para uma aproximação com a vida real.

Modena aplicou exercícios simples como refazer algumas cenas com os atores sentados na cadeira, sem se levantar ou se mexer, algumas vezes com a luz acesa e outras vezes com a luz apagada. Em alguns raríssimos instantes os atores poderiam se levantar ou executar o mínimo de gestos possível. Esse exercício, além de ter forçado os atores a aguçar suas sensibilidades auditivas e prestar mais atenção ao conteúdo e forma, como a dicção do texto estava sendo pronunciada, também contribuiu para a contenção dos gestos e ações excessivas que até então os atores haviam experimentado com os exercícios iniciais de expansão.

As explosões de gestos foram radicalmente contidas, sendo proibido qualquer movimento e, assim, os atores puderam se sensibilizar para que somente acionassem o gesto ou a ação que fosse necessária e que tivesse ligação profunda com o que estava sendo dito. Houve, por exemplo, uma mudança radical em um dos atores, vamos chamar melodramaticamente aqui com o pseudônimo de Luiz Fernando, que tinha uma tendência expansiva em seus gestos. Com essa dinâmica, ele pôde se controlar e abrir sua atenção para um sentido de autocontrole que o fez encontrar uma naturalidade de movimentos que contribuíram na construção de seus personagens.

No Anexo 2, nas fotos 3 e 4 é possível ver exatamente esse exercício de contenção de movimentos e gestos dos atores sendo aplicado por Sergio Modena. Os atores estão praticamente congelados e estáticos nas cadeiras ou em pé, realizando movimentos mínimos apenas falando o texto.

Outro exercício aplicado por Modena foi o de limitar o movimento e o andar dos atores em corredores pequenos marcados no chão com fita adesiva. Os atores tinham que fazer as cenas completas e sempre direcionadas para o público. Mais uma vez os atores se viram obrigados a enxugar os seus movimentos e prestar atenção apenas no que era necessário para que a cena ocorresse. Novamente houve uma tentativa de contenção de gestos em busca de um resgate da verdade essencial dos personagens, com gestos certos, andares precisos, vivos e bem objetivos.

Os exercícios que os atores experimentaram, de forma geral, buscavam, de certa forma, o que João Caetano (1847) chamou de vivacidade de gestos, tentando trazer o máximo de conteúdo real e orgânico para a construção dos personagens e de suas ações físicas.

Foram apenas quatro encontros que tivemos com Sergio Modena, mas foram encontros onde eu consegui perceber o paradoxo no qual estávamos envolvidos.

Por se tratar de atores profissionais, o entendimento inicial da necessidade de libertação de interpretação foi absorvido muito rapidamente nos primeiros exercícios. Mas o problema foi tomar essa libertação de expressão como método para se construir o espetáculo como um todo, nos esquecendo de que para exagerar em uma determinada emoção é preciso partir de um ponto zero, e que, neste caso precisávamos partir de um tom humano-natural para depois sim transgredir convenções.

Percebemos também que não é o tempo todo que o exagero deve se dar, a não ser que seja proposital no espetáculo, que não era o caso, pois se seguíssemos esse

caminho construiríamos personagens bufões e grotescos que até tem o seu humor, mas que fogem desta relação de sátira da vida real que o texto propõe.

Após estas oficinas, refizemos o espetáculo de forma bem realista, com muita verdade, emoção e fé cênica e foi onde os atores se sentiram mais confortáveis para construírem definitivamente os seus personagens em todos os detalhes possíveis.

Depois partimos com muita acuidade e sensibilidade para extrapolar o natural de determinadas cenas usando o exagero como recurso de interpretação, caindo propositalmente no ridículo de situações, ações e reações que muitas vezes o próprio texto propunha, mas sem perder a verdade cênica.

Durante as apresentações nas duas temporadas que realizamos no teatro do Centro Cultural Parque das Ruínas em Santa Teresa no Rio de Janeiro e nas apresentações que realizamos no Sesc de Madureira e no Sesc de Teresópolis, pude notar a eficácia desse trabalho que executamos de retornar ao realismo em busca da verdade cênica, para depois, utilizando a ferramenta do exagero, extrapolarmos o tom natural em busca de satirizar determinados contextos. O riso na plateia era contagiante, em todos os dias, as reações foram muito positivas com boas gargalhadas.⁶

Pude perceber também que a construção mais próxima da realidade do próprio público ajuda na identificação do espectador com o personagem. Remeteu-me à identificação, que citei anteriormente, de Jean Duvignaud (1965) onde ele defende que o sucesso dos espetáculos melodramáticos clássicos era exatamente a insistência na identificação da plateia com aqueles personagens populares. A peça *Melodrama* é de cunho popular e era preciso essa aproximação entre personagens e plateia de forma densa e natural para que a história acontecesse.

Em paralelo a esta identificação, em momentos específicos, com muito cuidado, para não fugir da verdade cênica do texto, fomos usando o exagero para potencializar o ridículo de algumas situações patéticas da trama e dos próprios personagens, distanciando agora o público daquela identificação emotiva e fazendo-os ter um senso crítico e racional gerando o riso ao diferente e ao não convencional numa peça, como num gráfico onde regulávamos cenas com muita emoção e cenas com o mínimo de emoção possível e vice-versa, para que o humor, assim, encontrasse espaço.

É interessante observar que o público ria de convenções que para eles eram ultrapassadas. A plateia muitas vezes “apontava o dedo” rindo e denunciando o quão

⁶ É possível assistir o espetáculo *Melodrama* do Grupo Oito de Paus na íntegra pelo link fechado do Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=1Jd9lQ8QBG8&feature=youtu.be>

ridículo é a convenção da mocinha obsessiva em se casar virgem, das técnicas que eram utilizadas na radionovela da década de 1950, das revelações de adultérios, do exagero emocional do vilão, do desespero choroso da mocinha perdida, dos tapas na cara e de tantos outros momentos aos quais reforçamos exageradamente suas potências para provocar distanciamento, provocando um estado de ridículo e, assim, chegar ao humor. Recorremos também a uma pesquisa de trilha sonora onde a música ajudava na intensificação da emoção do personagem levando-o para o exagero cômico.

2.2 – Entre o exagero e a comicidade

Eric Bentley, em seu livro *A experiência viva do teatro* publicado em 1967, mais de cem anos depois da publicação das *Lições Dramáticas*, assim como João Caetano, também se arrisca em dizer que um artista em estado de ação estará sempre um tom acima do normal. Que o exagero faz parte da reprodução artística da vida e que é completamente cabível e muito bem aceito esse grau acima do natural dentro da arte. Veja o trecho a seguir:

Estamos habituados a reconhecer apenas um ligeiro grau de exagero na reprodução artística da vida – o suficiente, apenas, dizemos a nós próprios, para definir um contorno. A imagem em nossos espíritos é de retratos em que o pintor reproduz as aparências de um modo bastante idêntico àquele em que pensamos vê-las, embora lhe consintamos um desvio de 10% porque ele é um artista. (BENTLEY, 1967: 188)

No catálogo de uma exposição cinematográfica do cineasta Douglas Sirk (1900 – 1987), conhecido por ser “O Príncipe do Melodrama”, ocorrida no Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB) no Rio de Janeiro em 2012, o então doutorando Luiz Carlos Oliveira Jr. no seu artigo *Em defesa do melodrama*, defende a ideia de que o gênero melodramático dentro de um contexto naturalista encena-se numa trama rica em excessos e interpretações exageradas e sobrecarregadas, sendo possível notar claramente nos filmes de Sirk como *Imitação da Vida* (1959) e *Tudo o que o Céu Permite* (1955) e entre outros filmes de sua autoria. Veja a seguir um trecho de sua fala retirada de seu artigo dentro do catálogo:

Um dos aspectos centrais do melodrama seria justamente sua extraordinária capacidade de usar as ações e os fatos do mundo real, da

vida social, como uma espécie de metáfora que se reporta ao reino da verdade espiritual e dos significados morais latentes. A realidade é amplificada por uma dramaturgia do excesso que torna sensível a presença, nas situações do dia a dia, de motivações obscuras, de emanações do inconsciente (essa região do ser em que se escondem nossos desejos elementares e nossos tabus). Dentro de um contexto aparentemente realista e cotidiano, encena-se um drama hiperbólico e sobrecarregado. (OLIVEIRA JR., 2012: 42)

A escritora Silvia Oroz (1999), também cita o exagero como uma das ferramentas deste melodrama teatral de origem e que ajuda a atrair a atenção do público no cinema melodramático latino do século XX: *Por outro lado, o exagerado, que já havia convertido numa categoria do melodrama teatral, será a marca do novo gênero, que tem na artimanha usada por Sherazade nas Mil e Uma Noites seu antecedente mais remoto.* (p. 23)

Os pensadores de cinema enxergam que desde a sua essência, o melodrama é visto de forma sentimentalista, provocando lágrimas, e que a telona usurpou esse elemento e transpôs em sua estrutura buscando uma aproximação entre a sétima arte e o público. O exagero sentimental, muito proveniente também de folhetins e as estruturas cênicas fantásticas são apelos para a atenção do espectador.

Na base tradicional do melodrama, a comicidade já tinha o seu espaço, estando presente com personagens cômicos que eram introduzidos no espetáculo dramático. Interessante notar que Thomasseau (2005) já aponta para uma justaposição de gêneros que o melodrama provoca, desde quando, no *melodrama clássico*, havia a presença dos cômicos que davam certa suavidade à trama como um todo.

O melodrama se encontra assim, inteiramente voltado para o enfrentamento de personagens de comportamento estereotipado e perfeitamente inserido num ritual cênico convencional cujas regras, de todos conhecidas, facilitam a leitura. Um terceiro tipo de personagem traz, entretanto, alguma diversão ao conflito: o cômico.

Este tipo de personagem tornou-se, no melodrama clássico, uma convenção necessária: alguns melodramas, por tentarem retirá-lo, chegaram mesmo a conhecer relativos insucessos. (...)

Efetivamente, mais que uma mistura de gêneros que joga com as situações a partir do conjunto de personagens dramáticos, o melodrama pratica uma forma de justaposição de gêneros, deixando ao personagem cômico a missão de intervir imediatamente depois, ou pouco antes das cenas mais patéticas. A dificuldade para o melodramaturgo é assim a de reduzir o artifício desta inclusão cômica.” (THOMASSEAU, 2005: 44)

Na *Experiência Viva do Teatro*, Eric Bentley (1967), em seu capítulo dedicado ao melodrama e seu exagero, compara os personagens canastrões e exagerados ao sonho

extravagante e repleto de esgares fisionômicos que todo ser humano tem ao dormir, defendendo que o melodrama nada mais é do que o naturalismo da vida onírica. Veja:

Algo semelhante pode-se dizer a respeito da “grandiosidade” da representação melodramática. O fato de todos nós sermos atores afetados e canastrões nos nossos sonhos significa que a representação melodramática, com seus largos gestos e esgares fisionômicos, seu estilo declamatória de fala, não é um exagero dos nossos sonhos, mas a sua duplicação. A tal respeito, o melodrama é o naturalismo da vida onírica. (BENTLEY, 1867: 189)

Retomando o pensamento das *Lições* de João Caetano, há constantemente, como já foi dito, uma preocupação com a interpretação orgânica. O ator tem que ser um ávido imitador da natureza sem se deixar envolver e sem deixar ultrapassar os limites do teatral que o palco exige. Pensamento esse, que cai no paradoxo ao tentar criar uma convenção do natural, com tantas normas de se portar em cena que o autêntico se torna não-autêntico: cheio de pompa, afetações e exageros.

É interessante notar que no final das *Lições Dramáticas* o grande ator brasileiro trata da comédia com base no pouco do que se tem do pensamento aristotélico sobre este assunto, comparando a tragédia como uma representação de ações próprias que excita o terror e a piedade, e a comédia como a imitação dos costumes postos em ação, que por meio do riso castiga o vício e exalta a virtude. Para Caetano (1837), quando um ator ultrapassa as regras de atuação realista ele se torna ridículo e passível ao riso:

Porque se o ator exceder os limites da verossimilhança nos lances em que pretenda ser majestoso, só conseguirá fazer-se ridículo. (p. 69)

(...)

Temos ainda os papeis de figurão os quais é preciso representar com o modo exageradamente da tragédia para produzir o efeito e provocar o riso; pois é preciso que o ator em sua voz e em suas ações apresente uma desunião que lhe embarace o parecer nobre. (p. 71)

(CAETANO, 1847)

Nosso mestre-ator, com estes trechos acima, acaba por fim nos dando uma lição de que é possível caminhar para o riso através do drama, criando personagens exageradamente fora do comum. É de certa forma, uma instrução para o ator caminhar para o que ele chama de *figurão*, ou seja, para investir numa representação exagerada do indivíduo trágico, caindo numa interpretação afetada, ridícula, gerando a comicidade.

O personagem do *figurão*, para João Caetano, é um personagem do baixo-cômico, ao qual o mestre-ator não dava muito valor. Mas, em seu livro não há um

aprofundamento sobre as técnicas de comicidade, restringindo as possibilidades cênicas a valores de seu próprio gosto como espectador de teatro.

O exagero, como foi visto, até mesmo no cinema, é um dos elementos fundamentais da raiz melodramática, ultrapassando convenções da cena e sendo uma possibilidade de se chegar à construção cômica de personagens. Observe-se o trecho a seguir, no final da lição número doze, onde Caetano (1837) já aponta para a possibilidade da representação cômica ultrapassando o bom ar natural e as formas do drama:

Direi agora algumas palavras sobre a maneira de representar o baixo-cômico.

O ator que representa neste gênero deve separar-se de todas as maneiras que provém do bom tom, e só deve mostrar um certo desembaraço a que se chama um bom ar natural, e igualmente para distanciarem-se os movimentos elegantes que se não empregam senão nos papéis nobres, necessita estudar ações desconcertadas e extravagantes, mas com muito cuidado para não descer a certo grau de baixeza que o envileça aos olhos do espectador, isto, não obstante se coibirá bem de parecer nobre.” (CAETANO, 1837: 70 - 71)

Estamos falando, então, de uma possibilidade metodológica de representação cômica, onde o ator ao transgredir os limites da atuação natural, com muito cuidado, se encontraria num estado de ridículo, de baixo-cômico, provocando o riso no público. As ações extravagantes e exageradas iriam embaraçar a nobreza do ator em cena e isso provocaria graça na plateia. O drama e a comédia estão, então, em uma linha tênue entre o exagerar e o não exagerar, entre o não-natural e o natural.

Logo, o melodrama, no teatro, no cinema, na telenovela e em outros meios de comunicação modernos, ao que parece, tem como uma de suas características essenciais o excesso de movimentos, gestos e emoções. E foi isso que interessou como pesquisa e trabalho para a Experiência 2, na sala de ensaio com os atores, e que serviu de base para essa dissertação.

Este gênero, rico em convenções e tradicionalmente sério e popular possui o exagero emocional como ferramenta condutora de suas tramas na busca por reconhecimento do público. É praticamente impossível falar de melodrama sem logo associar o gênero aos excessos, caindo no que Eric Bentley (1967) chamou de “essência”.

Ainda que se descambe para o absurdo por acidente, é nos excessos que o melodrama se deleita intencionalmente. As dramaturgias são exageradamente cheias de

peripécias, onde as relações dos personagens são bem complexas e as encenações são ricas em maquinários, cenários e figurinos. Os atores, em suas interpretações, ultrapassam o limite do real e carregam extravagantemente emoções e lágrimas nos momentos mais marcantes e românticos das tramas, na tentativa incessante de arrebatá-lo o público. Sem contar com a encenação que é sempre exuberante com seus elementos espetaculares e marcantes como erupções, incêndios e alagamentos triunfais.

Para Bentley (1967) o melodrama, como gênero teatral, está em primeiro lugar, porque é um gênero que retrata assumidamente o teatro como um mundo de faz de conta, rico em teatralidade. E ele ainda defende a visão melodramática como uma visão normal da vida, onde o excessivo estado humano melodramático é estar vivo na própria realidade.

A visão melodramática é, num certo sentido, simplesmente normal. Corresponde a um importante aspecto da realidade. É a maneira espontânea, desinibida, de ver as coisas. O naturalismo é mais sofisticado, mas não é mais natural. O sentido teatral é o sentido melodramático, tal como se pode observar nas representações infantis. O melodrama não é um gênero especial e marginal do drama, muito menos excêntrico e decadente; é drama em sua forma elementar. É a quintessência dramática. O impulso para escrever melodrama e, inversamente, o jovem que não deseja escrever melodrama não escreve drama de espécie alguma e tenta um gênero não-dramático, lírico, épico, ou qualquer outro. Deve estar esclarecido, portanto, por que, ao tratar do drama, farsa, tragédia, comédia, coloquei o melodrama em primeiro lugar. (BENTLEY, 1967:198.)

Misturando o pensamento de Eric Bentley e João Caetano, o melodrama, por mais que se tente fugir, tende a estar na natureza de tudo que se diz teatro. E por conter em sua essência o exagero, o melodrama estaria também na base e no meio do caminho entre o que se chama de drama e o que se chama de comédia. No drama, então, o melodrama carrega toda a força natural e séria dos sentimentos humanos que os personagens imbuídos de verdade possuem. E na comédia o melodrama carrega todo o exagero emocional e fisionômico que serve como uma das ferramentas para se chegar ao riso.

Todavia, o melodrama seria então, o gênero que poderia estar nesta linha tênue essencial discutida por Caetano e Bentley, entre o exagerar e o não exagerar, entre o drama e a comédia, entre o sério e o riso.

Conclui-se então que, em cena, por sua origem popular e por audiência, há uma proximidade muito grande do gênero com a realidade do povo e há também, por

necessidade da teatralidade, um “tom” acima do natural que se por acaso for ultrapassado, cai no ridículo e provoca o riso na plateia. Então, quais os limites desta naturalidade da vida real? Em que momento o ator estará ultrapassando o natural e em que momento está ou não caindo no ridículo cômico?

Com a permanência do exagero do melodrama nos séculos XX e XXI, em telenovelas, cinemas, rádios, desenhos animados, e tantas outras mídias – como defendeu Silvia Oroz e Ivete Huppes – percebe-se que esta linha tênue está cada dia mais tensionada. É comum, por exemplo, boa parte de nós, brasileiros, ao assistirmos a uma telenovela mexicana, que culturalmente é carregada de exagero nas tramas e interpretações, acharmos graça de certos momentos e racionalmente enxergarmos ali os atores ultrapassando o limite do real. Rimos porque não faz parte de nossas convenções aquela cultura e enxergamos também ali certo grau de exagero fora do comum para nós, tanto na trama, quanto na interpretação. Ou seja, não faz parte dos moldes e preceitos do que seria, para nós brasileiros, uma telenovela que busque a verossimilhança. Não faz parte do que chamamos de natural na cultura televisiva brasileira.

No entanto, em nossas telenovelas brasileiras – dentro da nossa cultura e do nosso meio natural – dificilmente achamos graça nos momentos carregados de emoção e excessos, não rimos tanto dos moldes e preceitos daquilo que nos pertence, daquilo que nos é real. O que acontece então?

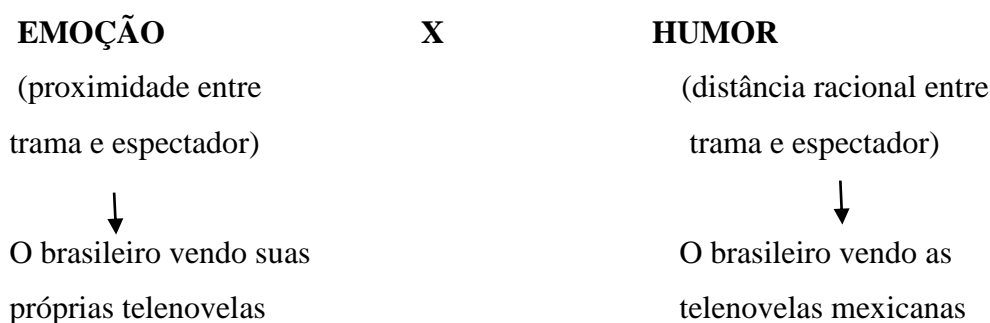
2.3 – O ridículo no melodrama

Tudo isso parece ter a ver exatamente com o que falamos sobre as convenções, com o acordo pré-estabelecido entre espectadores e os autores, artistas e produtores de teatro e os limites do estar em cena.

Segundo Henri Bergson, autor do livro *O riso* publicado em 1924, para rirmos num caso como este, das telenovelas, temos que ser insensíveis às questões sociais e emocionais daquela determinada sociedade, temos que ter um olhar racional e distanciado para tais fenômenos comportamentais e culturais. Já no caso oposto, quando tais questões nos são próximas, normalmente nos sentimos tocados sentimentalmente, muitas vezes nos colocando no lugar do outro, nos identificando, e a emoção assim vence e o riso cessa. Veja o trecho a seguir do próprio pensamento de Bergson:

Cabe ressaltar agora, como sintoma não menos digno de nota, a insensibilidade que ordinariamente acompanha o riso. (...) A indiferença é seu meio natural. O riso não tem maior inimigo que a emoção. Não quero com isso dizer que não podemos rir de uma pessoa que nos inspire piedade, por exemplo, ou mesmo afeição: é que então, por alguns instantes, será preciso esquecer essa afeição, calar essa piedade. Numa sociedade de puras inteligências provavelmente não mais se choraria, mas talvez ainda se risse; ao passo que almas invariavelmente sensíveis, harmonizadas em uníssono com a vida, nas quais qualquer acontecimento se prolongasse em ressonância sentimental, não conheceriam nem compreenderiam o riso. (...) Que o leitor agora se afaste, assistindo à vida como espectador indiferente: muitos dramas se transformarão em comédia. Basta taparmos os ouvidos ao som da música, num salão de baile, para que os dançarinos logo nos pareçam ridículos. (BERGSON, 1924: 3-4)

Com base nesse pensamento, podemos traçar o seguinte esquema, no que diz respeito às convenções culturais:



O ineditismo também é um elemento que contribui para esta quebra de expectativa e auxilia na produção do riso. Quando dentro de convenções pré-estabelecidas na sociedade, o inesperado acontece, ficamos tentados ao riso, porque determinado acontecimento se distancia do que esperávamos daquela situação naquele determinado ambiente, gerando assim, muitas vezes, um estado fora do lugar comum.

Marcos Mota nas suas notas de pesquisa sobre *Dramaturgia e Comicidade* (2011) defende que a comicidade muitas vezes aparece como uma quebra de probabilidade de atos e situações convencionalmente estabelecidas. As dificuldades e problemáticas de um personagem mediante uma situação banal que na vida real dificilmente gerariam tantos empecilhos, quebram a expectativa padrão-social e isso gera o riso, ainda mais quando o personagem abre mão de recurso de insistência ou de repetição do absurdo.

Em seu texto, Mota (2011) analisa alguns filmes de cinema mudo presentes no documentário de Robert Youngson de 1960, e ele faz a seguinte reflexão sobre as

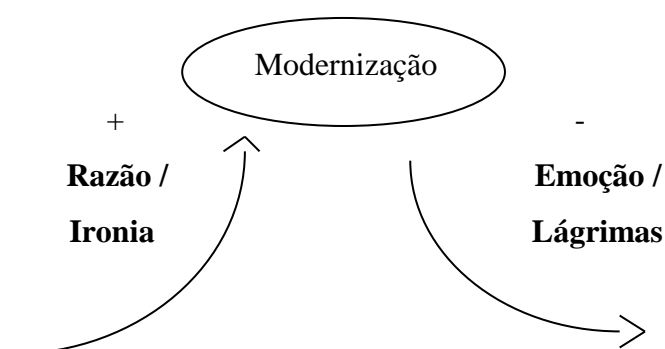
quebras de expectativas e o ineditismo de uma cena absurda de um dos filmes, onde milhares de acontecimentos se desenvolvem quando um personagem vai comprar um simples sorvete:

Instalados nessa experiência que se organiza em uma lógica outra de ações, começamos a nos surpreender com o que acontece e acabamos por rir. Tal resposta relaciona-se ao fato de procurarmos explicar o que acontece segundo nossas expectativas. Porém, diante de eventos com uma baixa taxa de ocorrência, produz-se uma resposta ambivalente frente ao que ambivalentemente é exibido. De um lado, os agentes, os atos e os materiais são comuns, conhecidos. De outro, o produto da integração e utilização desses materiais e atos não o é. A baixa frequência do que ocorre sugere não só sua raridade como também seu ineditismo. As possibilidades de alguém ir comprar sorvete e se defrontar com tantas complicações é sem dúvida algo raro e inesperado. (MOTA. 2011: 76)

Todavia, vimos que Bergson (1924) defende a oposição entre emoção e comicidade. E em paralelo, Eric Bentley, em seu livro, defende a ideia de que no mundo moderno a ironia se tornou mais prestigiosa do que as fortes emoções, ou seja, as lágrimas:

Observe-se como, nos últimos cinquenta anos, o prestígio da ironia seca subiu, enquanto o das emoções alterosas declinou. (...) Modernizamos as tragédias gregas eliminando todas as variantes de 'ai de mim!'. Se Cristo e Alexandre, o Grande, ressuscitassem, ensiná-los-íamos a reterem as lágrimas. (BENTLEY, 1964: 184)

Seguindo estas palavras, na atualidade teríamos o seguinte esquema:



Analisando o pensamento de Bentley (1964), o mundo moderno se tornou mais seco, sem tantas lágrimas, mais contido. As relações humanas atualmente se limitam a processos formais e racionais de inteligência e os indivíduos vêm deixando as emoções

de lado e se tornando cada vez mais distanciados emotivamente um do outro. Ou seja, com a modernidade nos tornamos seres racionais repletos de ironia.

Temos com isso uma interseção de pensamentos. As novas convenções sociais, segundo Eric Bentley (1964), descambaram, para uma realidade racional e sem lágrimas. Para Bergson (1924) a ausência de sentimentalismo sobre uma determinada situação é que gera a possibilidade racional para o humor se perpetuar. E com base na análise de João Caetano (1837), caso o sentimento ou as lágrimas apareçam em excesso, cairão exatamente nesta racionalidade do não natural, no exagero, ou seja, no ridículo.

Rimos, então, racionalmente, de uma determinada situação fora do estado natural para nós, do inédito, segundo Mota (2011). Ao contrário daquilo que nos é próximo emotivamente e nos afeta ou que segue a normalidade das convenções sociais que nos é próxima.

Como diz Bentley (1964), nesse mundo tão inteligentemente racional ao qual estamos nos transformando achamos divertido e engraçado aquilo que parece aos nossos olhos excessivamente sentimental e rimos muitas vezes condenando estes excessos achando ridículo e absurdo as lágrimas e os “ai de mim!”.

Segundo Bergson (1924), é exatamente o fora do comum, o ineditismo, que nos faz rir, e o exagero, como vimos, pode ser uma das tantas ferramentas para se ultrapassar a normalidade – o natural – e provocar o riso, ultrapassando os limites das convenções artísticas de um palco e provocando até, quem sabe, uma reflexão sobre o atual estado frio da humanidade.

Essa linha tênue entre o cômico e o drama que o melodrama nos oferece como possibilidade é uma ferramenta importantíssima para um aluno-ator explorar em seu trabalho e suas pesquisas em sala de aula, ou em sala de ensaio, ou em cena. Um ator que tem dentro de si a capacidade de se ramificar entre gêneros, pode ultrapassar os limites positivamente.

Transgredir as convenções de gêneros pode ser algo extremamente libertador.

Pode-se então, com base nesse imbróglio de reflexões, partir do pressuposto de que o exagero melodramático é uma técnica – dentre muitas outras – da qual o ator pode se servir para conquistar esta transgressão caminhando para o ridículo inédito fora das convenções e desenvolver personagens e tramas que perpassam pelo cômico e pelo drama simultaneamente.

Assim como experimentamos na montagem da peça *Melodrama*, relatado na Experiência 2, o exagero foi o fio condutor para se satirizar a cena realista e emotiva

apresentada no texto. Quando os atores se permitiram extrapolar os limites do drama e caminhar com muito cuidado para uma transgressão da seriedade dos sentimentos, o riso se fez presente. Automaticamente o público se distanciou de tamanhas emoções e começaram a “apontar o dedo” para o que eles consideravam ridicularmente fora dos padrões sociais e comportamentais – fora do natural.

A peça como um todo foi construída nos limiares desta linha tênue que o gênero melodramático pode provocar, se dividindo em cenas ora dramáticas e ora cômicas.

Os momentos de humor da peça apareciam sempre que o exagerado ridículo da cena se fazia presente. Muitas cenas eram tão emotivas, mas tão emotivas e tão carregadas de sentimentalismo, que os personagens se tornavam ridículos e a plateia caía na gargalhada, agora não se identificando mais com os sentimentos dos personagens e sim apontando crítica e racionalmente o comportamento extravagante dos atores e das personagens.

Capítulo 3 – Saindo do lugar comum

3.1 – Experiência 3: na sala de aula – formação de professores

A terceira experiência que vou relatar tem, por acaso, reflexões menores e não é um trabalho focado na formação de atores ou numa sala de ensaio, mas é uma experiência mais ampla desta pesquisa no sentido do pensamento de sair do lugar comum e se permitir ao ridículo e ao novo. Esta experiência na verdade é um pensamento sobre outras possibilidades de desenvolver estes estudos utilizando-os em não-atores, o que os torna mais interessante ainda se pensarmos que esta possibilidade técnica pode ser utilizada de alguma forma fora de um ambiente artístico teatral.

Essa experiência aconteceu nas turmas de Pós-graduação dos cursos de Docência de Nível Fundamental e Médio e de Psicomotricidade aos quais ministro aulas desde 2014 nas disciplinas de “Dinâmica de Grupo”, “Práticas de Jogos Psicomotores” e “Teatro e Educação” no Instituto de Pós-Graduação A Vez do Mestre (AVM) integrado a Universidade Cândido Mendes (UCAM)⁷ no Rio de Janeiro. Estamos falando de alunos que serão futuros professores e buscam uma formação pedagógica de licenciatura plena para lecionar no ensino básico e de alunos de formação de psicomotricidade que desejam trabalhar com o público de alunos ou pacientes em condições motoras especiais.

O objetivo das disciplinas que eu ministro é tentar encontrar novas possibilidades metodológicas de ensino dentro de uma sala de aula ou num consultório. E, obviamente, propostas que fujam do padrão tradicional de educação ao qual boa parte dos alunos-professores, ali presentes, já conhece. Entendendo aqui “padrão tradicional” de educação o modelo onde o professor é o detentor da informação e o aluno é um mero receptor onde os espaços e convenções de dentro da sala de aula e de consultórios são cristalizados e bem definidos e também onde o professor situa-se na frente da turma

⁷ AVM – Instituto A Vez do Mestre Faculdade Integrada nasceu como um projeto em 1996, com o objetivo de oferecer Pós-Graduação de qualidade, por baixo custo integrada a Universidade Cândido Mendes (UCAM). Inicialmente a AVM Faculdade Integrada oferecia apenas cursos na área Pedagógica, mas, a partir de 1998, o sucesso acadêmico da iniciativa, aliado ao reconhecimento de seu cunho social, incentivou o AVM Faculdade Integrada ao oferecimento de cursos nas áreas Empresarial, Ambiental e Jurídica. A AVM atualmente tem sua matriz localizada no Centro do Rio de Janeiro, mas possui diversas unidades espalhadas pela cidade em bairros como Barra da Tijuca, Campo Grande, Méier e Niterói.

lecionando quase sempre de forma expositiva o conteúdo de uma ementa, e o aluno quase sempre passivo tentando absorver os ensinamentos.

Com estas disciplinas, então, a ideia é repensar este espaço tradicional e procurar, usando o teatro, dinâmicas diferentes de ensino, transformando o ambiente educacional em um laboratório de experiências e “descristalizando” este professor detentor de informação e transformando-o em um mediador entre o conhecimento e a vida do próprio aluno.

Em sala de aula costumo aplicar atividades que fazem exatamente o aluno-professor sair do lugar que lhe é natural, este lugar pré-moldado do professor, para encontrar novas didáticas de ensino.

Um exercício teatral que utilizo em sala de aula como dinâmica e que perpassa pela ideia do melodrama como um divisor de águas para sair de uma naturalidade, é um exercício de formação de estátuas coletivas, onde o aluno-professor tem que ser um elemento de uma estátua junto com a sua turma.

Eu, como mediador, no exercício, sempre proponho estátuas com temas que caminham para o exagero da vida real, como por exemplo, a construção de uma estátua sobre as “dores do amor” ou estátuas de “tapas na cara” ou estátuas de “vilão x mocinho” ou da relação de “opressor x oprimido”. Através da composição corporal destas estátuas, é mais fácil para o aluno-professor executar e identificar os estados emocionais e as questões que cada estátua pode levantar como debate.

No Anexo 3 é possível ver, nas fotos 1 e 2, a interação do grupo de alunos-professores executando composições de estátuas melodramáticas de temas variados. Note que espaço da sala de aula está completamente modificado, com cadeiras afastadas, e os professores estão livres pela sala realizando dinâmicas e jogos.

Outro exercício que aplico nestas turmas e que lida com o exagero melodramático é a própria fila de exagero que relatei na Experiência 1. Porém, eu diferencio aqui, colocando frases junto com os gestos, que vão sendo exageradas também. E obviamente, as falas têm cunho pedagógico que geram depois reflexões e debates bem interessantes. Neste exercício o aluno-professor tem a possibilidade de executar em seu corpo e em sua fala comportamentos que fogem do lugar comum de um professor, fazendo-o ousar e experimentar novas possibilidades de estar na sala de aula e novas possibilidades de mudança de “tom” no seu próprio discurso.

Estes exercícios como um todo são curiosos por provocarem em não-atores a possibilidade de sair do padrão pedagógico. Primeiro para eles, pessoalmente, por

estarem num curso de pós-graduação e terem que experimentar aulas que fogem do que eles mesmos esperavam de uma instituição de ensino acadêmica – e isso é de certa forma fora do lugar comum, caindo num estado de ridículo.

Mas, o termo ridículo aqui, ganha outra dimensão. Agora esse estado não convencional é mais do que nunca bem visto e necessário para que alguma mudança ocorra dentro de uma sala de ensino.

Veja abaixo o relato de uma aluna-professora, que vamos chamar pelo pseudônimo de Catarina, em depoimento após esse processo experimental de dinâmicas e jogos dentro da sala de aula:

A maneira da escola tradicional, de manter os alunos sentados, enfileirados, olhando para o professor é anti-natural, já que o corpo foi criado para o movimento. Também pode criar uma distância entre os alunos e o professor, que fica lá na frente no quadro, além de tornar muitas vezes o ritmo da aula tedioso. Ao usar livremente o espaço da sala, os alunos podem se expressar não só com a fala, mas através do corpo. Também se cria uma aproximação entre os colegas, integrando-os, tornando o ambiente da aula mais agradável, fazendo com que troquem experiências, descubram afinidades e construam laços de amizade. A sala torna-se um espaço não só de aprendizado, mas também de convívio saudável. Gostei muito de algumas dinâmicas como a roda do telefone sem fio, as mímicas de filmes, o jogo de construção de estátuas coletivas, entre outros.

Interessante observar como a aluna-professora Catarina espontaneamente identificou a sala de aula tradicional, com os métodos fechados do processo de aprendizagem, como um espaço não-natural e que há possibilidades de desmistificar e renovar este espaço de forma mais autêntica, orgânica e autônoma.

Outra aluna-professora, que vamos chamar aqui pelo pseudônimo de Fernanda, ao ser questionada em depoimento sobre como foi estar fora do lugar comum, apresentou seu incômodo e seu próprio desafio em sair do modelo padronizado de sala de aula e encarar novas possibilidades de ensino, veja:

Em alguns momentos foi um pouco incômodo, principalmente nas primeiras aulas e também cansativo. Mas acho um recurso “super válido” para ganhar a confiança da turma e também promover entrosamento.

A confiança que os alunos-professores têm em si mesmo após passarem por essa experiência de revisão do processo de aprendizagem dentro de uma sala de aula é impressionante. Há um grande entrosamento entre estes alunos-professores e a força dos

jogos teatrais e a abertura para o novo, o fora do comum, abre espaço para vivências reais e concretas.

Os debates e discussões após os exercícios sempre descambam para essa necessidade nos tempos atuais do professor se permitir o diferente (o não convencional, o ridículo). Para que dessa forma, o profissional abra a sua mente para o novo e experimente ousar novos modelos educacionais.⁸

3.2 – Em busca de novos caminhos

Desde as primeiras aulas de dinâmica de ensino ou de jogos que ministro nos cursos de formação de professores, pude perceber a dificuldade que novos profissionais de licenciatura têm em ter que lidar com a sala de aula nos dias de hoje. Parece que o espaço de ensino se transformou num bicho de sete cabeças difícil de ser vencido. E com o advento da tecnologia parece que a barreira contra esse monstro aumentou mais e mais.

Impressionante ouvir de alunos-professores relatos onde eles se sentem muitas vezes acuados em não saber como desenvolver suas aulas mediante desrespeitos por parte dos alunos ou da coordenação e direção do colégio, ou os baixos salários, ou a falta de experiência, ou a falta de infraestrutura, ou o aparelho celular que se tornou um vilão nas mãos dos alunos.

O professor atualmente se vê nessa rua sem saída que é o próprio estar em sala de aula. A presença e a autoridade desse indivíduo no espaço educacional perdeu sentido. E eu me pergunto como podemos resolver essa situação na formação do professor? Como estimular e como provocar novas ações em mestres que estão nos seus limites? Como promover possibilidades de dinâmica numa sala de aula onde o desânimo toma conta?

Atualmente, o professor, pelo que percebo lidando com meus alunos-professores, perdeu um importante espaço na sala de aula, o espaço de detentor da informação. Aquela imagem antiga do professor como símbolo de autoridade e respeito devido ao seu alto grau de conhecimento e sabedoria tem caído por terra no ensino básico brasileiro. Ao que parece a tecnologia ganhou espaço e autoridade na vida do

⁸ As entrevistas completas estão transcritas no Anexo 4.

aluno e um aparelho celular acaba tendo mais informação e mais importância do que o professor na sala de aula.

Claro que um aparelho celular atual, onde muitas vezes se tem um computador nas mãos, tem realmente mais espaço de conhecimento do que o professor. Estamos falando de uma ferramenta tecnológica com internet onde é possível se conectar a qualquer lugar do mundo, ou puxar um link de conhecimento e pesquisa sobre qualquer assunto. Realmente uma memória de um aparelho celular cabe muito mais conhecimento do que a memória humana.

Mas e o professor? O que acontece com ele? Nas conversas que tenho com meus alunos-professores eu percebo que o papel do mestre hoje em dia é bem mais complexo. Ou o professor tende a uma cristalização do seu processo educacional tentando manter uma autoridade extrema na sala de aula radicalizando proibições de liberdade como uso do aparelho celular na sala de aula ou de qualquer ação que o aluno possa querer esboçar na sala, tentando o mestre assim, manter o respeito e seu poder na sala. Ou o professor tem que partir para um processo educacional um pouco mais alternativo e experimental, assumindo que perdeu esse posto de detentor da informação e do conhecimento e tentar buscar novos espaços de autoridade e autonomia dentro da sala de aula. Porém, não há muito espaço de formação para isso e o professor muitas vezes se sente só nesse desejo de atualização de sua pedagogia.

O que tento como mestre no curso de formação de professores, com o uso do teatro e todas as técnicas e jogos de reflexão prática sobre a pedagogia atual, é fazer com que o aluno-professor perceba que há uma luz no fim do túnel em relação a essa problemática toda que a educação atual tem passado. Parece realmente que o professor perdeu esse espaço de autoridade do saber dentro da sala, mas a sua figura continua importante e presente na vida do aluno. Afinal os alunos ainda estão indo para a escola e estão ali presentes em busca de alguma coisa.

O professor atual vive um paradoxo terrível. A maioria dos mestres foram criados e educados com a presença do professor na sala de aula como autoridade máxima e detentor de todo o conhecimento. Porém, agora que eles se tornaram professores têm que lidar com um alunado de uma nova geração que não enxerga mais o professor com esse status.

Muitos professores se revoltam, abandonam a profissão, ou ficam inconformados e não aceitam essa realidade. Ainda mais que esta situação não tem

perspectiva de mudança e os professores estão a cada dia que passa perdendo espaço, inclusive para a tecnologia do celular.

Na formação dos professores tento provocar o olhar destes alunos-professores e atentá-los para que abram caminhos de percepção e busquem novas saídas e “descristalizem” um modelo que foi importante no passado, mas que agora não tem mais espaço. O professor na sala de aula não é mais o guia principal da informação dos alunos com aulas quase sempre expositivas, mas também não é um elemento que dificulta o conhecimento. O professor vem precisando se transformar num facilitador da percepção do aluno em relação às informações e conhecimentos presentes no mundo.

A figura do professor na sala de aula saiu de autoridade máxima para se tornar um mediador entre o conhecimento – que muitas vezes nem é mais o professor que apresenta – e a vida pessoal do aluno e a comunidade a qual este aluno está inserido. Os mestres atualmente ficam a cargo de procurar meios ao qual o aluno vai lidar com aquela informação e conhecimento que ele está adquirindo e não mais em transmitir tal conhecimento pura e simplesmente.

Porém, este é o ponto onde se formam muitas barreiras deste professor-mediador. E isso é mais do que natural. Afinal o professor não teve esse tipo de formação na sua carreira estudantil e acadêmica.

Como lidar então com esse novo posicionamento na sala de aula? Como transformar o espaço de ensino num ambiente onde o conhecimento possa ser dialogado desta forma mediadora? O que fazer?

Infelizmente ou felizmente, não há fórmulas no processo educacional. Não há um caminho certo e garantido ao qual podemos seguir como guia e chegar a um resultado concreto. Estamos lidando com seres humanos e isso por si só já provoca uma série de instabilidades em qualquer teoria bem fundamentada. Podemos então falar de experiências que podem servir de base para uma possível transformação.

O professor Paulo Freire, em seu livro *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*, publicado em 1996, provoca uma reflexão muito interessante sobre o gesto do professor para com o aluno. Uma simples ação de proximidade do docente com o seu aluno pode ser uma experiência transformadora para ambos, afinal a aprendizagem está na dinâmica relacional e é preciso pluralizar estes gestos e jogos afetivos para que a sala de aula se torne um espaço prazeroso para o saber.

Este saber, o da importância desses gestos que se multiplicam diariamente nas tramas do espaço escolar, é algo sobre que teríamos de refletir seriamente. É uma pena que o caráter socializante da escola, o que há de informal na experiência que se vive nela, de formação ou deformação, seja negligenciado. Fala-se quase exclusivamente dos ensinamentos dos conteúdos, ensino lamentavelmente quase sempre entendido como transferência do saber. Creio que uma das razões que explicam este descaso em torno do que ocorre no espaço-tempo da escola, que não seja a atividade ensinante, vem sendo uma compreensão estreita do que é educação e do que é aprender. No fundo, passa despercebido a nós que foi aprendendo socialmente que mulheres e homens, historicamente, descobriram que é possível ensinar. Se estivesse claro para nós que foi aprendendo que percebemos ser possível ensinar, teríamos entendido com facilidade a importância das experiências informais nas ruas, nas praças, no trabalho, nas salas de aula das escolas, nos pátios dos recreios, em que variados gestos de alunos, de pessoal administrativo, de pessoal docente se cruzam cheios de significação. (FREIRE, 1996: 43 e 44)

Interessante notar que Paulo Freire aponta as experiências informais como ações que geram um conhecimento muito significativo na vida do aluno e do ser humano como um todo. Na sala em que ministro disciplinas práticas, tento trazer para os alunos-professores reflexões e estimulá-los a buscar novos caminhos para lidar com as suas salas de aula transformando-a num laboratório de troca, de relação e de experiências. E talvez o teatro possibilite isso. Talvez as técnicas teatrais sejam uma luz no fim do túnel para esses professores.

Não que o teatro seja o único caminho a ser seguido e que vá ser o salvador da pátria no processo educacional, mas é uma das tantas possibilidades de se repensar a sala de aula. É um caminho para se pensar fora deste lugar comum que fomos formados.

Espero eu que experiências como as citadas na Experiência 3 desta dissertação possam contribuir para o professor pensar que é preciso e é possível repensar o seu estar em sala de aula.

Através de jogos e dinâmicas na sala de aula que sejam propositalmente aplicadas, é possível que o professor misture a informação com a vivência prática e real de seu aluno sobre aquele determinado tema do conhecimento. Ou simplesmente o jogo pode fazer com que o aluno, assim como o professor, também saia desse lugar cristalizado que a sala de aula se transformou.

Muitas destas dinâmicas também fazem com que o professor se aproxime e interaja diretamente com seus alunos. Provocando-os com desafios e propostas de jogos novas que fazem com que outro tipo de relação se estabeleça entre o aluno e o mestre.

Uma aula mais dinâmica provoca a atenção do aluno para o novo, para o desconhecido, e isso desperta a curiosidade e o interesse em vivenciar aquela nova proposta que o professor está lançando em aula.

Claro que todos os jogos e dinâmicas têm que ser muito bem pensados e articulados com o que o professor deseja transmitir e provocar nos alunos. O jogo tem que ser um momento de diversão, mas também tem que ser um momento de transmissão e descoberta de conhecimento, de forma mais viva e autêntica.

A professora Ingrid Dormien Koudela em seu livro intitulado *Jogos Teatrais* (2011) traz uma reflexão muito interessante sobre a importância do jogo na sala de aula e na vida pessoal dos alunos e o quanto o ensino de teatro viabiliza caminhos e possibilidades intelectuais:

Ao guiar a inclinação natural da criança para a imitação e para o jogo, estamos favorecendo o seu desenvolvimento intelectual. Na atividade de grupo, o jogo deve ser orientado e governado por um objetivo coletivo, que auxilie a criança a superar a fase egocêntrica e o subjetivismo individualista. O ensino do teatro pode ser visto como uma fusão deliberada entre o jogo simbólico e o jogo de regras. (KOUDELA, 2011:38)

Outra pensadora sobre teatro na sala de aula provoca também uma reflexão do quanto o fazer teatral no espaço educacional pode ser transformador e interdisciplinar na vida do aluno. A experiência de sair do lugar comum por si só já é transformadora e abre portas para um conhecimento vivo e real. A professora Betina Rugna, em seu livro *Teatro em sala de aula* (2009) nos relata:

Seus alunos perceberam o corpo como forma de comunicação em toda a sua extensão, por meio dos sentidos, da linguagem corporal, da linguagem verbal, dos jogos dramáticos que prepararam e integraram a turma para o início das experiências de dramatização propriamente dita. Compreenderam a arte de trabalhar em grupo para a montagem de uma peça teatral em todos os seus aspectos da produção: elenco, sonoplastia, cenário, figurino, iluminação e divulgação.

O resultado? Pode ser a apresentação de uma inesquecível peça teatral, e é isso o que se espera depois de tanto trabalho. Mas a coroação de todo esse trabalho, na verdade, é a experiência de vida que as crianças e jovens adquirem, a autonomia, o respeito pelo outro, o sentido do bem comum, a postura diante das adversidades, a responsabilidade por seu papel no grupo e a alegria de perceber que evoluíram, que atingiram metas, e que foram capazes de ir muito além do que imaginavam. A peça teatral? É só

um detalhe nessa infinidade de benefícios que essa forma de arte proporciona! (RUGNA, 2009: 167)

3.3 – O afeto do humor

Outra possibilidade de abordagem deste novo espaço da sala de aula que costumo trazer para reflexão nas aulas de dinâmicas e jogos é de utilizar o humor como estratégia pedagógica.

Vimos nas Experiências 1 e 2 caminhos para chegar ao cômico utilizando o exagero do melodrama como ferramenta dentro de uma sala de ensaio ou de uma sala de aula de artes cênicas. Mas como o processo de humor se dá quando estamos no caso da Experiência 3, onde a sala de aula agora não é de alunos-atores e sim de alunos-professores? Como fazer os alunos-professores usarem a ferramenta da comédia na sala de aula? É possível? É cabível?

Vimos que o cômico está atrelado a um olhar mais racional sobre a vida. Quando nos afastamos da emoção o humor encontra brechas e se dissipa à medida que lidamos com os recursos de ineditismo e encontramos situações que fogem do lugar comum ficando em estado de ridículo. Desta forma, “apontamos o dedo” criticando e ironizando aquilo que está diferente do padrão pré-estabelecido socialmente.

No teatro isso é possível de diversas formas, mas, como vimos, o exagero melodramático pode ser dentre tantos outros recursos, uma forma de auxiliar a chegada a esse estado de humor. Na sala de aula com alunos não-atores o processo não é muito diferente. O riso muitas vezes encontra espaço exatamente quando o professor se permite estar fora do lugar comum, “descristalizado”, propondo aulas com jogos e dinâmicas onde o conhecimento pode ser transmitido de outra forma relacional com o aluno, e é nesta forma diferenciada e fora do padrão que o humor encontra espaço para instaurar-se.

No artigo intitulado *A potência do humor e do riso na escola*, publicado em 2007 na revista online *Alegrear*, do escritor Sérgio Andrés Lulkin, essa relação do humor encontrar brechas no discurso do professor é fundamental para que muitas transformações aconteçam no processo de ensino e aprendizagem, veja na palavra do autor:

Se o mestre deseja a ordem rígida, o silêncio total e a fala apenas autorizada, deve manter-se longe do evento cômico, para não provocá-lo, para não autorizar a excitação do riso dentro dos lugares da educação. No entanto, que o mestre não esqueça que há movimento nas brechas da palavra das verdades, há sempre um furo no discurso monológico, uma rachadura por onde o humor vaza. (LULKIN, 2007:7)

Lulkin nos sensibiliza para que possamos abrir caminhos para o humor e nos avisa que é possível que o riso entre quase sempre no discurso e no trabalho do professor na sala de aula. No artigo, o escritor apresenta vários relatos de experiências de professores que usaram dessa estratégia do bom humor na sala de aula para facilitar o processo pedagógico sempre pensando que o riso aparece quando o professor se disponibiliza a transformar sua aula em algo dinâmico, fora do padrão.

Interessante notar que tanto os relatos do artigo quanto o relato da minha Experiência 3 na formação de alunos-professores, pude notar que é preciso pensar fora do padrão expositivo tradicional de educação e olhar o processo pedagógico de forma mais livre e ampla tentando trazer experiências e formas diferenciadas de mediação do saber para que as possibilidades cômicas encontre caminhos. É muito difícil o humor comparecer quando o professor se torna rígido e incapaz de abrir espaço para o diferente, para o fora do comum.

Outra característica fundamental que o humor provoca e que em todas as reflexões de experiências há um apontamento para esse benefício é quando o humor encontra espaço para aproximar os indivíduos que estão rindo.

O humor tem uma grande ferramenta de afeto coletivo. Todos os alunos que riem em aulas diferenciadas como as relatadas se sentem mais próximos um do outro ou mais próximos do professor e isso gera um lugar comum de empatia e afetividade para ambos os lados.

Veja as reflexões que Sérgio Lulkin consegue retirar desse processo de afetividade que o humor provoca em quem ri:

O riso é um aliado quando se trabalha em busca de um bom humor, faz parte do lugar comum. (...) A atitude a favor do humor é, de forma bem usual, sustentada pelo aspecto de “sanidade”: o bom humor está relacionado à inteligência e à alegria, ajuda a manter o ânimo diante das dificuldades, cria distensões, relaxa, favorece a comunicação.

(...)

A questão do riso como afetividade é básico, a partir do momento em que tu permites rir de ti mesma, tu podes rir deles, eles podem rir de ti, acho que fazes um caminho de afetividade em que eles vão se relacionar muito mais facilmente contigo. O que ando aprendendo mais aqui [na escola] é essa relação entre o limite e a afetividade, o quanto o limite é afetividade.

Então esse riso, esse brincar tem uma regra, é regrado, mas a partir de concordâncias comuns, de acertos e ajustes diários. (LULKIN, 2007: 3 e 4)

Já tive relatos de alunos-professores, da Experiência 3, que ao se permitirem esse estado de ridículo em suas salas de aula, criaram personagens teatrais, ou desenvolveram aulas misturando música com conteúdo programático, ou criaram pequenas encenações onde o aprendizado estava sendo realizado de forma viva, bem humorada e autêntica. Gerando entre eles e o alunado uma aproximação importante que auxiliou todo o processo de aprendizagem durante o resto do ano.

A comicidade, ao que parece, é uma excelente ferramenta no processo de ensino, onde atualmente o professor tem que se repensar estrategicamente e pedagogicamente dentro da sala de aula para abarcar essa nova geração ávida por afetividade coletiva e por um ambiente escolar desconstruído e desmistificado de uma tradição pedagógica aos quais, limitadamente, muitos dos professores foram submetidos na sua formação.

Essa difícil missão não tem uma fórmula pronta, porém existem relatos de experiências que comprovam a eficácia de uma pedagogia que busca o fora do lugar comum e o ridículo como estratégia educacional.

São caminhos desafiadores que nossos professores precisam se permitir para que a magia da transformação da educação continue acontecendo e que a sala de aula se torne um lugar de conhecimento baseado em experiências vivas, intrigantes e bem humoradas.

Conclusão

O significado da palavra ridículo no dicionário Aurélio tem a seguinte definição:

“RIDÍCULO: 1 O que é ridículo. 2 Pessoa ridícula. 3 Zombaria, escárnio. 4 Digno de riso zombeteiro; merecedor de escárnio. 5 Insignificante; que tem pouco valor.” (AURÉLIO)

Curioso pensar que formalmente a palavra *ridículo* tem um sentido muito próximo do escárnio, daquela figura que se pré-dispõe ao riso e que “tem pouco valor”.

Nesta dissertação um dos meus maiores interesses é mostrar a possibilidade de uma nova visão para esse termo, perceber que o indivíduo em estado de ridículo é um indivíduo com um recurso valioso em suas mãos e que pode ser utilizado como ferramenta de trabalho ou de realização artística e pedagógica. Compreender que o ridículo pode fazer parte de um processo educacional e artístico pode parecer estranho, mas é exatamente um dos caminhos para se abrir ao novo, ao desconhecido, ao irreverente, ao fora do padrão social.

O melodrama, um gênero sério e denso emotivamente desde a sua origem, foi abrindo espaço e se adaptando a novos meios de comunicação e se fundamentando em raízes culturais como a nossa cultura latina. E graças ao seu permanente interesse na identificação entre palco e plateia que o gênero foi se ramificando e ficando sempre próximo do interesse do público seja em qual meio estiver. É muito curioso quando observamos que o gênero melodramático, atualmente em certos meios de comunicação e em certos grupos sociais, vive numa linha tênue entre o riso e as lágrimas. Ao observar que através do recurso do exagero nós temos uma ferramenta em nossas mãos onde podemos transitar por ambos os gêneros, dramático e cômico, nos faz pensar que conseguimos desvendar um dos caminhos das pedras que muitos atores buscaram e buscam encontrar, afinal os caminhos para o humor nunca foram fáceis.

Muitos pensadores historicamente se preocupavam com essa divisa, apontando certo risco ao ultrapassar o sentido do drama onde muitas vezes o ator poderia cair em desgraça, criando personagens de baixo valor, merecedores de escárnio, ou seja, caindo no ridículo. João Caetano foi um desses autores que criticou o ator que ultrapassava tal linha tênue; quem ousasse ir por esse caminho era passível de zombaria criando personagens conhecidos como *figurões*, passível ao riso fácil e ao deboche do público e

da crítica. Talvez porque o próprio melodramático ator João Caetano conhecesse “na pele” esse estado de ridículo que um ator pode chegar.

Até mesmo nos tempos atuais, em pleno século XXI, não é fácil encarar um caminho como este, onde a permanência de um modelo pré-estabelecido de comportamento dramático ainda é muito forte, seguindo estruturas desde a formação do ator onde a atuação realista e emotiva é que tem alto grau de interesse, e o que é cômico muitas vezes é aquilo ou aquele que tem baixo prestígio ou que se tem pouco valor. Ainda há pouco espaço para que a figura cômica possa ser pesquisada e analisada na prática tanto quanto o drama. Talvez porque ainda estamos presos à falta de uma poética aristotélica sobre a comédia.

Porém, é exatamente na crítica de João Caetano e de alguns escritores que o meu ponto de curiosidade e de pesquisa se deleita intencionalmente. Essa divisa entre gêneros, onde tradicionalmente o ator corre o risco ao transgredir pode ser exatamente um caminho para chegar ao cômico, coisa que muitos estudantes de artes cênicas ficam a margem tentando desvendar. O caminho para chegar ao humor não é fácil, mas também são poucos os recursos preparatórios na formação do ator no Rio de Janeiro para tal. Muitas escolas e instituições de ensino – como pude vivenciar na minha formação –, não se permitem abrir espaço para esses caminhos, onde a estrutura fechada do drama ainda é muito recorrente.

Essa linha tênue que permite transgressões de gêneros é um mecanismo muito valioso que o ator e o aluno-ator têm a seu dispor. Claro que tudo tem que ser experimentado com muita cautela de forma laboratorial prática e também ser experimentado no “mercado” artístico e apresentado ao público.

O saber pela experiência, daquilo que nos acontece e nos afeta, é um real caminho, muito honesto, onde nós podemos analisar os sentidos das teorias e de forma muito autêntica e viva. A prática permite muitas vezes análises mais próximas da sociedade com suas ações e reações e com descobertas e improvisos que abrem caminho para novos sentidos.

Meu interesse nunca foi me aprofundar numa pesquisa histórica do melodrama analisando suas raízes e essências. Meu maior fascínio está atrelado no processo pedagógico e de direção de atores onde um dos recursos do melodrama entra como instrumento de trabalho para se chegar a um determinado ponto real na formação de atores, na construção de um espetáculo e na metodologia da formação de alunos não-atores.

O exagero, muito presente no nosso dia a dia, é um dos recursos que permite o ator se abrir ao ridículo. Chegar a esse estado, não é fácil quando se tem a mente fechada para tal. Isso também é outro dado que em todas as Experiências apresentadas foi um obstáculo a ser transposto. Chegar ao ridículo, pelo exagero, exige do ator ou do aluno-ator se desapegar, muitas vezes, de sua própria formação. Caminhar por esse sentido é se arriscar num caminho novo de atuação que muitos atores, e até pesquisadores, ainda não se sentem preparados ou simplesmente ignoram tal possibilidade.

Na Experiência do grupo de teatro profissional e nas turmas de alunos-atores de início houve resistências em sair daquilo que lhes é seguro, daquilo que está na sua zona de conforto e no seu lugar comum. Se arriscar e se desafiar nunca é fácil. Mas, nesse sentido, obtive muita sorte e aos poucos pude lidar com alunos e atores que se desapegaram e se permitiram ao novo encontrando novas possibilidades de atuação e de se estar presente em cena.

Esse estudo também é uma homenagem aos tapas na cara, aos excessos de lágrimas das mocinhas desonradas, ao ensejo desenfreado dos vilões, às risadas maquiavélicas, aos choros desesperados de mães e tantas outras emoções que extravagantemente nos formam como indivíduos latinos.

O excesso de sentimentalismo está na base do que nós somos e é muito curioso como este excesso pode caminhar entre dois gêneros que aparentemente são considerados antagônicos. Onde há lágrimas não há espaço para o riso e vice-versa, porém com o recurso melodramático do exagero podemos caminhar por esses dois lados sem culpa.

O caminho é aparentemente simples: um ator que executa uma cena dramática, inicialmente séria, natural, com sentimentos comedidos, bem estruturados e densos se aos poucos ele for aumentando, com muita delicadeza, o grau de sentimentalismo que esta cena propõe, automaticamente este ator se transforma num personagem *figurão*, ridículo, e transforma sua cena que era dramática num cena cômica.

Porém, esse recurso de transgressão de gêneros usando o exagero como instrumento, não é tão fácil assim, e as Experiências comprovam isso, principalmente a Experiência 2 com o Grupo de Teatro profissional. É preciso muita acuidade e muita maestria ao lidar com essa sobreposição de gêneros, pois senão o risco para se cair numa comédia bufônica e de pastelão é muito grande. Não que este tipo de comédia não seja interessante, mas este não era o objetivo dessa pesquisa.

O tom de sátira é que acabou prevalecendo nesse transcurso do exagero entre gêneros. Interessante observar que o tipo de comédia que se formou está muito próximo da ironia, o público ri do ridículo que aqueles personagens se transformaram debulhando-se no exagero das emoções. A plateia ri daquele sentimentalismo exacerbado que está fora do contexto social que ela própria vive. O espectador ri debochadamente “apontando o dedo” para aquele personagem que está deslocado do drama da vida real, do personagem que se perde nas emoções extravagantes que ele como espectador e cidadão sabe que estas emoções são efêmeras e não são necessários tamanhos excessos, porém o personagem insiste naquele jogo sentimentalista e assim provoca o riso irônico.

Uma reflexão importante sobre a ironia retirado do artigo de Sérgio Andrés Lulkin sobre *A potência do humor e do riso na escola* nos remete exatamente a este comportamento que o espectador tem ao observar essa comicidade que surge através da ironia:

“A ironia segue assumindo o sério no sorriso que provoca. Mas assume o sério, apresentando-o como um marco que ressalta sua condição efêmera e o trato que tem todo o ‘real’ com a ‘sorte’: sua entrega não à morte, mas à mudança” (LULKIN, 2007: 7)

Muito enriquecedor também, foi perceber e experimentar esse pensamento de transgressão e de possibilidades de abrir novos caminhos, não só na sala de aula ou de ensaio de atores e alunos-atores, mas também estender para a área pedagógica de alunos não-atores. A Experiência 3 de lidar com a formação de professores e fazer com que estes futuros mestres repensem as tradições educacionais e suas salas de aula de forma dinâmica com jogos e exercícios que fogem do padrão pedagógico tradicional foi muito interessante.

Perceber que o humor também pode ser uma ferramenta de ensino e que pode ajudar o professor a sair da sua zona de conforto e ir buscar novos caminhos de mediação e de “descristalização” de modelos educacionais foi uma grande vertente desta pesquisa e uma preciosa descoberta.

Acredito que o melodrama e tantos outros gêneros podem apresentar diversas possibilidades e ferramentas de transgressões ou de conteúdo para novas pesquisas. Basta darmos atenção para isso e abrirmos espaços de pesquisa para tal. Caminhar pelo

desconhecido quase nunca será tranquilo, mas também ficar eternamente na zona de conforto, no lugar comum, não é o suficiente.

Precisamos experimentar novos trilhos que estão muitas vezes desaparecidos embaixo de terras firmes e passíveis ao esquecimento. Caminhar em busca de diferentes atuações é trilhar rumo a favor da liberdade e da pluralidade que o palco nos permite, claro que é sempre muito importante estarmos pautados na verdade e na autenticidade que a experiência de estar em cena, ou na sala de aula, ou na sala de ensaio nos provoca, afinal aquilo que é teatral é também transformação, é drama, é comédia, é verdade, é emoção, é lágrima, é riso, é sério, é exagero, é ridículo e é tudo o mais que nos acontece e que nos toca na pura e simples experiência artística da paixão pelo fazer teatro.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Elza de. *Escola dramática municipal: a primeira escola de teatro do Brasil 1908-1911* (Dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação da Unirio, 1996.
- BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Tradução de Álvaro Cabral. Zahar Editores: Rio de Janeiro, 1967.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BOAL, Augusto. *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. Tradução de João Wanderley Geraldi. Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas – SP. Publicado na Revista Brasileira de Educação Nº 19, p. 20 – 28.
- BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Tradução de Antonio Mercado - 6ª ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- CAETANO, João. *Lições Dramáticas*. Serviço de documentação do Ministério da Educação e Cultura: Rio de Janeiro, 1837.
- DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do comediante*. Zahar Editores: Rio de Janeiro, 1972.
- FERNANDES, Juliana Assunção e BRAGA, Claudia Mariza. *Melodrama: a escola moral da dramaturgia popular*. Trabalho apresentado ao NP 14 – Ficção Seriada, XXVIII Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Rio de Janeiro/RJ, 2005. V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 41ª reimpressão – São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GOETHE, J. W. *Regras para atores*. Tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- GIRON, Luís Antônio. *Ensaio de Ponto: Recortes carnavalescos por Saturnino Praxedes, ex-funcionário da Companhia Nacional de Burletas & Revistas do Teatro São José*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HUPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos Teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

- LULKIN, Sérgio Andrés. *A potência do humor e do riso na escola*. Artigo retirado de a Revista Eletrônica Alegrar Nº 4, 2007.
- MERISIO, Paulo. *Confluência com o melodrama dos circos-teatros: pantomima, commedia dell'arte e o Boulevard du Crime*. Artigo retirado de a Sala Preta, p. 45 – 53.
- MERISIO, Paulo. *Laboratório Experimental Interpretação melodramática nos circos-teatros brasileiros*. (Tese de doutorado) Programa de Pós-graduação da Unirio, 2003.
- MERISIO, Paulo. *Laboratórios Experimentais sobre a interpretação melodramática: metodologia e aspectos pedagógicos*. O Percevejo Online. V. 01, Fascículo 02 – 2009.
- MERISIO, Paulo. *Melodrama atual: mediação entre tradicional e massivo*. Ano 13, n. 15, 2010.2. p. 52-58.
- MERISIO, Paulo. *“Melodrama da meia-noite”: aspectos do Teatro de Boulevard (França, séc. XIX) e do circo-teatro (Brasil, séc. XX) que subsidiam o espetáculo*. Artigo publicado na ANPUH, 2009.
- MIGUEZ, Filipe. *Melodrama*. Peça escrita para a Cia. dos Atores em 1995.
- MOTA, Marcus. Dramaturgia e comicidade. In: *Da cena contemporânea*. Abrace: Rio Grande do Sul, 2011, p. 72 – 80.
- OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. Em defesa do melodrama. In: *Douglas Sirk: O príncipe do melodrama*. Ministério da Cultura e Banco do Brasil: Rio de Janeiro, 2012, p. 39 – 48.
- OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. 2ª ed. – Rio de Janeiro: Funarte, 1999.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. – São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro: 1570 – 1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- PRADOS, Juliana Maria Ferreira e MERISIO, Paulo. *O melodrama como fonte e recurso pedagógico na escola e na universidade*. Artigo publicado no IX Encontro Interno & XIII Seminário de Iniciação Científica da UFU, 2009.
- RUGNA, Betina. *Teatro em sala de aula*. São Paulo: Alaúde editorial, 2009.
- SPOLIN, Viola. *Improviso para o teatro*. Tradução de Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 15ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

- STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 25ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. Tradução e notas de Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ANEXO 1

Depoimento 1

ONG ECOA – Depoimento sobre o processo da Etapa 3 de comédia

ALUNO-ATOR: Carlos Daniel (pseudônimo)

PROFESSOR: Luís Felipe Perinei

2013

PERINEI - Como foi, para você, a possibilidade e todo o processo de transgressão entre o gênero sério do melodrama para o gênero cômico? Como foi o processo para você?

CARLOS - Ao entrarmos em contato com o melodrama aprendemos como usar a transgressão de gênero para chegarmos ao cômico, em um primeiro momento tive um pouco de receio de como se daria essa transgressão. Em nosso processo foi proposto de início, a utilização do exagero para encontramos uma linha cômica nessa mudança de gênero e assim tivemos que romper a barreira do teatro em que estamos acostumados a ver e fazer, e nos permitir a jogar exageradamente em nossas ações cênicas encontrando a comicidade em nossas cenas. O processo para mim foi muito interessante, pois permitiu que eu tivesse contato com uma linguagem pouco conhecida, o que me fez aprender e a entender como usar a expressão facial como ferramenta, definir com mais precisão as características da minha personagem e a trabalhar com biótipo de personagem se aprofundando na interpretação do mesmo além de aprender o momento certo para utilizar o exagero trabalhando assim com "curvas" e gráficos no texto.

PERINEI - Quais os pontos positivos e/ou críticas que você tem em relação ao processo vivido?

CARLOS - Vejo como pontos positivos todo o estudo histórico que nos foi proposto para entendermos com mais precisão a linguagem e o gênero, os exercícios de exagero que nos ajudaram a entender o quanto essa ferramenta nos levava para próximo de uma comicidade, o uso da trilha sonora nos ensinou o quanto a musicalidade acrescenta no processo de descobrimento de desenho cênico e extração de sentimentos, a

apresentação e estudo do texto que nos permitiram nos ensaios a praticar todas as ações propostas em nossos encontros, aponto como ponto negativo, a curta duração do estudo, o que não nos deixou desenvolver um trabalho mais amplo.

PERINEI - O que este processo acrescentou na sua formação e na sua carreira como ator?

CARLOS - Acredito que um ator deva conhecer todos os gêneros teatrais e a possibilidade que nos foi dada de estudar, pesquisar e debater na forma de um seminário o contexto histórico do surgimento e reconhecimento do melodrama como um gênero teatral nos permitiu entender muito mais o que nos foi apresentado e, ao colocarmos em prática, foi imediato o entendimento do que era proposto. Assim afirmo que na minha carreira como ator todos esses fatores acrescentaram demais na minha formação, aprendendo diversas ferramentas que poderei usar na construção de minhas personagens.

PERINEI - Diga cinco palavras que resumiriam o processo que você viveu de transgressão de gêneros.

CARLOS - Estudo - Entrega - Descoberta - Formação – Gratidão

Depoimento 2

ONG ECOA – Depoimento sobre o processo da Etapa 3 de comédia

ALUNA-ATRIZ: Maria Mercedes (pseudônimo)

PROFESSOR: Luís Felipe Perinei

2013

PERINEI - Como foi, para você, a possibilidade e todo o processo de transgressão entre o gênero sério do melodrama para o gênero cômico? Como foi o processo para você?

MARIA - Foi difícil. Não foi tão simples pelo fato de que eu tinha um olhar pejorativo sobre o gênero. A linha é tênue entre o melodrama e o gênero cômico, e afinar isso foi uma experiência importante de estar nessas fronteiras utilizando, claro, muita, técnica e disciplina.

PERINEI - Quais os pontos positivos e/ou críticas você tem em relação ao processo vivido?

MARIA - Ponto positivo: Considerar a seriedade do gênero. Ponto Negativo: Não ter conseguido, especificamente na cena do Faroeste, mais tempo para estudar e enriquecer a cena.

PERINEI - O que este processo acrescentou na sua formação e na sua carreira como ator?

MARIA - Muita coisa... disciplina, dedicação, estudo, técnica, pesquisa e construção do personagem. Ainda não tinha vivido nada tão intensamente na Ecoa.

PERINEI - Diga cinco palavras que resumiriam o processo que você viveu de transgressão de gêneros.

MARIA - Possibilidade, Técnica, Estudo, inteligência cênica e trabalho de corpo.

ANEXO 2

Foto 1



Exercício de liberação de expressões – sala de ensaio. Colégio Andrews, sala 92, Humaitá, Rio de Janeiro – RJ.

Foto 2



Exercício de liberação das expressões – sala de ensaio. Escola de Teatro Martins Pena, sala Claudinete, Centro, Rio de Janeiro – RJ.

Foto 3



Exercício de contenção de gestos na cadeira – sala de ensaio. Colégio Andrews, sala 92, Humaitá, Rio de Janeiro – RJ.

Foto 4



Exercício de contenção de gestos na cadeira – sala de ensaio. Colégio Andrews, sala 92. Humaitá, Rio de Janeiro – RJ.

ANEXO 3

Foto 1



Exercício de criação de estátuas melodramáticas – sala de aula. AVM unidade Campo Grande, sala 4, Rio de Janeiro – RJ

Foto 2



Exercício de criação de estátuas melodramáticas – sala de aula. AVM unidade de Campo Grande, sala 4, Rio de Janeiro – RJ.

ANEXO 4

Depoimento 3

AVM – Depoimento sobre as aulas de Dinâmica de Grupo

ALUNA-PROFESSORA: Fernanda (pseudônimo)

PROFESSOR: Luís Felipe Perinei

2016

PERINEI – Como foram, para você, as aulas práticas com exercícios experimentais onde o aluno-professor pudesse experimentar novas possibilidades de usar o espaço da sala de aula? Cite algum exemplo se quiser.

FERNANDA – Inicialmente estranhei um pouco esse modo diferente de dar aula, mas à medida que fomos experimentando novas dinâmicas, o processo foi muito divertido. Também foi fundamental para promover a aproximação da turma, criando laços mais estreitos entre nós.

Pude observar que com um pouco de imaginação é possível criar várias formas diferentes de lecionar.

Foram diversos exercícios, mas talvez o mais marcante tenha sido a roda de números que utilizei algumas vezes em sala de aula.

PERINEI – Você conseguiu se colocar fora do estado “cristalizado” da sala de aula? Como foi esse processo?

FERNANDA – Sim, consegui totalmente. Foi um processo que aconteceu de forma bastante natural e gradual, e como disse anteriormente, divertido. Não sei se é possível aplicar esse tipo de dinâmica em qualquer escola e depois de ter mais experiência em

sala de aula também posso dizer que é preciso ter um controle grande sobre a turma para não virar bagunça.

PERINEI – Como foi estar fora do lugar comum?

FERNANDA – Em alguns momentos foi um pouco incômodo, principalmente nas primeiras aulas e também cansativo. Mas acho um recurso “super válido” para ganhar a confiança da turma e também promover entrosamento.

PERINEI – Diga cinco palavras que resumam a sua experiência com essas dinâmicas e jogos experimentais.

FERNANDA – Entrosamento, equipe, confiança, diversão e incomum.

Depoimento 4

AVM – Depoimento sobre as aulas de Dinâmica de Grupo.

ALUNA-PROFESSORA – Catarina (pseudônimo)

PROFESSOR: Luís Felipe Perinei

2016

PERINEI – Como foram, para você, as aulas práticas com exercícios experimentais onde o aluno-professor pudesse experimentar novas possibilidades de usar o espaço da sala de aula? Cite algum exemplo se quiser.

CATARINA – A maneira da escola tradicional, de manter os alunos sentados, enfileirados, olhando para o professor é anti-natural , já que o corpo foi criado para o

movimento. Também pode criar uma distância entre os alunos e o professor, que fica lá na frente no quadro, além de tornar muitas vezes o ritmo da aula tedioso. Ao usar livremente o espaço da sala, os alunos podem se expressar não só com a fala, mas através do corpo. Também se cria uma aproximação entre os colegas, integrando-os, tornando o ambiente da aula mais agradável, fazendo com que troquem experiências, descubram afinidades e construam laços de amizade. A sala torna-se um espaço não só de aprendizado, mas também de convívio saudável. Gostei muito de algumas dinâmicas como a roda do telefone sem fio, as mímicas de filmes, o jogo de construção de estátuas coletivas, entre outros.

PERINEI – Você conseguiu se colocar fora do estado “cristalizado” da sala de aula? Como foi esse processo?

CATARINA – Com certeza consegui me colocar de outra maneira, se comparo com as outras matérias do curso. Partindo da primeira matéria que tivemos com outro professor, onde tive que apresentar uma aula sobre minha matéria, mudei completamente. Nesta primeira fiquei muito envergonhada e ansiosa por estar na frente de todos os colegas, olhando para mim, assistindo à minha aula. Já nessa matéria de Dinâmica de Grupo, consegui ficar mais descontraída, me entrosar com os colegas, fazer amizades, aprender gestos, falas, observando-os, e até mesmo demonstrar um lado mais cômico da minha personalidade, que pode ser interessante para mim no âmbito escolar como professora.

PERINEI – Como foi estar fora do lugar comum?

CATARINA – Estar fora do comum é sempre um desafio, pois saímos do lugar comum que é cômodo e necessariamente temos que nos expor. No começo ficamos um pouco mais tímidos, mas com o tempo passamos a um nível mais descontraído, mais amigável, mais acolhedor, que fez com que pudéssemos nos mostrar mais para os outros, também, conhecê-los e aprender a respeitar as diferenças de cada pessoa.

PERINEI – Diga 5 palavras que resumam a sua experiência com essas dinâmicas e jogos experimentais.

CATARINA – Integração, observação, conhecimento, prazer e diferente.