

FÁTIMA CRISTINA MONIS

**O TRABALHO DO ATOR:
A PREPARAÇÃO QUE ANTECEDE A CENA**

CAMPINAS, 2003

FÁTIMA CRISTINA MONIS

O TRABALHO DO ATOR: A PREPARAÇÃO QUE ANTECEDE A CENA

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação de Mestrado defendida por Fátima Cristina Monis e aprovada pela Comissão Julgadora em 13 de fevereiro de 2003.

Orientador: Prof. Dr. Adilson Nascimento de Jesus

CAMPINAS, 2003

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP**

M749t	<p>Monis, Fátima Cristina O trabalho do ator : a preparação que antecede a cena / Fátima Cristina Monis . -- Campinas, SP : [s.n.], 2003.</p> <p>Orientador: Adilson Nascimento de Jesus. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física.</p> <p>1. Teatro - Técnica. 2. Atores - Estudo e ensino. 3. Expressão corporal. 4. Arte e educação. I. Jesus, Adilson Nascimento de. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação Física. III. Título.</p>
-------	--

Dedico este trabalho à minha família e
aos amigos que me acompanharam
nessa caminhada.

AGRADECIMENTOS

A Deus que sempre está ao meu lado.

À vida que me ensina todos os dias.

Ao meu orientador Prof. Dr. Adilson Nascimento de Jesus.

Aos professores componentes da Banca Examinadora pelas importantes sugestões: Prof. Dra. Elizabeth Paoliello Machado de Souza, Prof. Dr. Eusébio Lôbo da Silva.

Aos queridos amigos pelo grande apoio; por acreditar em mim e pelas ajudas preciosas: Maria Rita, Alessandra, Glória, Bob, Clara, Sílvia, Ana Elvira, Eduardo, Nícia, Márcia, Luciana e à Sonia em especial.

Ao grupo de teatro com quem desenvolvi a pesquisa, aos atores, diretor, pela generosidade e confiança.

À minha família, sempre presente: Júlia, Beto, Júnior, Débora..

As sobrinhas Isadora e Giovana que chegaram para mostrar que o amanhã existe e é cheio de alegria.

Ao meu pai, que se foi...

Ao mundo cão: Raja, Xuxu e Pequena.

Aos funcionários e professores da Faculdade de Educação Física da UNICAMP, pela ajuda e paciência nos momentos de correria.

Ao pessoal do xerox sempre dando um jeitinho.

À CAPES pelo apoio financeiro.

“A Função da Arte

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando.

Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza.

E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai:

- “Me ajuda a olhar!”.

Eduardo Galeano

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	1
INTRODUÇÃO	5
Capítulo I	
I - .Etapas do Trabalho.....	12
I.1 – Vivências Corporais.....	12
I.2 – Jogos teatrais.....	14
I.3 – Técnicas Teatrais.....	15
Capítulo II	
II – Situação da Pesquisa.....	19
II.1- Material	21
II.2 – Sujeitos.....	22
II.3 – Descrição das atividades.....	24
II.3.1 - Vivências Corporais.....	24
II.3.2 – Jogos Teatrais.....	29
II.3.3 - Técnicas teatrais.....	33
Capítulo III	
III – Olhando para os fatos.....	40
III.1 – Desenhos.....	42
III.2 - Dinâmicas.....	64

III.3 – Falas dos sujeitos.....	67
III.4 – Os elementos do trabalho do ator.....	78
III.4.1 – A cultura de uma preparação do ator.....	79
CONCLUSÕES.....	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	86

TABELA

Tabela 1: Sujeitos da pesquisa.....	23
-------------------------------------	----

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Desenho do Natal do sujeito 2	43
Figura 2: Desenho do Natal do sujeito 1	43
Figura 3: Desenho do Natal do sujeito 4	44
Figura 4: Desenho do Natal do sujeito 5	45
Figura5: Desenho do Natal do sujeito 8	46
Figura 6: Desenho do próprio esqueleto do sujeito 3	48
Figura 7: Desenho do próprio esqueleto do sujeito 2	49
Figura 8: Desenho do próprio esqueleto do sujeito 1	50
Figura 9: Desenho do próprio esqueleto do sujeito 5	51
Figura 10: Desenho do próprio esqueleto do sujeito 4	52
Figura 11: Desenho do próprio esqueleto do sujeito 7	52
Figura 12: Desenho do próprio esqueleto do sujeito 8	53
Figura 13a: Desenho do pé do sujeito 5	55
Figura 13b: Desenho do pé do sujeito 5	55
Figura 14: Desenho do pé do sujeito 4	57
Figura 15: Desenho do pé do sujeito 7	58
Figura 16-a: Desenho do pé do sujeito 8	60
Figura 16-b: Desenho do pé do sujeito 8	60
Figura 17: Desenho do pé do sujeito 3	62

RESUMO

O presente trabalho relata uma experiência pedagógica com um grupo de teatro no desenvolvimento de um processo para a preparação do ator, dividido nas seguintes etapas: *vivências corporais*, *jogos* e *técnicas teatrais*. A partir da convivência com os sujeitos, atores amadores de uma companhia teatral, aplicamos dinâmicas e atividades, baseadas em metodologias de diretores e pesquisadores teatrais, além de terapeutas corporais.

Os resultados obtidos levaram-nos a pensar a preparação do ator como um processo pedagógico onde as *vivências*, os *jogos* e as *técnicas* formam um todo, auxiliando o sujeito na sua formação pessoal e em uma melhor articulação dos elementos artísticos próprios da arte teatral (presença cênica, construção de ações vocais e corporais e criação de personagens). Ao final do percurso constatamos que é preciso criar uma cultura de preparação para o ator que, muitas vezes, se forma no próprio desempenho da função, ou seja nos ensaios e apresentações dos espetáculos. Reconhecemos esse projeto como uma experiência pertinente, rica em informações e conhecimentos, e percebemos que as atividades aplicadas oferecem caminhos para a elaboração de um processo de preparação do ator.

Os dados obtidos apontam processos embrionários de autoconhecimento, conscientização, sugerindo que uma preparação para atores pensada a partir das etapas de *vivências corporais*, *jogos* e *técnicas* pode evitar lesões corporais e possibilitar ao ator uma maior propriedade sobre o seu trabalho criativo. Falar de resultados nesse momento não é possível, pois sabemos que um processo de transformação é demorado; muitas vezes algo descoberto ecoa em nós durante anos até que se torne consciente. Temos sim a certeza de nosso encontro com o grupo pesquisado trouxe uma outra consciência para os sujeitos sobre as formas de fazer o trabalho do ator. Para nós, ofereceu-se como uma oportunidade de repensarmos o papel de educador no processo de formação do ator.

ABSTRACT

It's a work on a pedagogic experience a group of arts taking part in the process to develop and prepare the actors. First body's experience, games, dramatic works. Based on daily contacts with people, amateurs of arts companies, we have used methodologies already applied by directors, theatrical researches and corporeal therapy research.

The results obtained, have brought us to think about actor's preparation like a pedagogic process where the experiences, games and the techniques do all parts. The artist himself helps in his own formation and the result is an articulation of his artistic elements. This means part of the dramatic works (to be in stage, to construct the corporal and vocal actions and to perform). As we can see there is a necessity to create a culture to prepare the actors. Many times, he has been developed in his function or in the practices and presentation. We are quite sure is a rich experience, where it's possible to get information and knowledge and we have observed that these activities can be useful to this actors process formation of a new actor.

The data has been showed us that there are some points like: conscious where, we can suggest a preparation for the actors to avoid accidents during his performance to open him new ways to get to the point.

APRESENTAÇÃO

APRESENTAÇÃO

“Aprender para nós é construir, reconstruir, constatar para mudar, o que não se faz sem abertura ao risco e a aventura do espírito”.

(Paulo Freire)

O desejo de discutir e sistematizar minha experiência como atriz e educadora tem suas raízes no fato de, muito cedo, ter me tornado professora e durante anos atuado junto às crianças, jovens e adultos, tanto na educação formal como na informal.

Ao ingressar no curso de Artes Cênicas em busca da profissionalização (fazia parte do grupo de teatro amador “Sobrinhos do Lux”, de Piracicaba) descobri um outro universo artístico-criativo no trabalho do ator: a amplitude da sua preparação e o seu desenvolvimento técnico. Esse encontro se deu a partir das aulas de expressão corporal e mímica com o professor Luís Otávio Burnier, então diretor e pesquisador do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais - LUME. Entrei em contato com a Antropologia Teatral¹, que tem como um dos fundadores Eugênio Barba, diretor do Odin Teatret. Isso foi decisivo. Lembro-me o quanto fiquei feliz por ter conseguido unir minha paixão pelo movimento – que para mim acontecia apenas na dança – com o teatro. Outros contatos acabaram por ajudar-me a delinear as bases do trabalho de atriz e professora de teatro: as aulas de Vivências Corporais e a participação no Grupo de Estudos em Dança (GEDAN) da Faculdade de Educação Física (FEF) da Universidade Estadual de Campinas

(UNICAMP) - orientadas pelo prof. dr. Adilson Nascimento de Jesus; aulas de técnica em dança oferecidas pelo prof. dr. Eusébio Lôbo da Silva, do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP, e a capoeira, com o mestre Salvador. Com eles aprendi e vivenciei sob diversas óticas a criação a partir dos movimentos.

Participei de cursos, palestras e festivais com atores e diretores. Trabalhei com diversos artistas e cada vez mais fui me interessando pelo trabalho do ator, o que me fez e ainda faz, nesse processo contínuo, buscar alternativas que auxiliem os atores que estão no mercado, através de uma formação mais consistente. Em contato com os amigos que se iniciaram no teatro comigo percebi que muitos, por falta de tempo e condições econômicas, acabaram não se desenvolvendo no trabalho, fato que eles próprios reconheciam. Esse desenvolvimento relaciona-se ao aprofundamento na linguagem teatral, na história da arte, à formação do “artista” crítico e consciente de sua época e sua função.

Interessei-me também por autores que estudavam terapias corporais inicialmente como uma busca pessoal, o que me levou aos poucos a pensar a consciência corporal como um elemento importante na formação do ator.

Muito embora procurasse uma consciência em meu fazer, a paixão pelo trabalho do ator levou-me a praticar treinamentos diários, baseados em exercícios técnicos aprendidos, que com o tempo fizeram com que eu desenvolvesse lesões, além de várias torções no tornozelo e dores no joelho. Percebi então que o corpo não era um instrumento que poderia ser manipulado, transformado e submetido sem maiores conseqüências. A partir daí comecei a trilhar o caminho como atriz e pesquisadora e pensar um processo que ajudasse não só a mim, mas aos atores em geral, a ter consciência do nosso próprio corpo e das nossas histórias pessoais, o que faria com que respeitássemos nossos limites, não no sentido de nos acomodarmos, mas sim nos prepararmos para as exigências de um trabalho corporal intenso com saltos, rolamentos, exercícios acrobáticos, rítmicos e sonoros, entre outros.

¹ A Antropologia Teatral é definida por BARBA (1995) como o que estudo do comportamento sócio-cultural e fisiológico do ser humano numa situação de representação.

Além desta preparação corporal, através do treinamento, existe outra que diz respeito à autonomia e autoridade do ator para com seu trabalho. Em contato com alguns diretores em montagens de espetáculos, presenciei atores sendo submetidos a trabalhos psicológicos para criação de personagens que acabaram por fazer com que alguns desistissem da área teatral. As lesões corporais e psicológicas, frutos do que muitos podem chamar de *entrega*², começaram a instigar-me na busca de outras maneiras que pudessem ajudar a nós, atores, a desenvolvermos um processo de preparação que nos capacitasse para o nosso ofício. Cabe assinalar que também nos estudos da Educação Física vivenciei algumas questões da corporeidade que acrescentaram elementos importantes na minha prática teatral e no meu relacionamento com os atores com quem trabalhei.

Acredito que nesse processo, que apenas se inicia e que a cada dia se modifica, consegui abraçar as áreas que sempre foram de meu interesse (o teatro, a dança e a educação física) e a assumir meu papel de educadora para, como diz PAULO FREIRE (1998), pensar criticamente a prática de hoje ou de ontem e poder melhorar a próxima prática.

² A *entrega* da qual falamos é algo muito presente no trabalho do ator, nesse caso nos referimos aos aspectos negativos: a falta de limite, de respeito consigo próprio, o que pode trazer efeitos danosos. Existe também um sentido positivo que é o de abertura e disposição para o trabalho.

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

A preparação que antecede a cena

“No teatro europeu, é preciso mostrar, estar visível, já no teatro clássico japonês, se seu interior é verdadeiro, não é preciso se preocupar com o exterior. No teatro europeu, o exterior é entretenimento, graça. Mas, se você não sente nada por trás disso, seu teatro não vai ter função. É preciso mostrar seu talento invisível”. (Yoshi Oida).

O presente trabalho é o relato de uma experiência prática, na qual aplicamos exercícios e atividades individuais e grupais, buscando os elementos que mais auxiliassem os atores na sua preparação. Iniciamos a construção de um processo, dividido em três etapas integradas: *vivências corporais, jogos e técnicas teatrais*, com o objetivo de possibilitar uma consciência corporal e uma melhor articulação dos elementos da arte teatral, evitando lesões e estimulando uma maior autonomia profissional. Muitos atores e diretores têm pesquisado a formação do ator, fomos até eles para beber de suas experiências, no corpo do projeto GROTOWSKI, BARBA e BURNIER estarão sempre presentes, suas pesquisas nos forneceram vários elementos do processo. Com os autores da Educação Física discutimos as questões da

corporeidade, buscando uma melhor compreensão das influências internas e externas na constituição do ser, na mobilidade individual e nas mudanças pessoais que podem acontecer através da vivência dos movimentos.

Oferecemos aqui indicações de um processo que pode ser aplicado com atores, amadores ou profissionais, por professores da área teatral. Quando iniciamos nossa pesquisa não possuíamos a fórmula ou a forma exata de como isso seria possível, tínhamos inquietações, o desejo de trocar experiências com outros atores e a necessidade de experimentar dinâmicas que pudessem constituir um passo inicial para o processo artístico. Trabalhamos com atores de uma companhia de teatro que estava nascendo no interior de São Paulo. Então, colocamo-nos em jogo e no jogo. Adaptamos nosso trabalho à realidade dos sujeitos e das situações que ali se apresentavam, seguindo os passos de P. FREIRE: “Respeitar a leitura de mundo do educando significa tomá-la como ponto de partida para a compreensão da *curiosidade*, de modo geral, e da humana, de modo especial, como um dos impulsos fundantes da produção do conhecimento” (1998:139). A partir das etapas trabalhadas, pretendíamos criar um terreno fértil para descobertas e buscas de um ator consciente e autônomo no seu fazer.

O trabalho do ator

Segundo BURNIER (1994) a arte do ator tem a particularidade de exigir sua presença física no momento em que acontece, sendo assim, colocando-se em exposição e sendo o objeto de

sua própria construção criativa deve esse artista buscar não só seu desenvolvimento técnico, mas também fazer um mergulho interior na busca de sua expressão de vida. Tal característica exige que a preparação desse artista, enquanto profissional, ultrapasse a simples aquisição de habilidades técnicas, auxiliando-o também a entrar em contato com seu universo interior. Aqui falamos dos aspectos objetivos e subjetivos que estão presentes no momento da criação artística.

A preparação do ator, pensada como o desenvolvimento de uma pedagogia para a sua formação, foi – e ainda permanece sendo – fonte de estudo e de preocupação de muitos diretores e atores, como: Meyerhold, Stanislavski, Brecht, Artaud, Grotowski, Barba, Brook, Boal, Antunes, entre outros. Cada vez mais se faz necessário discutir processos de formação do artista cênico, o desenvolvimento da comunicação de massa (a televisão, o cinema) e a abertura de um novo leque de possibilidades teatrais (empresas e escolas, por exemplo) resultaram em um maior interesse pela profissão teatral e a abertura de novas escolas e cursos. Por outro lado, vários atores acabam aprendendo no próprio processo de ensaio do espetáculo, não havendo um período específico para a sua formação, BARBA (1991) faz uma diferenciação entre o aprendizado deste ator do chamado Teatro Tradicional³ com o do Terceiro Teatro⁴, e nos esclarece melhor essas questões da formação dos atores:

No teatro tradicional, existe um período de aprendizado, mas depois o ator entra na profissão e suas únicas possibilidades de desenvolvimento lhe são oferecidas pelos diversos papéis que interpreta. Ao contrário, no Terceiro Teatro, você tem um treinamento entendido como aprendizado e pesquisa. (...) O treinamento não equivale ao ensaio porque o ensaio refere-se ao resultado, enquanto o treinamento não (...). (BARBA, 1991: 73).

³ BARBA (1991) se refere ao Teatro Tradicional Ocidental, que podemos entender na realidade brasileira, como o teatro comercial.

⁴ O Terceiro Teatro – é descrito por BARBA (1991), como aquele constituído por grupos que pesquisam uma nova relação entre ator-espectador.

Introduzimos aqui a palavra treinamento, no sentido de um trabalho constante de pesquisa, conhecimento e aperfeiçoamento, o que não é um procedimento habitual dentro do teatro tradicional por diversos motivos: falta de tempo, de condições econômicas e de uma cultura que valorize esse momento de pesquisa pessoal do ator.

O Treinamento

*“O primeiro ‘trabalho’ do ator, que não é um trabalho, propriamente falando, é o de estar **presente**, o de situar-se aqui e agora para o público, como um ser vivo que dá ‘diretamente’, ‘ao vivo’, sem intermediários.” (Patrice Pavis)*

A busca de um conjunto de exercícios que pudessem abraçar nossos objetivos, levou-nos a pensar a expressão corporal, que aqui denominamos de *vivências corporais* (por entender que este termo possui um sentido mais amplo), os *jogos teatrais* e as *técnicas teatrais*, como elementos de um treinamento buscando trabalhar o que BARBA (1994) chama de um nível pré-expressivo do trabalho e define como o momento em que o ator modela a qualidade da sua existência cênica, se prepara para o processo criativo e incorpora os elementos do teatro. Essa

pré-expressividade se equipara ao que concebemos como o trabalho que antecede a cena, pois está relacionada ao momento anterior do contato com o espectador. O treinamento corresponde então, ao momento de busca, que para BARBA (1991) tem o significado de um processo ininterrupto, parecido com disciplina, a ciência do aprendizado constante.

Nesse sentido acreditamos que as atividades desenvolvidas nos treinamentos diários com os atores devem seguir as etapas: *Vivências Corporais, Jogos e Técnicas teatrais*. No entanto, não pensamos ser necessária uma ordem rígida nessa seqüência (embora seja importante um planejamento progressivo) porque concordamos com MARTINS (1992) ao dizer que a educação é resultado de um estar-no-mundo com os outros e com as entidades, o que nos leva a estar abertos às condições e sugestões dos atores, bem como aos acontecimentos do dia-a-dia.

No capítulo I discutiremos as etapas do trabalho, quais os elementos importantes em cada uma e quais os resultados almejados. Outro aspecto abordado no capítulo II será a pertinência das condições da coleta de dados, a saber, o tempo e o local em que esta ocorreu. De fato, a cena da pesquisa permitiu confrontar nossos conhecimentos com a realidade da maioria dos atores brasileiros, buscando alternativas viáveis para as situações que surgiram.

No capítulo III procuramos indicações da validade das atividades para atingir os objetivos do projeto. Os aspectos psicológicos e sociológicos não fazem parte de nosso escopo, motivo pelo qual não serão aprofundados em demasia. Por outro lado, discutiremos os elementos tidos como importantes no trabalho do ator, tais como encontrados na situação real. Essa reflexão apontará a relevância de uma pesquisa pessoal conduzida por cada um dos atores.

Finalmente, a conclusão indicará uma trajetória de formação do aparato crítico desejável à bagagem e à prática não só do ator mas daquele que orienta seu trabalho.

CAPÍTULO I

ETAPAS DO TRABALHO

I - ETAPAS DO TRABALHO

“O teatro é a principal invenção humana e é aquela que possibilita e promove todas as outras invenções e todas as outras descobertas. O teatro nasce quando o ser humano descobre que pode observar-se a si mesmo: ver-se em ação. Descubra que pode ver-se no ato de ver – ver-se em situação”. (Augusto Boal)

I.1 - Vivências Corporais

Para JESUS (1992) o termo *vivências corporais* é o trabalho desenvolvido no sentido de estimular as pessoas a fazer as suas próprias buscas, desenvolvendo assim consciência sobre seu corpo, tendo como perspectiva sua motricidade. Para nós, essa etapa significa o emprego de diferentes estímulos para propiciar tanto a imersão dos sujeitos em seus universos pessoais, quanto a sua posterior emergência, a expressão artística. Uma possibilidade de atingir-se esse universo pessoal no trabalho do ator é utilizar diferentes linguagens nas atividades de expressão corporal, como desenho, colagem, trabalho com argila, canto, entre outros, como citado por DUARTE Jr (1986: 65): “Sendo a arte a concretização dos sentimentos em formas expressivas,

elas se constituem num meio de acesso conceitual. Através da arte somos levados a conhecer melhor nossas experiências e sentimentos, naquilo que escapam à linearidade da linguagem”. A finalidade dessas técnicas não é, contudo, terapêutica, mas sim artística. Acreditamos que o processo de aprendizagem deve ajudar a vir à tona o indivíduo livre das amarras da educação formal, do controle e da disciplina do corpo.

Nessa etapa utilizamos os elementos da expressão corporal, muito próximos aos momentos descritos por STOKO & SCHÄCHTER (1984: 16):

“1. La sensibilización, es decir, la afinación del cuerpo propiamente dicho desde el punto de vista de los sentidos. Y no hablamos sólo de los sentidos visual, táctil y auditivo, sino también de su integración con la percepción del cuerpo en cuanto a su peso, elasticidad, capacidad de movimiento, etcétera. 2. El cumplimiento del punto anterior lleva al dominio del cuerpo por medio de su conocimiento cada vez más profundo y de su entrenamiento consciente. 3. Conocimiento y aprendizaje del manejo y dominio de la rítmica corporal derivada de los movimientos básicos del cuerpo, analizables éstos en las coordenadas de espacio – tiempo – energía. 4. Corporización de los elementos musicales por medio del movimiento. 5. Empleo de la música como estímulo de la creación. 6. Integración de todos los elementos enunciados.”

Como a própria palavra *vivências corporais* nos abre um leque de possibilidades, sentimo-nos livres para testar as mais diversas dinâmicas, buscando auxiliar os sujeitos nas

possíveis mudanças que pudessem operar em suas auto-imagens, como propõe FELDENKRAIS (1977: 27): “Cada um de nós fala, se move, pensa e sente de modos diferentes, de acordo com a imagem que tenha construído de si mesmo com o passar dos anos. Para mudar nosso modo de ação, devemos mudar a imagem própria que está dentro de nós”. Para o autor essa melhora deve ser fruto de uma busca pessoal, de um auto-aperfeiçoamento, e o passo inicial é o de valorizar-se como indivíduo. Pensamos o papel do professor nesse momento como um orientador que, através de estímulos, proporciona o ambiente e as condições para que esse aperfeiçoamento ocorra.

I.2 - Jogos Teatrais

Um dos objetivos dos *jogos teatrais* é criar um ambiente de diversão e alegria, com a finalidade de integrar o grupo e proporcionar a livre expressão dos atores, em um tempo fora da realidade. A proposta é entrar no jogo: “[...] o fato de ser livre, de ser ele próprio liberdade. Uma segunda característica, intimamente ligada à primeira, é que o jogo não é vida ‘corrente’ nem vida ‘real’ ” (HUIZINGA, 1990: 11). Com os jogos é possível resgatar brincadeiras com os atores; além disso, outras dinâmicas podem ser acrescentadas, tais como as baseadas em Augusto Boal, Joana Lopes, Viola Spolin, entre outros. Esse ambiente de brincadeira e espontaneidade resgata também a vivência dos atores com a mesma verdade e integridade descrita por SLADE (1978:17) ao se referir ao jogo simbólico infantil: “O jogo dramático é uma parte vital da vida jovem. Não é uma atividade de ócio, mas antes a maneira da criança pensar, comprovar, relaxar, trabalhar, lembrar, ousar, experimentar, criar e absorver. O jogo é, na verdade, a vida”. Nesse

momento também acontece a aprendizagem. Enquanto os indivíduos brincam, encontram a sua harmonia e podem se expor. Vivenciar o espaço do jogo é uma oportunidade de poder transferir esse ser (que não é o da vida real) para o espaço teatral, e segundo LOPES (1989) é nesta aceitação temporária (do personagem), que se expressa, que se faz o jogo do autor-ator; ela prossegue dizendo que essa metamorfose do atuante interessado em transformar-se num outro amplia o seu universo de comunicação, a sua capacidade de expressão e a sua criatividade. Seguindo essa linha de ação desenvolvemos nessa etapa o que chamamos de jogos dramáticos, um momento dirigido em que os elementos próprios do teatro são trabalhados durante o jogo, que serve de pano de fundo para a improvisação dos atores.

I.3 - Técnicas Teatrais

Chamamos de técnicas teatrais as atividades que auxiliam o ator a trabalhar no nível pré-expressivo, e a articular os elementos próprios do teatro. Essa etapa não acontece de forma isolada, mas sim como um todo integrado às vivências corporais e jogos teatrais. Ao utilizarmos os termo *técnica* nos remetemos à definição de MAUSS (1995) como sendo as maneiras pelas quais, em cada sociedade, os homens usam seus corpos. BARBA (1991) que por muito tempo pesquisou as manifestações cênicas tradicionais do oriente, fala que essas tradições teatrais desenvolveram procedimentos para “*desaculturar*” o ator, isto é, técnicas que o obrigam a perder no palco o comportamento “*natural*”, o próprio autor conclui que essas técnicas são fechadas, próprias de cada cultura e que aos atores e pesquisadores ocidentais cabe utilizar elementos dessas técnicas, adaptando-os às suas realidades. O treinamento, portanto, corresponde a uma

disciplina de trabalho para que o ator possa então assimilar técnicas pertinentes ao seu fazer teatral: “ Os exercícios do treinamento físico permitem desenvolver um novo comportamento, um modo diferente de mover-se, de agir e reagir, uma determinada destreza, mas esta destreza definha-se numa realidade unidimensional se não atinge a profundidade do indivíduo. Os exercícios físicos são sempre exercícios espirituais.” (BARBA, 1994: 129)

Vemos acima que BARBA indica a necessidade de um trabalho que ultrapasse os exercícios físicos, a simples aquisição de formas e habilidades corporais, e permita ao artista entrar em contato com o seu universo interior. Corroborando esta idéia, encontramos em outros autores o seguinte:

a) BURNIER (1994: 24), em sua busca de elaboração e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator, sugere a possibilidade de dois mergulhos: “[...] um no interior da pessoa, para buscar contato capaz de dinamizar seu potencial de energia, suas vibrações; e outro na técnica, na capacidade objetiva de se articular essas energias e convertê-las em signos codificados e estruturados [...]”.

b) LABAN (1978: 54) sugere a necessidade da dimensão interior no estudo dos movimentos: “[...] é importante não apenas tornar-se cientes das várias articulações do corpo e do seu uso na criação de padrões espaciais e rítmicos, como também aperceber-se do estado de espírito da atitude interna produzidas pela ação corporal”.

c) Em STANISLAVSKI (1983), encontramos observações sobre a atenção que os bailarinos e os atores devem ter sobre as suas próprias sensações que, segundo ele, brotam dos mananciais mais profundos do ser, do próprio coração.

Percebemos em cada um a preocupação de criar-se uma conexão entre a aquisição da técnica, a pesquisa dos movimentos e o sentido dado pelo artista, o que justifica, para nós, que as etapas das *vivências corporais*, *jogos* e *técnicas teatrais* sejam trabalhadas conjuntamente, cada uma criando estruturas para que as outras aconteçam.

As dinâmicas com objetos fazem parte das *técnicas teatrais*; a partir de objetos de tamanhos, pesos e consistências diferentes buscam-se outras qualidades de movimentos, que surgem do diálogo estabelecido entre o ator e os objetos. O trabalho vocal é um outro elemento e faz parte de uma pesquisa sonora feita pelos sujeitos pesquisados. Aqui se introduz a pesquisa de colocação da voz em diferentes regiões do corpo, chamadas por Grotowski de caixas de ressonância ou ressonadores, que têm a função de comprimir a coluna de ar em um segmento específico do corpo escolhido como um amplificador de voz. “Subjetivamente tem-se a impressão de que alguém fala com a parte do corpo em questão — a cabeça, por exemplo, se usa a caixa de ressonância superior”. (GROTOWSKI, 1987: 126). Durante o trabalho vocal, usamos atividades com o canto e com estímulos que possibilitassem a expressão de cada indivíduo, o que BARBA (1991) chama de universo sonoro individual.

As *técnicas teatrais* utilizadas nessa etapa foram na maioria aprendidas em nossas experiências teatrais e no contato com atores-pesquisadores como: Carlos Simioni (LUME), Iben Nagel Ramussen (Odin Teatret), Toni Cots (Espanha), entre outros, além dos nossos trabalhos com diretores. Fizemos adaptações e modificações em alguns elementos, pensando sempre em um treinamento no qual se respeite o limite de cada um.

CAPÍTULO II

SITUAÇÃO DA PESQUISA

II – SITUAÇÃO DA PESQUISA

“Instintivamente, as pessoas têm sempre medo das emoções. Na minha geração, no meu meio, educar não era formar um ser humano, mas criar uma pequena marionete, destinada a existir e andar numa sociedade autoritária. Para que um menino não se comporte como uma menina é preciso ser duro com ele e assim, muito cedo, aprendemos, meninos e meninas, a interpretar nossos papéis. Sem essa educação é possível que estivéssemos sempre a ponto de dançar, de chorar, de colocar uma flor no cabelo. Por isso acredito que seria maravilhoso ensinar o ABC das emoções. Com esse ABC eu tento trabalhar e gostaria de atingir o D do abecedário. Mas nós somos todos analfabetos nesse campo. Mesmo agora não sei se não é demasiado tarde para mudar tal situação”.
(Ingmar Bergman)

No primeiro semestre de 1999, fui convidada a trabalhar com um grupo de atores de uma companhia que estava iniciando suas atividades no interior do Estado de São Paulo. Fiquei responsável pela preparação corporal do elenco, que ensaiava um espetáculo infantil. Nessa função, como tínhamos pouco tempo, o trabalho foi direcionado. Propus dinâmicas que auxiliaram os atores a criar seus personagens e também a desenvolver algumas habilidades básicas dentro da linguagem teatral. Encontramo-nos durante um período de quatro meses (duas vezes por semana, quatro horas a cada dia). Foi o primeiro contato com aquele grupo. Ao

avaliarmos o final daquela etapa, junto com o diretor e com os atores do grupo, integrei-me à companhia como atriz e como orientadora do processo de formação dos atores. Nasceu a oportunidade de desenvolver a presente pesquisa, que foi realizada entre outubro de 1999 e outubro de 2000. Neste período aconteceram algumas interrupções do trabalho devidas ao fato de que os atores, paralelamente ao processo de aprendizagem, montavam e apresentavam peças teatrais infantis para as escolas.

Surgiu o desejo, por parte dos sujeitos, de estudar mais a história do teatro através de textos. Para isso, escolhemos um livro básico, que apresentava um quadro geral do teatro: *Iniciação Teatral*, de Sábato Magaldi. Essas leituras e discussões eram feitas semanalmente, em outro horário, para não interrompermos nosso treinamento. Para o desenvolvimento do trabalho utilizamos o palco ou a sala de ensaios. Procuramos sempre estar em locais isolados, onde não fôssemos interrompidos, desconcentrando ou intimidando os atores. Embora apenas os sujeitos da pesquisa deveriam participar do processo, alguns convidados assistiram ao trabalho, sem, no entanto, prejudicá-lo. É relevante lembrar que, como membros da companhia, participávamos do dia-a-dia dos sujeitos. Nosso contato não se limitava apenas aos momentos da aplicação da pesquisa no grupo, também exercíamos as funções de atriz em alguns espetáculos e de jornalista. As atividades, seus resultados, bem como observações sobre os sujeitos, foram descritos em diários de campo. Alguns trabalhos produzidos pelos sujeitos também fizeram parte do nosso material de análise, bem como respostas dadas durante as atividades. Após a coleta de dados, fizemos a revisão bibliográfica de autores que estudaram e propuseram metodologias para a formação do ator, bem como aqueles que pesquisaram os trabalhos corporais como base de autoconhecimento e transformação.

Os sujeitos foram orientados a manter um caderno de anotações, que para nós do teatro é um instrumento de trabalho ao qual retornamos várias vezes durante nossa vida profissional — essa prática é empregada para que o ator possa lembrar as atividades sempre que for necessário. Nesse diário eles poderiam registrar não só as atividades, descrevendo os exercícios e suas etapas, como também suas impressões e sensações. Desde o início ficou estabelecido que apenas os sujeitos teriam acesso aos escritos, ou seja, não entraríamos em contato com esse material. Primeiro porque encarávamos aquelas anotações como algo pessoal e,

segundo, porque não queríamos que eles se preocupassem em escrever para outra pessoa, demonstrando resultados ou omitindo coisas que não haviam sido boas.

II.1 – Material

Os materiais utilizados para a pesquisa foram:

- Aparelho de som e “compact disc” (CDs) variados, que foram utilizadas em muitas dinâmicas.
- Bolinhas, bastões, bexigas, corda e tecidos, que foram utilizados nas dinâmicas com objetos;
- Argila, lápis de cor, papel sulfite e lápis pretos, utilizados nos trabalhos manuais e registros de atividades.

II.2 – Sujeitos

Os atores foram selecionados pelo diretor da companhia através de testes práticos, com a apresentação de cenas. A intenção inicial era a de formar um grupo com atores profissionais, o que se mostrou inviável. Estávamos em uma cidade pequena e a maioria dos atores com experiência já tinha ido para os grandes centros. Por outro lado, encontramos pessoas que haviam feito teatro amador, mas muitas delas fizeram outras opções profissionais. Acabamos trabalhando com um grupo que tinha disponibilidade de tempo, além de interesse, o que acabou por constituir um grupo heterogêneo, composto por amadores e recém-chegados, inexperientes na atividade teatral.

A princípio, o grupo era composto por oito sujeitos (quatro mulheres e quatro homens), com idade entre 16 e 26 anos. Nos últimos três meses da nossa pesquisa o grupo ficou com quatro integrantes (os que tinham experiência); os demais, desistiram da pesquisa por motivos particulares. Quanto à escolaridade formal, metade do grupo estava completando o ensino médio nas escolas públicas; dois indivíduos iniciaram o curso de artes plásticas em uma faculdade da cidade vizinha, mas desistiram por questões econômicas; os demais tinham completado o ensino médio. (Tabela 1)

Tabela 1: Descrição do sexo, idade e situação final dos sujeitos da pesquisa.

Sujeito	Sexo	Idade	Escolaridade	Experiência teatral	Situação final
1	F	24	Grad. incompl.	Sim	Concluiu
2	F	16	EM cursando	Não	Desistiu
3	M	20	EM completo	Sim	Concluiu
4	F	16	EM cursando	Não	Desistiu
5	M	26	EM completo	Sim	Desistiu
6	F	21	EM cursando	Não	Desistiu
7	M	16	EM cursando	Sim	Concluiu
8	M	23	Grad. incompl.	Sim	Concluiu

Legenda: F = feminino, M = masculino, Grad. = Graduação, incompl. = incompleto, EM = ensino médio

A característica inicial de formação do elenco da companhia, ou seja, a inexperiência de parte deles, fez com que modificássemos o projeto em algumas etapas, já que era preciso abraçar elementos básicos na formação do ator para ajudá-los a descobrir o universo artístico teatral. Esse foi também um dos motivos que levaram os sujeitos ao interesse pela História do Teatro.

II.3 – Descrição das atividades

II.3.1 – Vivências corporais

Como profissionais das artes cênicas os nossos conhecimentos para aplicação de alguns exercícios e dinâmicas, principalmente nas etapas do aquecimento, foram construídos a partir da experiência pessoal, como já dissemos, portanto as descrições dos exercícios serão feitas a partir do nosso olhar, usando terminologias do teatro, o que pode não corresponder às de outras áreas.

A sessões de toques e massagens foram feitas individualmente e em grupos:

[...] através destas vivências trabalhamos a sensação tátil e entramos em contato direto e indireto com a pele, alguns órgãos abdominais, ossatura, articulações e musculatura superficial, percebendo nossa característica tônica, localizando pontos específicos de tensão e trabalhando a entrada em contato com a dor sobre eles juntamente com o controle respiratório. (JESUS, 1992: 104)

Os próprios sujeitos solicitavam as massagens como uma forma de relaxamento, se os ritmos dos ensaios e apresentações estivessem muito intensos, embora nossos objetivos com essas atividades fossem os de descobertas e aprendizagens a partir do próprio corpo e do outro.

Fazia parte da nossa rotina uma caminhada inicial, a cada dia pedíamos que observassem algo em si mesmos ou no ambiente exterior: a respiração, o caminhar, a postura, o ritmo pessoal, as pessoas, os objetos, os animais, sons, cheiros. Esse momento criava uma predisposição para o trabalho de pesquisa que realizaríamos em sala. Nos exercícios de aquecimento fazíamos as posições de alongamento passivo (JESUS, 1992), usando o peso do próprio corpo sem insistências, em associação com a respiração, num desenvolvimento progressivo do alongar. Alguns dias solicitávamos a um dos atores que conduzisse o aquecimento, dessa forma observávamos o vocabulário de exercícios conhecidos e fazíamos as correções necessárias. Procurávamos sempre fazer o acompanhamento individual auxiliando os sujeitos em suas dificuldades e corrigindo posturas.

Tanto a caminhada como os exercícios de força e alongamento serviam para despertar os atores para o trabalho, aquecendo e preparando para as outras atividades, sem correr os riscos de se lesionarem. Alguns sujeitos apresentaram dificuldades nessa etapa, por falta de hábito e também por resistência inicial aos trabalhos corporais, para nós este fato não se apresentou como problemas, já que estávamos propondo uma forma diferente, para aquelas pessoas, de fazer e compreender a preparação do ator.

Dinâmicas das *vivências corporais* realizadas com o grupo:

- Fazer um trabalho com desenho e colagem com o tema: “O que é Natal”;
- Espreguiçar deitado, não esquecer nenhum segmento corporal;
- Espreguiçar até sentar, levantar e ficar em pé;
- Prosseguir esse movimento em pé, explorando todas as possibilidades desse espreguiçar (manter esse movimento como se estivesse desenrolando a linha de um carretel, ficar atento a fluência dos movimentos);
- Em pé, duplas, uma das pessoas fica de olhos fechados, o outro tocará essa pessoa em diversos pontos do corpo, quem está sendo tocado deve responder movimentando o segmento tocado e voltando depois para a posição inicial;
- Deitar no chão, sentir o peso do seu corpo;
- Enxergar-se deitado e imaginar que com um lápis ou uma caneta na mão faz o contorno de seu corpo;
- Deitar no chão, sentir o peso do seu corpo;
- Enxergar-se deitado e começar a sentir a sua ossatura, o peso dos ossos, tamanho de cada segmento, imaginar seu esqueleto;

- Ainda deitado fazer pequenos movimentos iniciando-os a partir dos ossos;
- Levantar e caminhar com essa sensação, dos ossos;
- Pegar uma folha de papel e desenhar o seu esqueleto;
- Fazer o contorno imaginário do corpo;
- Imaginar-se uma bexiga murcha e começar a enchê-la a partir de um segmento do corpo. O oxigênio que entra tem uma cor suave e essa bexiga vai se enchendo dessa cor, dando-lhe uma sensação de prazer;
- Deitar e fazer o contorno imaginário do corpo e mentalmente começar a preencher esse contorno com cabelos, olhos, unhas, boca, nariz, orelhas, sobrancelhas, dedos;
- Tocar - se como se estivesse se conhecendo, re-conhecimento;
- Pegar uma ou mais folhas de papel pardo de acordo com seu tamanho;
- Escolher um amigo para que ele desenhe seu contorno e você o dele;
- Deitar sobre a folha e cada um fazer o contorno do outro;
- Completar o contorno como se fosse um auto-retrato;
- Espreguiçar devagar sentindo cada segmento;
- Perceber o movimento como se fosse feito apenas no interior do corpo;

- Ficar em pé;
- Prosseguir os movimentos com os olhos fechados;
- Mudar o ritmo e o tamanho dos movimentos (rápidos, lentos, maiores, menores), sentindo cada segmento;
- Tocar e massagear os pés;
- Andar, sentir os pés no chão como se eles fossem mata-borrões;
- Mudar os ritmos;
- Buscar formas diferentes de pisar no chão;
- Experimentar formas diferentes de se locomover;
- Fazer o contorno dos pés em uma folha de papel;
- Complementar o contorno como se fosse um retrato;
- Deitar sobre uma bolinha pequena e deixa-la por alguns minutos em cada ponto;
- Procurar sentir o percurso da bolinha no corpo;
- Em pé brincar como se a bolinha estivesse dentro de você, passeando pelo seu corpo. Imaginá-la de vários tamanhos;
- Em duplas, imaginar uma bola que vai modificando de tamanho e peso;

- Iniciar um jogo com essa bola, lançando-a de qualquer segmento do corpo, pode sair de dentro do sujeito, pode ser chutada; ir se movimentado pela sala, aumentando ou diminuindo a distância entre os parceiros;
- Andar pela sala, observar tudo, como se estivesse muito sensível, sentir as temperaturas, os odores, as cores;
- Tocar, sentir as diferentes texturas da sala, as formas dos objetos;
- Caminhar pela sala com os olhos fechados;
- Ao tocar alguém, tentar descobrir através do tato quem é a pessoa.

Aqui descrevemos as principais atividades, outras foram realizadas a partir de desdobramentos e sugestões dadas pelos atores; alguns dos exercícios aqui propostos se assemelham a outros da etapa chamada de *técnicas teatrais*, isso se dá porque, como já dissemos anteriormente, trabalhamos as etapas de formas contínuas e integradas umas às outras, direcionando mais algumas atividades ou tornando-as mais complexas.

II.3.2– Jogos teatrais

Os *jogos* foram acrescentados ao trabalho primeiro pelo caráter livre, desprendido da vida real. Diversos autores entre eles Callois, Huizinga e Jung concordam que o jogo não tem conseqüências na vida real e que é uma atividade voluntária, fonte de alegria, divertimento e liberdade, característica reforçada por JUNG (1964: 11):

“Chegamos, assim, à primeira das características fundamentais do jogo: o fato de ser livre, de ser ele próprio liberdade. Uma segunda característica intimamente ligada à primeira, é que o jogo não é vida “corrente” nem vida “real”. Pelo contrário, trata-se de uma evasão da vida “real” para uma esfera temporária de atividade com orientação própria (...). Todo jogo é capaz, a qualquer momento de absorver inteiramente o jogador. (...). Ele se torna seriedade e a seriedade jogo. É possível ao jogo alcançar extremos de beleza e de perfeição que ultrapassam em muito a seriedade”.

O nome *jogos dramáticos* é utilizado aqui, nas atividades dirigidas em que os atores assumiam personagens e criavam situações fictícias no decorrer de um tempo, com improvisações e criações de cenas. O uso do termo *Jogos Teatrais* para esta etapa, visou uma melhor compreensão das dinâmicas utilizadas – a maioria dessas atividades faz parte do conjunto de jogos e brincadeiras tradicionais de domínio comum – servimo-nos também das sugestões de autores como: Augusto Boal, Joana Lopes e Viola Spolin. Fizemos modificações das regras de acordo com os participantes, mas a essência dos jogos permaneceu. Abaixo alguns dos jogos trabalhados:

- Duro ou mole em câmera lenta: escolhe-se um que será “o pega”, ele tem que tocar os outros participantes e gritar DURO quando conseguir. A pessoa tocada deve ficar congelada e só poderá se mover quando algum outro toca-la e gritar MOLE. Quando o pega tocar três vezes a mesma pessoa eles trocam de papéis.

- Descubra o mestre: um participante sai da sala, os outros escolhem uma pessoa que fará movimentos que serão repetidos pelo grupo, quando o que estava fora volta ele terá que descobrir quem é que está fazendo os movimentos imitados pelos outros.

- Tip-tip-joy: na roda um começa a fazer um movimento enquanto canta a música tip-tip-joy, tip-joy-pof-pof. Ele faz uma nova seqüência de movimentos, o participante a sua esquerda ou direita (combina-se com o grupo) tem que imitar a seqüência de movimentos que ele acabou de fazer, sempre após ele terminá-la, ficando uma seqüência atrás, e assim sucessivamente. A idéia é que cada um esteja uma seqüência atrás do seu companheiro.

- Escravos-de-jó: igual ao tradicional só que feito com os próprios participantes que vão cantando e pulando ocupando assim o lugar do outro. Faz-se devagar, rápido, sem cantar.

- Pular corda: primeiro cada um passa sem pular, zerinho, depois pula um, dois, três, quatro...Quando alguém da fila erra recomeça pelo zerinho até todos conseguirem pular dez. Pular e declamar um poema. Pular e cantar. Entra um para pular a corda e outro entra junto, quem estava sai com a corda em movimento.

- Jogo do espelho: em duplas um será o espelho que deve imitar todos os gestos de quem está a sua frente.

- Cego e o condutor: em duplas, um fecha os olhos e fica levemente apoiado no condutor que o levará para passear. Não falar, o condutor é responsável pela integridade do amigo que está sendo conduzido.

- Detetive: esse jogo é feito com o grupo todo, escolhe-se, sem que ninguém veja, uma pessoa para ser detetive e outro para ser o assassino. Os outros serão as possíveis vítimas. Pede-se para o grupo caminhar de olhos abertos. O assassino matará as pessoas através de um piscar de olhos, a vítima deve disfarçar antes de morrer, o detetive deve descobrir quem está matando as pessoas. Ao encontra-lo dará a voz de prisão.

Jogos dramáticos realizados:

1) Caminhar, ficar atentos aos estímulos dados pelo orientador . Alguns estímulos:

- Era um lindo dia, eles estavam muito felizes, caminhando (buscar uma forma de caminhar).
- Arrumaram as roupas, lembraram que teriam um encontro.
- Passaram em algum lugar para comprar um presente para essa pessoa.
- Estavam na expectativa, mas começaram a pensar: e se não encontrar ninguém?
- Foram até o local, tocaram a campainha, chamaram quem estava procurando e... a partir daí cada um cria o seu final.

2) Delimitar com uma corda o espaço do palco;

- É dada uma situação: Você está esperando algo...
- Os atores são convidados a entrarem no jogo.

A maioria das atividades eram improvisações, serviam de estímulos: imagens, objetos, situações ou sons. Alguns trabalhos foram realizados individualmente e outros em grupos.

II.3.3 – Técnicas teatrais

Chamamos de *técnicas teatrais* uma série de exercícios que buscam explorar e desenvolver habilidades nos atores. Realizamos atividades utilizando aspectos presentes nas pesquisas de LABAN (1978) como: espaço, tempo, peso e fluência; os exercícios plásticos (GROTOWSKI, 1974), além dos trabalhos de BARBA, BURNIER e outros diretores e atores; levando o ator a uma melhor compreensão e elaboração dos seus movimentos e na pesquisa de

novas formas de expressão artística. Esta etapa compreende também as *dinâmicas com objetos* e *dinâmicas vocais*.

Algumas das atividades desenvolvidas:

- Explorar os apoios do corpo no chão. Observar pontos de equilíbrio, segmentos do corpo que servem de apoio.
- Buscar formas de se locomover, explorando os planos baixos, médios e altos. Modificar os ritmos, brincar com o peso do corpo.
- Espreguiçar e do chão começar a ficar em pé.
- Explorar as formas de se locomover sobre os pés, estar atento às sensações que esse andar trás.
- Modificar os ritmos das caminhadas, tamanho de passos, posição dos pés.
- Caminhar a partir do estímulo de um som produzido pelo orientador (palmas, batidas de tambor).

- Mudar a direção a cada duas palmas dadas.

- Caminhar e buscar as sensações de cada forma de se locomover pesquisada nos dias anteriores.

- Explorar os movimentos das articulações corporais de olhos fechados.

- Explorar as articulações do corpo nos diversos planos, direções, extensões, velocidades, fluência, peso.

- Fazer um tipo de dança das articulações.

- Pesquisar os movimentos de oposição.

- Pesquisar formas de equilíbrio e desequilíbrio corporal.

- Buscar posições em que esteja em equilíbrio precário, observar onde estão os apoios.

Dinâmicas com objetos:

- Correr observando o grupo, uma bolinha vai sendo jogada, ficar atento a quem está com a bolinha, mas não esquecer dos outros, ao passar a bolinha olhar nos olhos da pessoa para quem está arremessando, calcular a força com que vai lançar ao outro.

- Com os bastões: primeiro fazer um reconhecimento do bastão, consistência, possibilidades de movimentos, peso, brincar livremente. Equilibrar o bastão nos dedos, na mão, fazer movimentos com o bastão em equilíbrio, saltar, correr, sentar. Equilibrar o bastão nos diversos segmentos do corpo. Cantar enquanto trabalha o equilíbrio do bastão.

- Em duplas, trabalhar o lançamento dos bastões, aumentar a distância.

- Em grupo lançar os bastões, introduzir mais de um bastão nessa atividade. A mesma atividade, com o grupo cantando.

- Trabalhar com a bexiga, sentir seu peso, consistência, brincar com ela.

- Fazer movimentos com a bexiga.

- A mesma atividade anterior com os bastões de madeira, depois com o tecido.

- Trabalhar com a bexiga, entrar em contato com ela, sentir sua consistência, peso, material, cheiro.

- Explorar movimentos com a bexiga.

- Trabalhar com o bastão.

- Perceber as diferenças.

- Iniciar os movimentos com a bexiga, sentir peso, consistência, brincar com a bexiga,

- Trocar a bexiga pelo bastão, seguir na mesma proposta.

- Trocar o bastão pelas bolinhas de borrachas.
- Fazer o mesmo com a corda.

Dinâmicas vocais:

- Deitado, emitir um som e ir mudando de posições, pesquisando a diferença de sons.
- Em duplas, um fica deitado e o outro vai tocando os vários segmentos do corpo de quem está deitado, que deve imaginar o som caminhando para essas regiões.
- Falar um texto qualquer, imaginar que em frente dos lábios tem uma pena, que o seu som vai mantê-la flutuando.
- Falar um texto, imaginar que tem uma bola pequena em frente aos seus lábios e movimentá-la com a emissão da sua voz.
- Escolher um lugar da sala, imaginar uma tela bem grande e com a voz pintar essa tela, dando-lhe as cores, os traços, as pinceladas, fazendo o desenho.

- Em duplas, através de uma língua inventada, um vende um produto ao outro, tentando convencê-lo da compra.

- Falar um texto, para alguém imaginário, modificar a distância que esse alguém poderia estar e também as diferentes direções.

- Falar o texto articulando exageradamente as palavras. Repetir a atividade com os dentes cerrados. Outra variação dessa mesma atividade é se falar acentuando as vogais das palavras e depois inverter passando a acentuar as consoantes.

- Falar utilizando os ressonadores da cabeça, boca, nariz, garganta, peito, costas, quadril. Essa atividade foi desenvolvida em vários dias, procurando fazer com que o ator tomasse consciência das possibilidades que surgiam com cada ressonador.

- Falar um texto, mudar as intenções com que fala o texto: alegria, amor, tristeza, raiva, dor, medo. A partir de estímulos dados dar respostas sonoras.

CAPÍTULO III

OLHANDO PARA OS FATOS

III – OLHANDO PARA OS FATOS

“Da mesma forma que a arte conversa com a percepção sensorial do espectador, ela o faz com a do artista ao acordar, dinamizar elementos adormecidos, latentes e potenciais do ser. Logo, a técnica, ou seja, aquilo que deve operacionalizar esta relação, tem de, inevitavelmente, trabalhar com estes mesmos elementos. Assim uma técnica para o ator, qualquer que seja, precisa ser, sobretudo técnica-em-vida”.(Luís Otávio Burnier).

O processo aplicado junto ao grupo teve características bastante particulares, os sujeitos da pesquisa não eram profissionais e alguns não tinham experiências anteriores com teatro. Para nós esses elementos imprimiram outros valores ao trabalho; a análise do material foi feita a partir das nossas experiências com o grupo pesquisado. Os desdobramentos gerados a partir do mundo vivido dos sujeitos (TRIVIÑOS, 1987) nos levaram a refletir constantemente sobre a nossa prática. O educador PAULO FREIRE (1998) diz que quem forma se forma e reforma, essa foi a grande oportunidade que tivemos de olhar para o nosso trabalho – nesse período de construção desse processo. Os resultados nos apontaram caminhos para a preparação do ator. Nossas discussões buscaram pistas que nos confirmassem que as atividades aplicadas realmente poderiam ajudar o ator no seu processo de preparação: possibilitando um conhecimento da sua imagem corporal, a transformação e a ampliação das suas capacidades expressivas, prevenindo lesões, e lhe dando condições para a busca de uma autonomia no seu fazer criativo.

Ao iniciarmos os encontros percebemos, nas avaliações que fazíamos sempre ao final do dia, que os sujeitos apresentavam dificuldades para verbalizar as suas sensações e impressões sobre o que haviam experimentado. Para nós isso se dava principalmente por questões culturais e educativas já que os sistemas de ensino na maioria das vezes não favorecem a livre expressão dos indivíduos. Sabemos, como educadores e educandos que fomos, o quanto o aluno não é estimulado a uma participação espontânea, principalmente na escola pública, onde qualquer intervenção do estudante pode ser tomada como desrespeito ou indisciplina. Fomos buscar uma maior compreensão daquilo que os sujeitos nos falavam de outras formas:

“Muitas vezes, não é unicamente aquilo que é dito explicitamente que é significativo. A maneira de dizer, as inflexões, as hesitações, as pausas e os silêncios dizem muitas coisas. Frequentemente, é nessas dobras do discurso que se esconde a ambigüidade e a contradição entre o pensar e o agir que importa captar e desvelar. Os fragmentos do discurso, o “não dito” e o “mal dito” – por medo, por pudor, por desconfiança ou porque dizê-lo seria doloroso demais – são tão ou mais importantes quanto as respostas superficiais. (OLIVEIRA & OLIVEIRA, 1981: 30).

Sabíamos que para romper com o que os autores chamam de “cultura do silêncio”, precisávamos antes construir uma relação onde os sujeitos pudessem ir conquistando seus espaços de expressão. Por essa razão atividades com desenhos, colagens, bem como as nossas descrições dos sujeitos e suas respostas tiveram um papel muito importante na análise do material coletado em campo. Se o corpo humano é afetado pela religião, pela profissão, pelo grupo familiar, pela classe social e outros intervenientes sociais e culturais como nos lembra BRUHNS (1989), fomos atrás da compreensão desse ser integral com sua historicidade.

III.1 – Desenhos

Quando chegamos para desenvolver a pesquisa com o grupo, tínhamos as questões: Quem eram aqueles sujeitos que queriam ser atores? De onde vinham? Como eram? Quais as suas histórias de vida? Para iniciar aquele contato propusemos uma atividade com desenho e colagem, eles deveriam fazer um trabalho numa folha onde respondessem: O que é o Natal? (era época).

Assim demos o primeiro passo em direção ao mundo poético dos sujeitos:

(...) Heidegger põe em evidência que “habitamos aquilo que construímos”. Este é realmente, o sentido do termo “poesia” quando ele está se referindo à educação, sendo também usado pelo artista que habita aquilo que constrói através da sua imaginação; refere-se ainda, ao uso da linguagem, das palavras, dos mitos e símbolos. (MARTINS, 1992: 89).

Construções simbólicas, ricas em significados, que ultrapassavam o tema e começavam a revelar para nós o mundo-vivido daqueles sujeitos (Figuras 1 a 7):



Figura 1: Desenho do Natal - sujeito 2



Figura 2: Desenho do Natal - sujeito 1



Figura 3: Desenho do Natal - sujeito 4



Figura 4:

Figura 4: Desenho do Natal - sujeito 5

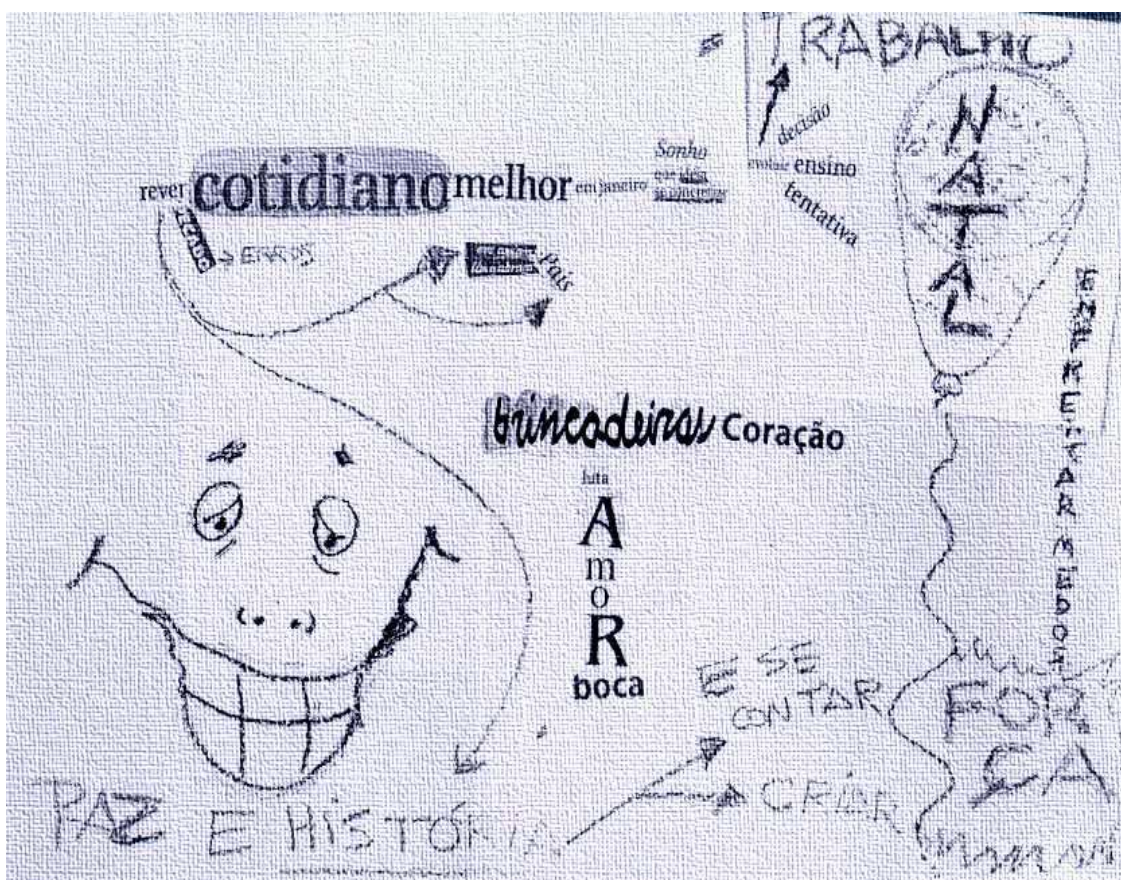


Figura 5: Desenho do Natal - sujeito 8

Conseguimos ver uma divisão clara entre os trabalhos. Em um grupo elementos como: família, religiosidade, alegria, amor, amigos, festa; surgem de forma mais efetiva. Percebemos que ainda existia um processo de desprendimento familiar e amadurecimento por acontecer, eram os sujeitos mais jovens, os interesses e atenções estavam voltados mais para o núcleo familiar e escolar (Figuras 1, 3 e 4). No outro conjunto de trabalhos surgem elementos novos: crescer, recomeço, renascimento, teatro da vida, reflexão, evoluir, trabalho,

enfrentamento, força. Esses sujeitos, os mais velhos, estavam em busca de sua evolução profissional e vemos o teatro/trabalho para eles como algo transformador (Figuras 2 e 5) :

“Sonho, que idéia se concretize, evoluir: — Trabalho — ensino — decisão — tentativa.”

Em outro momento, após um trabalho a partir da sensação dos ossos do corpo, solicitamos aos sujeitos o desenho dos próprios esqueletos. Embora não correspondessem a um esqueleto humano real, e aqui não podemos determinar se por dificuldades sensoriais ou simplesmente por inabilidade para o desenho, percebemos que as representações correspondiam à imagem que os indivíduos tinham sobre eles mesmos: “(...) a imagem corporal é tanto imagem mental quanto percepção” (SHILDER, 1994:95). A representação do esqueleto, independente do quanto era próximo ao verdadeiro, ficou muito parecida com cada sujeitos.

Aquele que era baixo e de constituição física pequena desenha-se ocupando pouco espaço no papel (Figura 6):

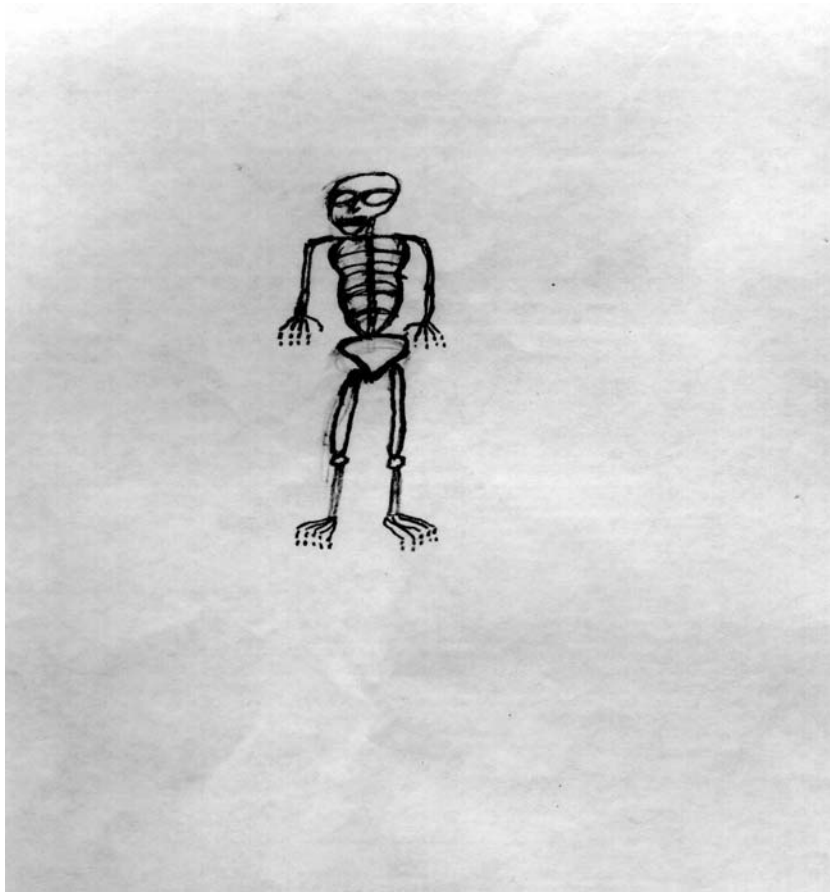


Figura 6: Desenho do próprio esqueleto do sujeito 3

A fase de transformações corporais pela qual passa o sujeito 2 (Figura 7), fase da adolescência, fica clara no seu desenho. A sensação do descontrole dos movimentos, os acidentes e colisões com objetos e pessoas, estão presentes em uma posição de desequilíbrio (quase voando), seus pés não encontram o chão e os seus segmentos são feitos de vários ossos pequenos, talvez porque ela se sentisse “estabanada” ou “desastrada” (como várias vezes foi chamada pelos amigos e se autodenominou) :

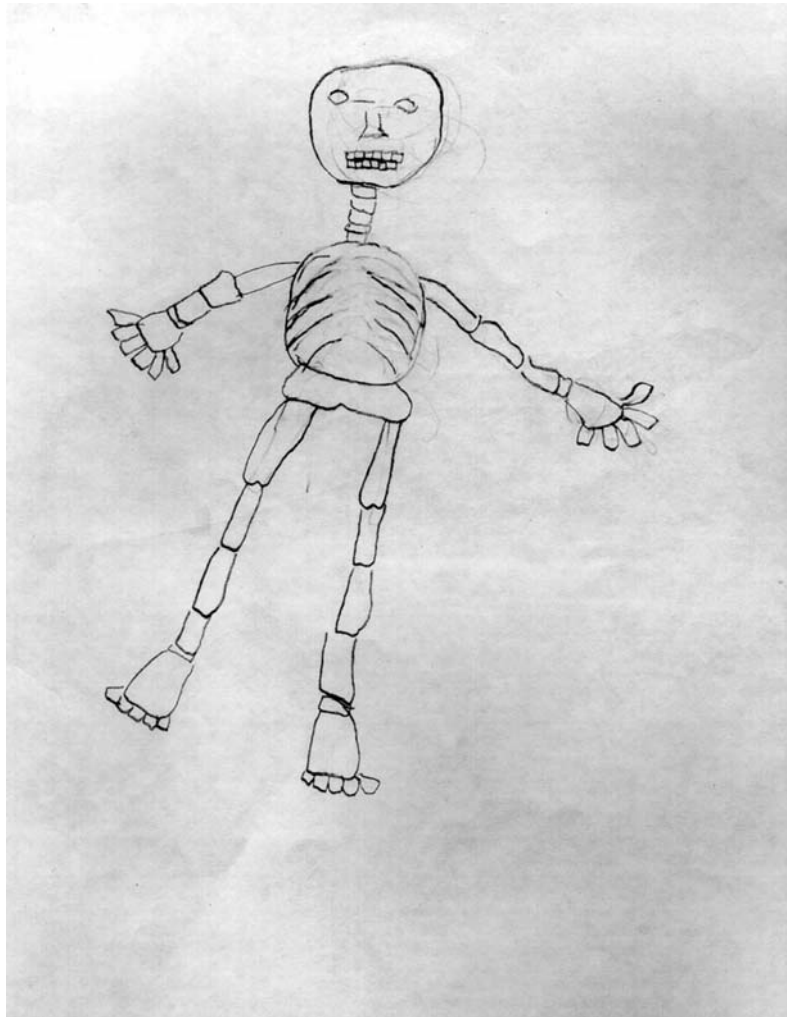


Figura 7: Desenho do próprio esqueleto do sujeito 2

É interessante observar como esses esqueletos são indicadores da personalidade dos sujeitos (Figuras 8 a 12), em cada um deles conseguimos encontrar suas características pessoais: constituição física, as formas de se relacionar com os outros, a fase pela qual esse sujeito estava passando, sua sexualidade.. Não nos prenderemos na análise psicológica porque não é nosso

objetivo e sim demonstrar como esses materiais podem servir de valiosas fontes de informação tanto para os atores como aos professores de teatro:

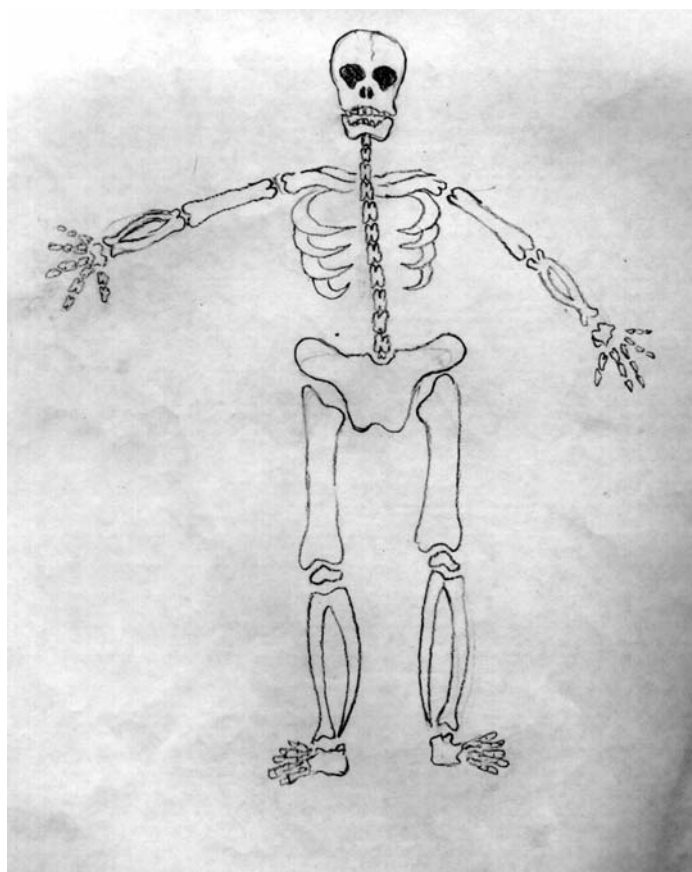


Figura 8: Desenho do próprio esqueleto do sujeito 1

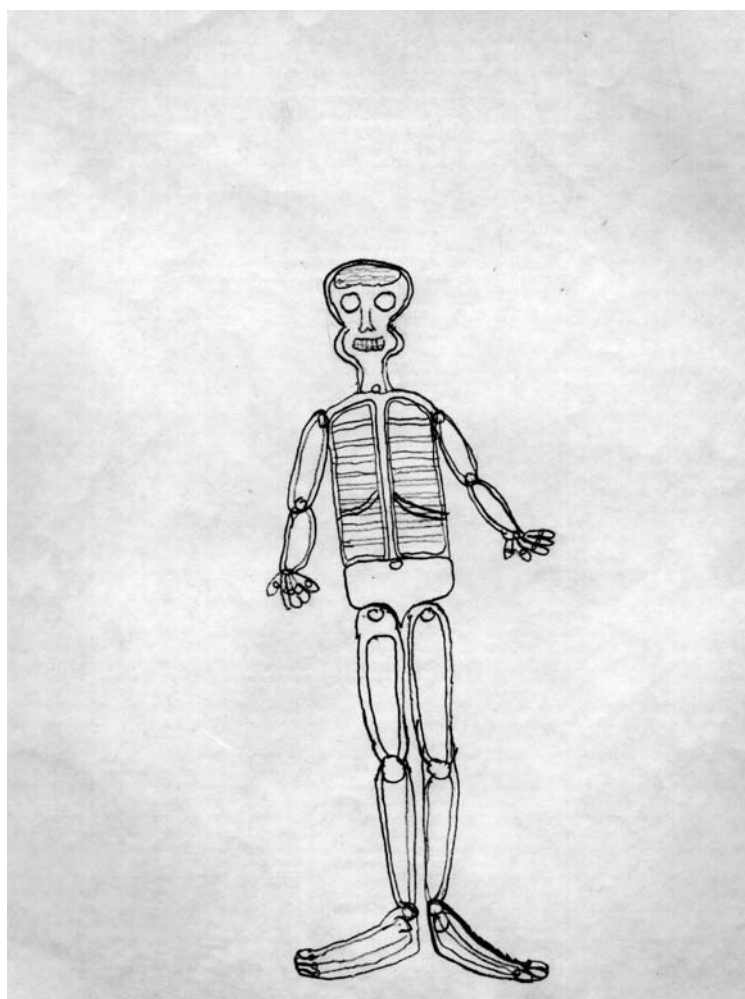


Figura 9: Desenho do próprio esqueleto do sujeito 5

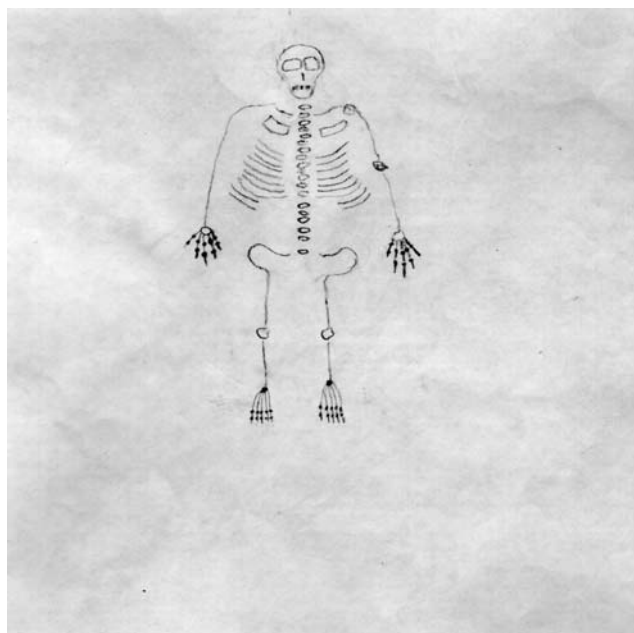


Figura 10: Desenho do próprio esqueleto do sujeito 4

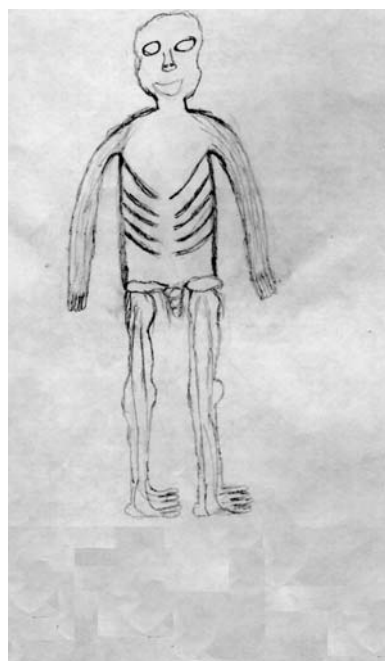


Figura 11: Desenho do próprio esqueleto do sujeito 7

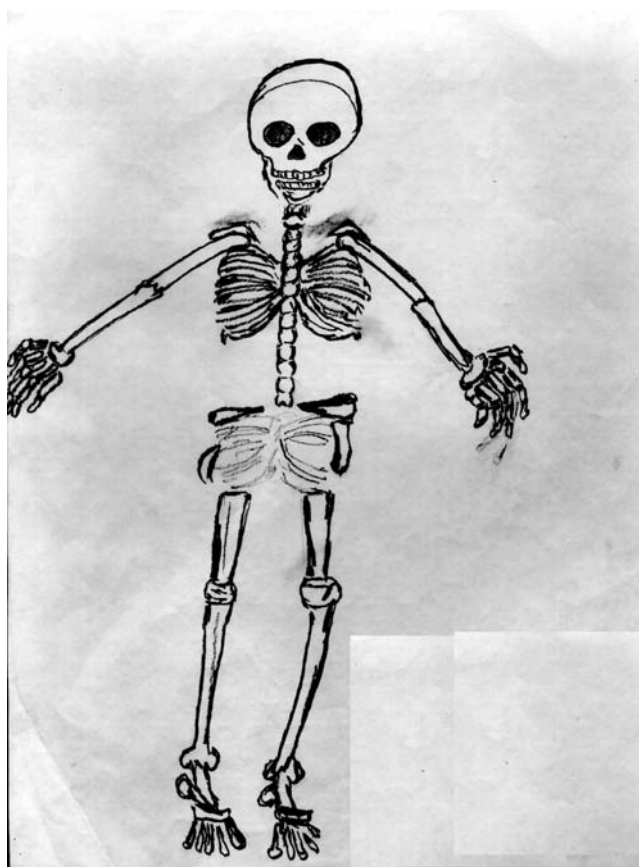


Figura 12: Desenho do próprio esqueleto do sujeito 8

Outra dinâmica utilizando o desenho, foi a partir do contorno do corpo. Orientamos para que cada um colasse folhas de papel pardo para que um outro fizesse o contorno do seu corpo, que seria depois preenchido. Já nesse momento algumas questões surgiram: o sujeito 5, que era alto, não calculou direito o tamanho do papel no comprimento, foi preciso colar mais um pedaço para desenhar a cabeça. O sujeito 1 não conseguiu ter noção da largura de seu corpo, foi preciso aumentar a largura da folha. Quando as duplas terminaram os contornos, pedimos para cada um, que olhasse o seu e visse se estava satisfeito. O sujeito 8 ficou muito descontente, tentou

corrigir seu contorno com a caneta, mas quanto mais mexia, pior lhe parecia. O sujeito 5, que havia feito o contorno do amigo, a princípio ficou constrangido, mas logo se ofereceu para ajudá-lo, ao final resolveram refazer.

Passado esse primeiro momento, falamos para que eles completassem seus desenhos com olhos, boca, nariz, pêlos, enfim que terminassem os seus auto-retratos. Todos começaram pela cabeça, mais especificamente o rosto, um fato que encontramos explicação em SHILDER (1994: 207):

“Obviamente, o rosto tem uma importância especial para a imagem corporal como um todo, pois é a parte mais expressiva do corpo e aquela que pode ser vista por todos. Comunicamo-nos através do rosto, e também há um significado psicológico especial no fato de a boca, um dos principais órgãos de comunicação, localizar-se no meio do rosto”.

Foi muito interessante notar as relações individuais que surgiram com aqueles “auto-retratos”: um dos sujeitos deitou sobre o seu desenho e ficou um tempo se contemplando e desenhando; outros se tocavam ou então olhavam o segmento do corpo a ser desenhado. Nenhum dos sujeitos se fez nu, para nós este fato está relacionado ao pudor ou nos dados apontados por SHILDER (1994: 177): “[...] as roupas fazem parte do esquema corporal, ganham o mesmo sentido das partes do corpo e podem ter o mesmo significado simbólico destas”. Os homens desenharam os pêlos do corpo, o que as mulheres não se preocuparam em fazer (os pêlos acabam se relacionando mais com o masculino do que o feminino), mas elas pintaram os lábios e colocaram brincos nos seus desenhos. Ao final, alguns estavam satisfeitos – se reconheciam – e outros insatisfeitos. Solicitamos que eles levassem o desenho para casa e de tempos em tempos observassem e fizessem as modificações que achassem necessárias. Os que não gostaram do resultado, acabaram *esquecendo* o desenho no teatro. Para nós essa atividade ajudou a ver como

eles se relacionavam com as suas auto-imagens, ver alguns sujeitos se tocarem na busca de uma compreensão, visualizarem segmentos do corpo antes de desenhá-los, foi presenciar um momento de descoberta e construção de um conhecimento de si mesmo.

Prosseguindo as atividades com desenhos, fomos para o contorno dos pés. Após um trabalho de toque, solicitamos que os atores percebessem as modificações ocorridas; as observações se deram pela percepção visual (mudanças na coloração da pele), a temperatura e a sensação tátil provocadas pelos toques. Pedimos então que eles contornassem seus pés e escrevessem suas sensações em relação a esse segmento corporal:

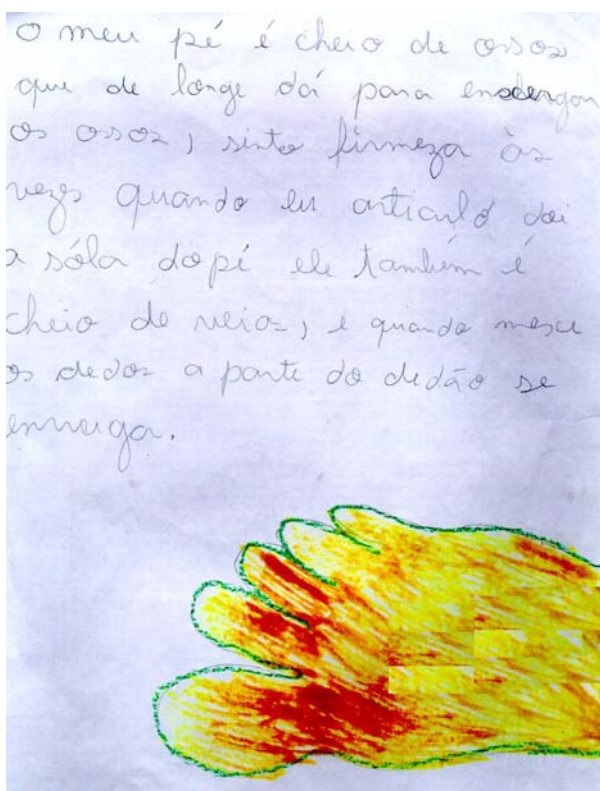


Figura 13-a: Desenho do pé do sujeito 5



Desenho 13-b: Desenho do pé do sujeito 5

Na figura 13 –a o sujeito 5 escreve:

“O meu pé é cheio de ossos que de longe dá para enxergar os ossos, sinto firmeza às vezes quando eu articulo dói a sola do pé ele também é cheio de veias, e quando mexe os dedos a parte do dedão enrugá”.

Aqui o sujeito 5 (Figuras 13a) se refere às impressões visuais que tem do pé: “o meu pé é cheio de ossos que de longe dá pra enxergar os ossos”. Percebemos que ele se refere às sensações dadas pelos movimentos: “sinto firmeza às vezes quando eu articulo dói a sola do pé (...) e quando mexe os dedos a parte do dedão enrugá”. No outro desenho (Figura 13b) o mesmo sujeito relaciona o pé a sua história de vida “Meu pé de laranja lima”, nome de um livro que se tornou novela (esse sujeito era apaixonado por novelas, sabia o nome da maioria das que passaram na televisão e dos artistas e personagens).

Para o sujeito 4 (Figura 14):

“O pé é a base de nosso corpo. É ele que sustenta todo o nosso peso e sem ele, seria difícil locomovermos de uma lado para o outro. Cada um tem um tipo de pé e muitas pessoas têm até pés mecânicos, pois o perderam por algum acidente, ou porque são assim desde que nasceram. Cuidado com os seus pés!”.

Aqui o sujeito, a princípio, não entrou em contato com as suas sensações pessoais, criou um distanciamento, muito embora reconhecendo a “utilidade” do pé:



Figura 14: Desenho do pé do sujeito 4

No desenho do sujeito 7 (Figura 15) encontramos o seguinte:

“O PÉ . Nosso pé é muito importante para nós porque sem ele não poderíamos andar, pular, correr, etc...Imagine quem nasce sem ele não pode brincar, passear...E por isso temos que dar valor nestes dois que temos. Cuide deles!”

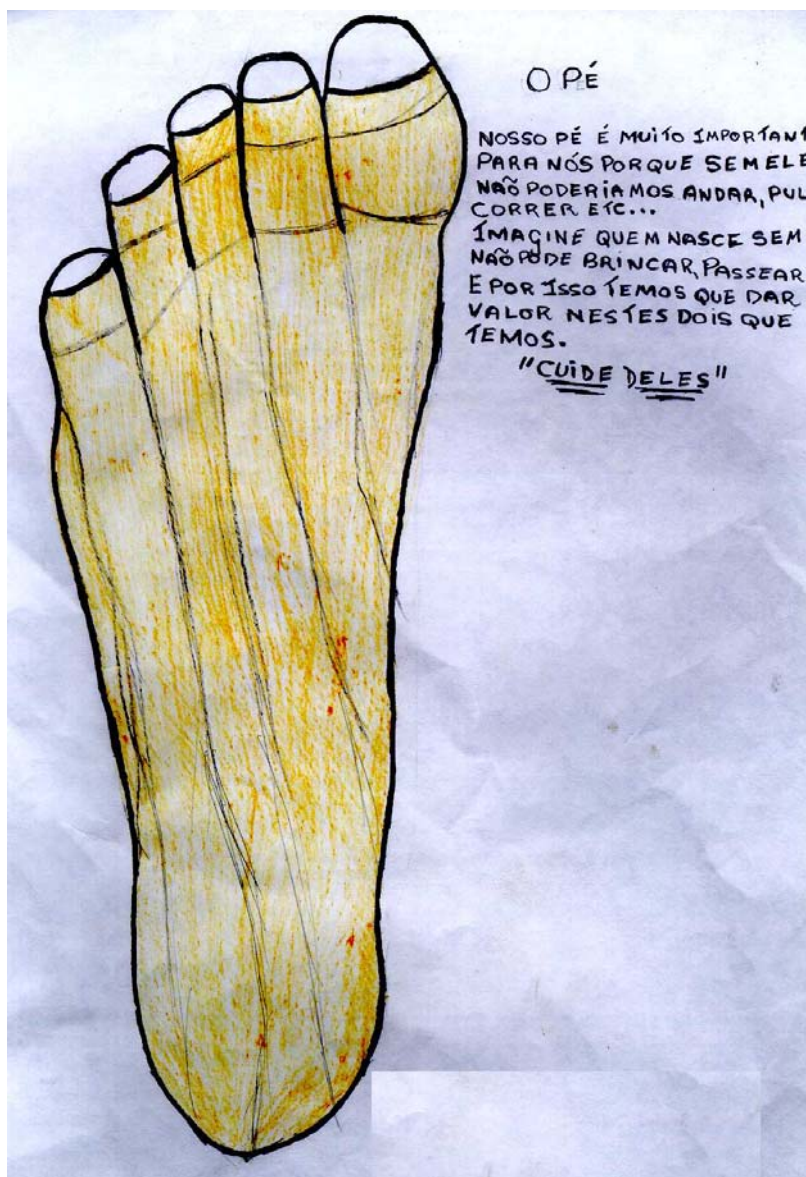


Figura 15: Desenho do pé do sujeito 7

Nesses dois sujeitos 4 e 7 (Figuras 14 e 15) encontramos relações com os comentários de SHILDER (1994: 76):

“(…) Chegamos aqui, pela primeira vez, ao importante princípio de que não só vemos nosso próprio corpo da mesma maneira como vemos os objetos externos, como também representamos nosso próprio corpo como representamos um objeto externo, e que as impressões táteis seguem as representações visuais”.

Para esses sujeitos a relação com os pés é de utilidade dos mesmos, descrita através das ações: “sustenta”, “locomover”, “andar”, “pular”, “correr”, inclusive lembrando que “alguns têm pés mecânicos”. O cuidado com os pés se torna uma preocupação, dirigida ao outro “cuide deles”; “cuidado com o seu pé”.

No sujeito 8 (Figuras 16a e 16b) percebemos uma relação dialética com os seus pés:

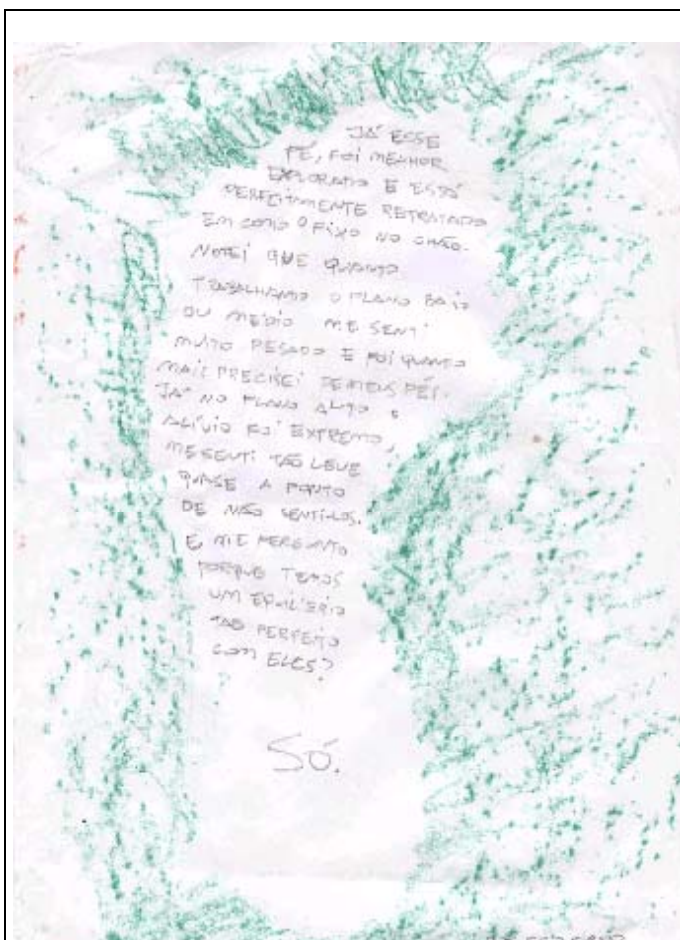


Figura 16-a: Desenho do pé do sujeito 8

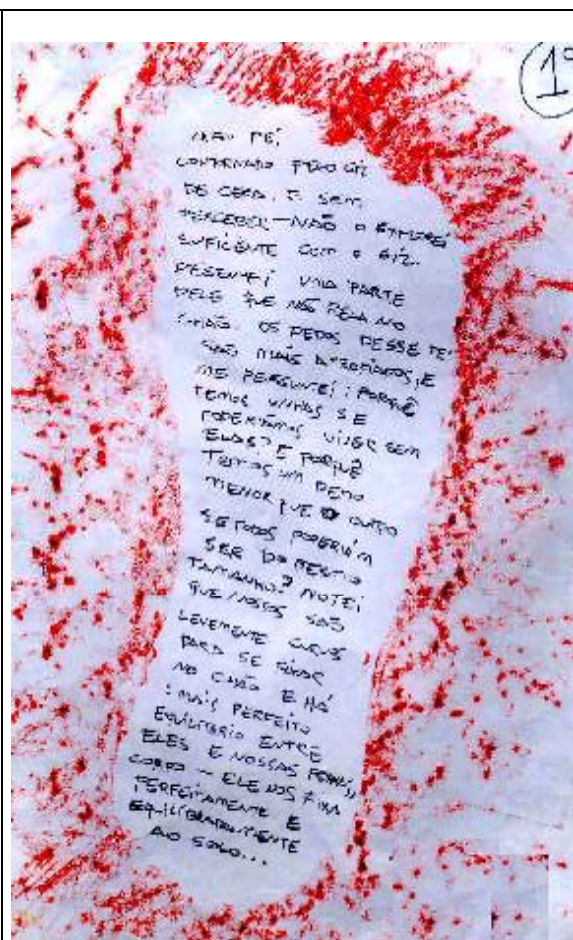


Figura 16-b: Desenho do pé do sujeito 8

Figura 16-a (sujeito 8):

“Já esse pé, foi melhor explorado e está perfeitamente retratado em como o fixo no chão. Notei que quando trabalhamos o plano baixo ou médio me senti muito pesado e foi quando mais precisei de meus pés. Já no plano alto o alívio foi extremo, me senti tão leve quase a ponto de não senti-los. E me pergunto porque temos um equilíbrio perfeito com eles? Só”.

Figura 16-b (sujeito 8):

“Meu pé, contornado pelo giz de cera, e sem perceber – não o explorei suficiente com o giz. Desenhei uma parte dele que não rela no chão. Os dedos desse pé são mais atrofiados, e me perguntei: Porquê temos unhas se poderíamos viver sem elas? E porquê temos um dedo menor que o outro se todos poderiam ser do mesmo tamanho? Notei que os nossos são levemente curvos para se fixar no chão e há o mais perfeito equilíbrio entre eles e nossas pernas, corpo – ele nos fixa perfeitamente e equilibradamente ao solo...”.

“Meu pé, contornado pelo giz de cera, e sem perceber – não o explorei suficiente com o giz” / “Já esse pé, foi melhor explorado e está perfeitamente retratado em como o fixo no chão”. Esse sujeito 8 (Figuras 16a e 16b), também artista plástico, se preocupou com a exploração do desenho com o giz, encontramos a olhar do artista buscando a melhor forma, o equilíbrio, a sua representação do pé deve se parecer com ele ou então nos revelá-lo. “Uma parte dele não rela no chão. Os dedos desse pé são mais atrofiados, e me perguntei: por que temos unhas se poderíamos viver sem elas? E porque temos um dedo menor que o outro se todos poderiam ser do mesmo tamanho? Notei que nossos são levemente curvos para se fixar no chão e há o mais perfeito equilíbrio entre eles e nossas pernas, corpo – ele nos fixa perfeitamente e equilibradamente ao solo”. E assim o sujeito 8, a partir do seu pé, e da observação visual, começa a construir-se. Relacionando o outro pé, como uma extensão, melhor explorado, vai se formando a construção simbólica do corpo através da sua fala. Percebemos que suas questões se expandem para o todo. É como se do pé ele criasse a relação com as diferenças de tamanhos entre os segmentos corporais, do equilíbrio entre os lados direito e esquerdo, da relação com o espaço e o centro de gravidade “Há o mais perfeito equilíbrio entre eles e nossas pernas, corpo”.

O sujeito 8 a partir do movimento feito anteriormente, entra em contato com suas dificuldade e facilidades: “Trabalhando o plano baixo ou médio me senti muito pesado e foi quando mais precisei dos meus pés. Já no plano alto o alívio foi extremo, me senti tão leve quase a ponto de não senti-los”. A facilidade para executar o movimento está relacionada ao “ponto de não sentir”. Esse sujeito não preenche o contorno e sim o espaço ao redor dele, as palavras para

nós representariam, então esse preenchimento, que adquire significados, talvez para ele o mundo a se descobrir é o interior, no mundo pré-dado (MARTINS, 1992).

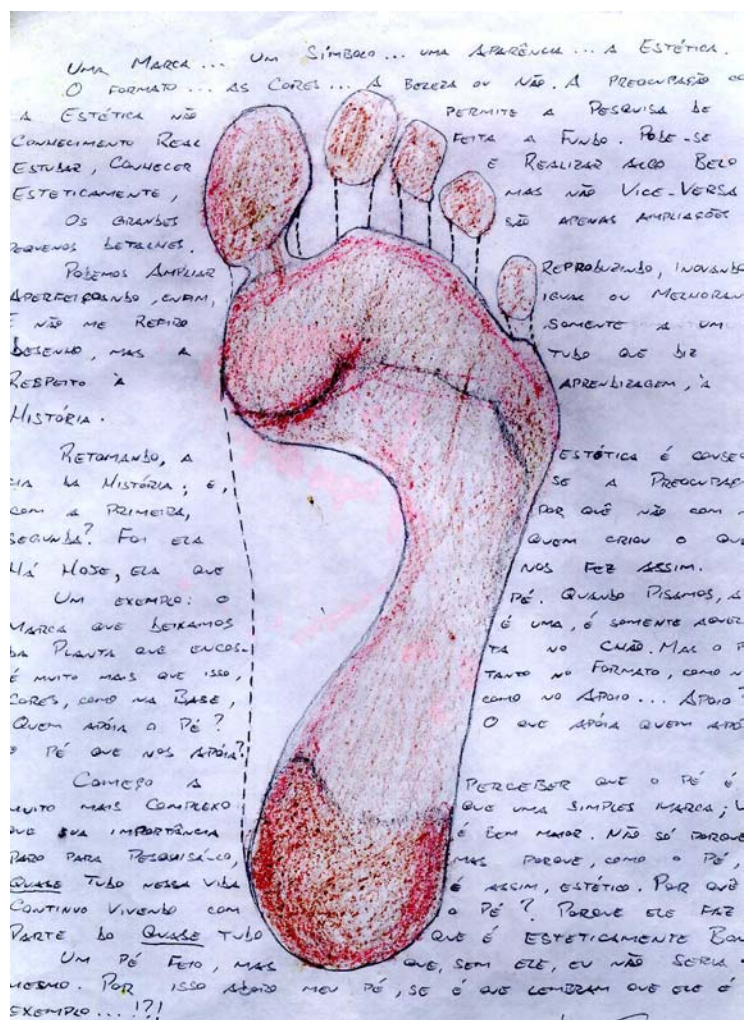


Figura 17: Desenho do pé do sujeito 3

Figura 17 (sujeito 3):

“Uma Marca... Um Símbolo... Uma aparência... A Estética. O Formato... As cores... A beleza ou não. A preocupação com a estética não permite a pesquisa de conhecimento real feita a fundo. Pode-se estudar, conhecer, e realizar algo belo esteticamente, mas não vice-versa. Os grandes são apenas ampliações dos pequenos detalhes. Podemos ampliar, reproduzindo, inovando, aperfeiçoando, enfim, igual ou melhorando. E não me refiro somente a um desenho, mas a tudo que diz respeito à aprendizagem, à História. Retomando, a estética é consequência da história, e se a preocupação com a primeira, por quê não com a segunda? Foi ela quem criou o que há hoje, ela que nos fez assim. Um exemplo: o pé. Quando pisamos, a marca que deixamos é uma, é somente aquela da planta que encosta-se ao chão. Mas o pé é muito mais que isso, tanto no formato, como nas cores, como na base, como no apoio... Apoio?! Quem apóia o pé? O que apóia o pé que nos apóia? Começo a perceber que o pé é muito mais complexo que uma simples marca; vejo que sua importância é bem maior. Não só porque paro para pesquisa-lo, mas porque, como o pé, quase tudo nessa vida é assim, estético. Por quê continuo vivendo com o pé? Por que ele faz parte de quase tudo que é esteticamente bonito. Um pé feio, mas que, sem ele, eu não seria o mesmo. Por isso adoro meu pé, se é que lembram que ele é um exemplo...!?”

Para o sujeito 3 (Figura 17) o mundo ao redor é rodeado de palavras, símbolos, abstrações, grandes olhos que nos vêem: “Uma marca... um símbolo... uma aparência... a estética. A princípio o pé é para ser visto em “seus grandes, ampliações dos pequenos detalhes”. A história toma aqui o papel de criadora do homem, “quando pisamos, a marca que deixamos é uma, é somente aquela da planta que encosta no chão”. “Quem apóia o Pé? O que apóia quem apóia o pé que nos apóia?”. E o sujeito prossegue dizendo “começo a perceber que o pé é muito mais complexo que uma simples marca. Não só porque paro para pesquisá-lo, mas porque, como o pé, quase tudo nessa vida é assim, estético”. Percebemos que para o sujeito 3 a relação com o mundo exterior é de grande importância para a construção da sua auto-imagem. Para ele “pesquisar” o pé e constatar um “pé feio”, mas que deixa marcas é um elemento forte:

“Não devemos subestimar a importância da beleza e da feiúra reais na vida humana. A beleza pode ser uma promessa de satisfação completa ou levar a tal satisfação. Nossa própria beleza ou feiúra não contarão apenas para a imagem que temos de nós mesmos, mas, também, para a que os outros constroem a nosso respeito, e que tomaremos de volta. A imagem corporal é resultado da vida social.” (SHILDER, 1994: 231)

Essas atividades com o desenho e a linguagem iam se desdobrando em novos caminhos a serem percorridos com aqueles sujeitos, aos vê-los únicos se relacionando com o mundo e com os outros, percebíamos o quão rico de significados eram essas expressões que se colocavam para nós. Interpretá-los era tentar adentrar um mundo particular em busca de pistas. O processo de crescimento e transformação é algo constante, poder externar um pouco disso a nós mesmos e aos outros, ajudava a uma tomada de consciência do próprio indivíduo. Essa própria consciência em alguns momentos já era fruto de mudanças interiores, em outros serviam como ensaios para mudanças futuras.

III.2 – Dinâmicas

No início das vivências corporais, trabalhávamos a partir da percepção do próprio corpo no sentido dado por FELDENKRAIS (1977: 72): “Percepção é a consciência junto com a

noção do que está acontecendo na situação ou dentro de nós mesmos, quantos estamos conscientes”. Para facilitar o contato consigo mesmo as atividades eram feitas com os olhos fechados, no silêncio e a partir de movimentos pequenos e lentos. Esse ritmo, esse silêncio interior e exterior, os contatos com suas sensações, causavam um grande incômodo, e os sujeitos acabavam essas dinâmicas rapidamente. As atividades eram interrompidas com risos e a dispersão do grupo. Com o tempo e a repetição desses exercícios observamos uma mudança no comportamento dos sujeitos e uma maior concentração. A compreensão das atividades e de suas propostas, bem como o hábito de se observar, foram ganhos que tivemos para o desenvolvimento das *vivências corporais*.

Prosseguindo nesse terreno de autoconhecimento, introduzimos os trabalhos de toques individuais: “É muito importante observar que grande parte do corpo é descoberto pelas mãos. Para as partes do corpo que elas tocam, elas mesmas representam um mundo externo.” (SHILDER, 1994: 113). Esses toques no início eram tímidos, mas esse território de descoberta pessoal foi se expandindo a cada dia. Para alguns sujeitos esse contato era uma novidade, várias vezes alguns se emocionaram e choraram como se estivessem sendo apresentados a eles mesmos. Algum tempo depois começamos a acrescentar algumas perguntas às dinâmicas: Como você é? Cor de pele, textura, tem cicatrizes? Marcas? Como você anda? Como você vê? Como fala? Qual o som da sua voz? O que você fala? Do que você gosta? Do que você não gosta? Quem é essa pessoa que você completou? Descobrimos que elas ajudavam os sujeitos a transitarem por caminhos desconhecidos, refletirem questões pessoais, o que os auxiliavam nos seus processos de formação do sentido de si-mesmo (Martins, 1992).

Quando passamos para os exercícios com movimentos, explorando espaço, tempo, fluência, exercícios plásticos, oposições, percebemos o quanto aqueles sujeitos pareciam presos, com movimentos retraídos e tensos, que para nós eram frutos daquilo que apontamos anteriormente, de uma educação que controla e disciplina os corpos (GONÇALVES, 1997). A maior parte dos movimentos era feita do quadril para cima, com o segmento dos braços e pequenas rotações da cabeça, como se eles não quisessem sair do universo do conhecido, muito embora o que faziam fosse repetitivo e não possuísse uma energia geradora de vida. Para romper com essas amarras fomos aliando os trabalhos em duplas, exercícios de oposições, desequilíbrio,

exploração de pontos de apoio, formas diferentes de locomoção, nos utilizamos em alguns momentos também de música e objetos, um crescente de atividades que buscavam fornecer meios para ampliação do vocabulário de movimentos. Na construção do processo de preparação as *vivências*, os *jogos* e as *técnicas*, funcionavam como um todo, cada etapa e atividade dando suporte à outra.

Os jogos também estiveram presentes nesse resgate da expressão corporal. As brincadeiras eram feitas com bastante descontração e alegria, elementos indispensáveis para nós, embora em alguns momentos os atores ficassem um pouco tensos na tentativa de ganhar o jogo. Fizemos variações com paz pega-pega, esconde-esconde. Modificamos os ritmos dos jogos: lento com passos grandes; rápido com passos grandes e passos pequenos. Sugestões do grupo para incrementar também eram acatadas. Todas essas dinâmicas buscavam trabalhar qualidades diferentes de movimentos de uma forma mais livre e lúdica. Quando começamos o jogo do espelho, onde um imita o outro, notamos também uma repetição muito grande dos movimentos, acrescentávamos novos estímulos tentando auxiliar a descoberta de novos caminhos. Percebíamos que a entrega dos atores aos jogos e brincadeiras muitas vezes aconteciam inconscientemente, eles *entravam* no fluxo da atividade e conseguiam uma espontaneidade e liberdade de movimentos, a tentativa era de que conseguissem transferir aquela qualidade de trabalho para as outras atividades. A brincadeira com a corda trouxe um trabalho em grupo muito interessante, ali não importava apenas o desempenho pessoal e sim do coletivo. Relacionamos aquela dinâmica ao teatro: a cena, tempo em cena, jogo com o outro, momento de sair de cena, a importância do trabalho conjunto. A partir daí houve uma modificação na postura dos sujeitos durante os jogos: concentraram-se mais e preocuparam-se também, com os bons desempenhos dos outros participantes. No jogo dramático foram criadas situações para que os sujeitos pudessem assumir personagens e construir histórias, a princípio todos entravam no jogo, e a atividade ficava mais livre. Com o tempo limitamos o espaço onde aconteceria o jogo – palco, e nem todos entravam em cena, colocamos os espectadores que assistiam e depois teciam críticas sobre alguns elementos básicos: a coerência, o personagem, o jogou em cena, e outros aspectos da cena teatral.

A etapa que denominamos como técnicas teatrais, acabou costurando as outras. Um ponto que surgiu logo que começamos a falar de técnicas teatrais foi o aparecimento de personagens durante alguns exercícios, o que inicialmente não era interessante. O trabalho proposto estava relacionado a uma ação exploratória, de descobertas de movimentos e de sensações provocadas por esse movimento, a construção de personagens seria algo que viria depois, estávamos falando do nível pré-expressivo, ao qual já nos referimos anteriormente. A acomodação em movimentos repetitivos também surgiu aqui, começamos a trabalhar com o que GROTOWSKI (1987) chama de exercícios plásticos, definindo-os como o estudo dos vetores dos movimentos opostos. Passados alguns meses, comprovando o que falamos acima, o sujeito 1, que apresentava resistências ao trabalho corporal, disse em uma avaliação ao final do dia, que era difícil entrar no trabalho, mas que o processo tinha sido interessante, que a princípio odiava, mas depois percebeu que era uma dança. O que o sujeito chama de “dança”, para nós é percebido como uma fluência nos movimentos, uma melhor movimentação, mais solta e até mais prazerosa.

III.3 – Falas dos sujeitos

Registramos as falas dos sujeitos após algumas dinâmicas e avaliações. Manteremos sempre, para facilitar nossa análise e acompanhamento dos sujeitos, o mesmo número da Tabela 1 e das figuras.

O que vocês gostariam de trabalhar nos nossos encontros?

Fizemos essa questão em uma avaliação pensando em redirecionar o trabalho, estávamos desenvolvendo o treinamento há algum tempo com o grupo, queríamos saber o que os sujeitos gostariam aliar aos nossos encontros. Naquela época os atores estavam envolvidos com a montagem de um espetáculo infantil, e apresentavam várias dificuldades para a construção dos seus trabalhos. Nesse período o grupo estava completo:

Sujeito 1:

“Voz. Dinâmicas que nos ajudem a encontrar movimentos novos. Tenho muita dificuldade com as atividades físicas”.

Sujeito 2:

“Eu gostaria de trabalhar com a minha “voz”. Expressão. Confiança dentro do palco. Entrar no “personagem”. Exercício físico. Movimento e voz para personagem”.

Sujeito 3:

“Trabalhar o personagem, não consigo entrar nele”.

Sujeito 4 :

: “Improvisação em grupo. Trabalhar o texto dos personagens da peça. Algum exercício que nos desse mais raciocínio e criatividade na formulação dos textos. Articulação e as 7 formas do tangram”.

Sujeito 5:

Não estava no dia da atividade.

Sujeito 6:

“Gostaria de trabalhar com a voz. Começar a trabalhar o personagem. Teatro de Boal. Exercícios que melhorem a postura. Que nas conversas você fale mais sobre outros teatros. Gostaria também que fosse dito para o que serve cada dinâmica. E nos incentive contra a insegurança”.

Sujeito 7:

“Improvisação. Movimento de todas as articulações mais suave”.

Sujeito 8:

“Buscar movimentos novos. O personagem, como ele fala e se movimenta”.

A análise dessas falas nos remete para:

- Os sujeitos já começam a diferenciar o momento do treinamento com o do ensaio: ““buscar movimentos novos”, “movimentos de articulação mais suave”, “trabalhar voz”.
- O trabalho corporal é encarado como um exercício ginástico: “exercícios que melhorem a postura”, “exercícios físicos”, “atividades físicas”.

Com isso vemos que a cultura de um trabalho de ator é algo que vai sendo implantada, quando se está em uma realidade em que os atores devem também ensaiar e apresentar espetáculos, dentro de uma linha que poderíamos chamar de comercial (montagens rápidas, onde a preocupação maior é com cenários e figurinos, e com fins mais lucrativos) temos aí outras urgências, como vemos nas falas acima: o texto, o personagem, aqui o produto é mais valorizado que o processo. Ao mesmo tempo em que os sujeitos diferenciavam os espaços de treinamento e ensaio, eles tinham necessidades de adquirir em pouco tempo elementos teatrais para cumprir com a demanda dos espetáculos. “Insegurança”, “confiança”, “mais raciocínio e criatividade”, sentimentos que demonstram o quanto um trabalho que valorize mais o produto do que o processo pode prejudicar o desenvolvimento harmonioso dos sujeitos pessoal e profissionalmente.

Como foi o trabalho com os objetos, o que você sentiu?

Esse trabalho foi realizado com os sujeitos 1, 3, 7 e 8 que continuaram no trabalho da companhia . O material utilizado foi a bexiga e o bastão. Inicialmente foi dado o bastão, depois a

bexiga. Colocamos uma música como estímulo, alguns atores fecharam os olhos e começaram a “dançar” com os objetos. Após a atividade os sujeitos falaram sobre as sensações que tiveram:

Sujeito 1:

“Tenho algo de fora pra dentro, tudo que me toque e possa me machucar eu já fico com o pé atrás, como o pau, fiquei com o pé atrás. Senti a ferpa, mas também teve a coisa do peso que foi legal senti a diferença do peso. A bexiga era muito legal, a bexiga voava, gostoso estar brincando. Desencanei hoje, soltei a Dita.”

Sujeito 3:

“Com o bastão me identifico mais, me sinto um bastão, muitas vezes duro, inflexível, mas também outras vezes para apoiar, pegar, algo que é frio no início, mas depois melhora, mas me sinto duro. É assim que me sinto. Na bexiga eu gostava mais de parar.

Sujeito 7:

“ Achei mais fácil a bexiga porque é leve, consigo me adaptar mais a ela. Não estava conseguindo logo no começo, mas depois melhorou”.

Sujeito 8:

“Me sinto mais próximo do pau, por causa da textura, porque tenho esta coisa do tato. A bexiga é mais leve, mas me senti mais próximo da madeira por causa do sólido, tive mais domínio, senti que elas se adapta mais a mim”.

Os objetos são vistos como o prolongamento do corpo e remetem a uma memória corporal “tudo que me toque e me possa machucar” (sujeito 1), a uma identificação “me

identifico mais, me sinto um bastão, muitas vezes duro” (sujeito 3) , às sensações táteis “por causa da textura, tenho essa coisa de tato” (sujeito 8). O objeto se mistura aos sujeitos: “(...) a imagem corporal ultrapassa os limites do corpo. (...). Quanto mais rígida é a ligação do corpo com o objeto, mais facilmente estes se torna parte da imagem corporal (...)” (SHILDER, 1994: 185), passando mesmo a representá-los. O sujeito 3 diz: “Com o bastão me identifico mais, me sinto um bastão, muitas vezes duro, inflexível, mas também outras vezes para apoiar, pegar, algo que é frio no início, mas depois melhora, mas me sinto duro. É assim que me sinto.” , aqui o discurso se constrói a partir da sua comparação com o objeto: frio, duro, inflexível para demonstrar as sensações em relação a si mesmo. As dinâmicas com os objetos foram muito reveladoras, esse jogo de ação e reação que cada objeto traz com suas particularidades “a bexiga é mais leve” (sujeito 7) , “a madeira se adapta mais a mim” (sujeito 8), “Senti a ferpa” vai abrindo um espaço de descobertas, sensações e memórias, de experiências com as coisas, com as pessoas e o mundo.

O que você sentiu com essa atividade?

Essa dinâmica foi feita com bexigas, bolas de borracha, bastões e uma corda grande, cada objeto foi sendo colocado no espaço aos poucos. Já havíamos trabalhado os objetos individualmente explorando movimentos, ritmos e qualidades de energia que cada um propunha. Neste dia selecionamos alguns objetos para uma dinâmica com os atores que ficavam de olhos fechados e nós que conduzíamos o trabalho acrescentávamos objetos. Trabalhamos sem música. Eles poderiam produzir algum som se quisessem.

Sobre a atividade os atores falaram:

Sujeito 1:

“Sempre tive muito medo de fazer as coisas sem estar enxergando. Chegou uma hora que esqueci que já estava com o olho fechado e já conhecia todo espaço. Do som senti dificuldade porque minhas costas estão doendo muito, não consegui me concentrar. Objeto era muito estranho eu queria segurar todos ao mesmo tempo pra escolher o que era. Será que eu tenho o direito de escolher? Ou tenho que pegar o que estava me dando”.

Sujeito 3:

“A coisa de som tive um pouco de dificuldade, acho que o que mais pega atualmente é fazer pensando se alguém está vendo. Conforme vou pensando “lá vou eu de novo ver” depois acaba sumindo. Tentar resumir tudo num objeto, a bola é um medo e a gente tenta segurar o mundo, mas ele cai. Muitas vezes as pessoas se apóiam, encontrei bexiga, é como se a bexiga fosse a pessoa. Quando começou um monte, comecei a mudar, comecei a ver a minha relação com as pessoas, eu vi o quanto sou egoísta. Porque me juntar? Essa coisa de bolinha batendo, tinha pouca bexiga foi meio paternal. Poderia se precisasse, mas porque juntar por juntar, aí deu 5 min. Afastei todas de mim, aí me vi fazendo o que eu faço, eu afastava, depois empurrava, o quanto a gente joga.

Meio difícil porque resolvi fazer assim, não vou mais jogar, vou afastar tudo, as que ficam quando começou estourar na primeira senti que perdi uma bexiga e depois que começou um monte e tem outra parte mais particular, enquanto eu não souber o que é, não vou falar com ninguém”.

Sujeito 7:

“Eu me senti uma criança, fora uma hora que resolveram jogar uma bolinha sobre mim”.

Sujeito 8:

“Foi muito legal, esqueci que estava com os olhos fechados, me deixei levar, relaxei, me senti mais à vontade. Melhor do que aquele dia, mais sincero, pequenas coisas, nada grande. Diverti-me e ao mesmo tempo me dei bastante. Amarrei um, queria amarrar todo mundo, tentei catar ele, ele me driblou, você é forte (para o sujeito 7) Tentei catar o sujeito 3, mas não o achava”.

Os sujeitos estabelecem uma relação íntima com o objeto. Surgem termos como: “sinceridade”, “relaxei”, “esqueci que estava com os olhos fechados”. Os sujeitos se entregaram ao jogo, “me senti criança” (sujeito 7) dessa vez os objetos eram os elos de ligação entre eles também: “diverti-me e ao mesmo tempo me dei bastante”, “amarrei um queria amarrar todo mundo” (sujeito 8) e entre o mundo externo e interno: “tentar resumir tudo em um objeto” (sujeito 3), “a bola é um medo, e a gente tenta segurar o mundo, e o mundo cai” (sujeito 3). O sujeito 3 aproxima e afasta os objetos e percebe esse movimento em sua relação com os outros: “Muitas vezes as pessoas se apóiam, encontrei bexiga, é como se a bexiga fosse a pessoa. Quando começou um monte, comecei a mudar, comecei a ver a minha relação com as pessoas, eu vi o quanto sou egoísta. “Porque me juntar?”. Ele transita por sentimentos (sujeito 3): “Essa coisa de bolinha batendo, tinha pouca bexiga foi meio paternal.” quer defender as bexigas, mas toma outra decisão: “Afastei todas de mim, aí me vi fazendo o que eu faço, eu afastava, depois empurrava, o quanto a gente joga.”. E resolve: “Meio difícil porque resolvi fazer assim, não vou mais jogar, vou afastar tudo, as que ficarem quando começou estourar na primeira senti que perdi uma bexiga e depois que começou um monte e tem outra parte mais particular, enquanto eu não souber o que é, não vou falar com ninguém”.

Os objetos suportam e dão suporte ao encontro do sujeito 3 com elementos de sua personalidade que o incomodam: o medo, a tentativa de segurar o mundo, o ponto de apoio, o egoísmo, o paternalismo, o desprezo, o medo da perda. Ele entra em contato com seus sentimentos, suas atitudes para consigo e com o outro “a gente tenta segurar o mundo e o mundo cai”. E o processo de busca e descoberta é embrionário, e o mesmo sujeito decide descobrir sozinho “e tem outra parte mais particular, enquanto eu não souber o que é , não vou falar com ninguém”.

O trabalho com os olhos fechados dá outra dimensão no contato com os objetos, o sujeito 1 passa do medo “Sempre tive muito medo de fazer as coisas sem estar enxergando” para o conhecimento e segurança “Chegou uma hora que esqueci que já estava com o olho fechado e já conhecia todo espaço” (sujeito 1) , “esqueci que estava com os olhos fechados, me deixei levar” (sujeito 8), essas atitudes de segurança e liberdade vão sendo conquistadas. Os objetos ajudam-nos a ampliar seus limites, a esquecerem seus medos, o movimento, as respostas corporais, libertam o corpo dos movimentos tensos e fechados. O sujeito 1 esquece o medo de não enxergar e embora ache “o objeto era muito estranho”, “eu queria segurar todos ao mesmo tempo pra escolher o que era”, quer investigar o que se apresenta, se colocar em jogo e escolher “Será que eu tenho o direito de escolher? Ou tenho que pegar o que estava me dando.”. Em MARTINS (1992: 70) encontramos: “A consciência proporciona ao ser humano o poder de escolher. Ilumina as áreas de possibilidades que circundam um ato. Preenche o intervalo que existe entre o realizado e o que poderá ainda ser feito.”, o que nos mostra que o sujeito aos poucos vai perdendo seu medo e ao tomar contato com o mundo exterior percebe que pode optar pelo o que quer. Superado o medo de não enxergar, o sujeito passa a se interessar pelos objetos ao redor e quer segurá-los para escolher, sente-se capaz de fazer suas escolhas.

O que é teatro? E o que é ser ator?

Essa pergunta foi feita ao grupo que permaneceu na companhia. Para nós era uma avaliação de como eles estavam encarando o teatro e o trabalho do ator após aqueles meses de trabalhos juntos na pesquisa:

Sujeito 1:

“ O Teatro: Realização, busca da realização. Autoconhecimento. Desafios e muito sofrimento (nessa fase) antes os sofrimentos eram em relação ao grupo, agora é sofrimento pessoal. Na realização a busca da felicidade.

Ser ator: Não é ser só ferramenta, nem só complemento como cenários, etc. O ator é o teatro. Não me sinto feliz buscando a atriz profissional, talvez não goste nunca desses caminhos que levam ao profissional, não sei se existem outros, mas esses são estreitos e dolorosos. No amador era mais leve, mais alegre, era feliz atuar. Busco passar essa fase que me encontro, para melhor, e assim ver o ATOR de outra forma que não a minha.”

Sujeito 3:

“O que é Teatro? (para mim): É a arte da expressão. Expressão de valores e sentimentos. É pesquisa, estudo, conhecimento e autoconhecimento. É emoção.

O que é ser ator? (para mim): É trabalhar com a emoção. É um aprendizado da vida. (Observar). É viver vida em vida”.

Sujeito 7:

“O que é teatro: Teatro pra mim é uma forma de expressar e fazer tudo o que não se pode fazer no dia-a-dia, é poder sonhar sem limites desde que seja com muita responsabilidade.

O que é ser ator: É muito prazeroso, as vezes dolorido como disse na resposta acima, o ator no palco pode fazer coisas que até Deus duvida, o ator é pra mim uma pessoa privilegiada, modéstia à parte sou muito privilegiado !!!”

Sujeito 8:

“O que é o Teatro? É o universo que eu escolhi desde pequeno para viver. É o meu mundo encantado. Teatro também é filosofia de vida. É o que expressa o humano, o real, o irreal. O que é ser ator para mim: Teatro pra mim são 3 coisas: Minha profissão. Meu prazer. Meu dever social para com o mundo.”

Aqui as respostas transcendem e vão aos sentidos de vida de cada sujeito, com suas experiências do processo na companhia como um todo, cada um traz a sua experiência. O universo subjetivo de transformação, modificação se apresenta e o teatro se mistura com a vida “é o universo que escolhi desde pequeno para viver” (sujeito 8) . “Ser ator não é só ser ferramenta” (sujeito 1) aqui a compreensão que o sujeito vai desenvolvendo sobre o seu trabalho; “minha profissão”. O sujeito 1 vai expondo seus medos, suas dores “não me sinto feliz buscando a atriz profissional”, “no amador era mais leve, mais alegre, mais feliz atuar”. Essas falas retratam o que estávamos vivendo na companhia, dificuldades econômicas, dificuldades pessoais de contato e troca. Para esse grupo que ficou a dor estava muito presente: a dor das perdas, dos sujeitos que saíram, das transformações, das opções, a saudades do passado, o medo do crescimento profissional, que são lidas nos relatos de cada um dos sujeitos.

III.4 - Os elementos do trabalho do ator

O processo vivenciado com os sujeitos – fruto de releituras de experiências e contatos com outros professores, autores, diretores e atores – mostrou-nos que pensar a preparação de um ator, ultrapassa a simples preocupação com a formação de um profissional. Muito embora a arte tenha se tornado uma especialidade e profissão, sua característica de expressão e potencial humano leva o artista a um mergulho em águas inconstantes e incertas. O universo onírico, as fantasias, os medos, as alegrias não são evitados por ele e sim transformados em símbolos, desenhos, palavras, movimentos, ou seja, em arte.

GROTOWSKI que foi um diretor teatral preocupado e incansável na busca de princípios para o teatro e o ator, cita como essenciais à arte de representar as seguintes condições:

“Estimular um processo de auto-revelação, recuando até o subconsciente e canalizando este estímulo para obter a reação necessária.

Poder articular este processo , discipliná-lo e convertê-lo em gestos. Em termos concretos, isto significa compor uma partitura, cujas notas sejam minúsculos pontos de contato, reações ao estímulo do mundo exterior: aquilo a que chamamos de “dar e tomar”.

Eliminar do processo criativo as resistências e os obstáculos causados pelo organismo de cada um , tanto o físico quanto o psíquico (os dois formando um todo).” (GROTOWSKI, 1987:102)

Constatamos em GROTOWSKI e na maioria dos atores, diretores e autores já citados no corpo do trabalho, que a preparação do ator é um processo que exige um mergulho interior, e que para isso é preciso criar condições para que os atores tenham a oportunidade de entrar em contato com seus elementos internos. Nesse sentido o treinamento é o momento que o ator pode se soltar, entrar em contato com suas energias, suas imagens, seus medos, suas alegrias e tristezas.

III.4.1 - A cultura de uma preparação de ator

Quando realizamos nossos encontros com o grupo e fomos propondo as primeiras atividades, testemunhamos várias descobertas pessoais. Tínhamos noção da dimensão humana desse trabalho, talvez não tanto do comprometimento que exigiria, mas aprendemos e revimos nosso processo com os sujeitos. Os desenhos, discursos recolhidos e nossos relatos pessoais sobre o trabalho, uniram-se para lembrar-nos os acontecimentos, com isso formos reconstruindo aquela história. Ao aplicar os trabalhos que denominamos de *vivências corporais*, *jogos* e *técnicas teatrais* observamos que eles fluíam para uma totalidade, em busca daqueles

princípios básicos dados por GROTOWSKI (1987). O contato com os sujeitos mostrou-nos que uma preparação, a proposta de um trabalho diário, “o treinamento”, é algo a ser cultivado entre os atores, principalmente os profissionais do chamado teatro comercial. Nos grupos de pesquisa, nas universidades (realidade de onde viemos), essa idéia de desenvolvimento de um treinamento é algo comum; para o ator do teatro amador ou mesmo o profissional que vive a realidade do mercado, a aprendizagem artística dependerá das pessoas, geralmente o diretor dos espetáculos, e experiências durante as montagens das peças. A idéia de se reservar um tempo apenas para a pesquisa pessoal muitas vezes é refutada, a demanda de trabalhos aos quais fica submetido o ator impede-o de dedicar-se ao estudo, isso é uma realidade nem sempre negativa, mas que pode limitar o desenvolvimento do artista como indica BARBA (1994: 151):

“Para um ator, trabalhar em nível pré-expressivo significa modelar a qualidade da própria existência cênica. Sem eficácia em nível pré-expressivo um ator não é ator. Pode até funcionar dentro de um espetáculo, mas, justamente por isso, é material puramente funcional nas mãos de um diretor ou de um coreógrafo. Pode vestir as roupas, os gestos, as palavras e os movimentos de um personagem, que porém sem uma acurada presença cênica, são apenas roupas, gestos, palavras e movimentos. Tudo o que faz significa apenas o que *deve* significar e nada mais. Os lingüistas diriam: denota, não conota. A eficácia do nível pré-expressivo de um ator é medida da sua autonomia como indivíduo e artista”.

Conhecemos outras realidades teatrais, sabemos que em algumas condições é difícil a constância do treinamento do ator. Em muitos momentos adaptamos nossa pesquisa ou fomos obrigados a interrompê-la por um tempo, isso acabou influenciando no trabalho que exige uma disciplina e continuidade, mas também vimos que as condições externas existem, os estímulos econômicos para os artistas são poucos. Acreditamos que o processo de preparação de atores deve ser oferecido também para esses atores que não tiveram oportunidades de receber uma educação formal ou mesmo frequentar cursos, auxiliando-os no aprofundamento de seus trabalhos teatrais e colaborando para a formação de artistas autônomos e críticos.

CONCLUSÕES

CONCLUSÕES

“Interesso-me pelo ator porque ele é um ser humano. Isto envolve dois pontos principais: primeiro, o meu encontro com outra pessoa, o contato, o sentimento mútuo de compreensão, e a impressão criada pelo fato de que nos abrimos para um outro ser, que tentamos compreendê-lo: em sua uma superação da nossa solidão.” (Jerzy Grotowski)

O processo de preparação dos atores mostrou ser uma experiência que ultrapassa o próprio sentido de um trabalho direcionado a um profissional. Ao propormos o projeto não fazíamos idéia de como os contatos com os sujeitos modificariam nossa proposta e nosso olhar para o próprio processo; percebemos que ao nos colocar em uma postura de troca na pesquisa, possibilitamos também que as modificações ocorressem conosco, como ficou evidente no capítulo III. Desde o início abrir-se para o mundo que se apresentava, representou aceitar a dinâmica da vida e a existência dos outros; se reconhecer inacabada, como nos diz FREIRE, P. (1998).

Ao rever todo o material, concluimos que as atividades suscitaram nos sujeitos questionamentos pessoais, desencadeando questões sobre o que acontecia com eles naquele momento. Não conseguiríamos aqui falar em resultados, não podemos prever ou mesmo quantificar resultados humanos, mesmo porque estávamos falando de um universo de percepção

e conscientização, do sutil, da aprendizagem e transformação, algo que só se dá com o tempo, com a maturação, conforme diz SCHILDER (1994: 249):

“O indivíduo está ativamente voltado para a aquisição de dados que digam respeito ao mundo e ao seu próprio corpo. O conhecimento de nosso corpo é o resultado de um esforço contínuo. Não existe um desenvolvimento do modelo postural do corpo decorrente apenas de fatores internos. É verdade que há a maturação e não sabemos exatamente quando ela pára. Mas a maturação não é desenvolvimento mecânico. O desenvolvimento é guiado pela experiência, erro e acerto, esforço e tentativa. Só dessa forma podemos atingir o conhecimento organizado do nosso corpo”.

Tudo o que vivemos ecoa nos sujeitos e em nós mesmos, confirmamos através de contatos atuais que a nossas experiências trouxeram várias mudanças pessoais. Construimos com os atores um processo que se mostrou viável em todos os seus aspectos. Percebemos que as etapas de *vivências corporais, jogos e técnicas teatrais* se completam e oferecem elementos para a preparação dos atores. A idéia de um treinamento desvinculado do ensaio gerou dúvidas e questionamentos iniciais sobre o “teatro” do qual falávamos, a cultura daqueles atores, como já discutimos no capítulo III, era diferente da nossa, foi preciso desenvolver com eles um senso crítico em relação ao teatro e ao artista cênico; o estudo da história do teatro surgiu como uma necessidade de compreender o trabalho proposto nos nossos encontros, bem como entrar em contato com autores, diretores e atores que ajudaram a construir a arte teatral. Constatamos com o tempo que quanto mais os atores compreendiam a proposta de um treinamento voltado para o

ator, melhor era a entrega ao processo; eles adquiriram habilidades corporais, começaram a tomar uma nova consciência e a vivenciar seus movimentos e do grupo, inicialmente como um elemento da vida como relata LABAN (1984: 132): “El movimiento es um elemento básico de la vida. Existe em todos nosotros, pero para aprovechar su fuerza debemos tomar conciencia de lo que significa, y aprender a reconocer sus principios y experimentar sus formas [...]”, para depois transformá-los em expressão artística.

Após um ano de convivência e trabalho nos despedimos daquela etapa. O processo vivenciado com aquele grupo foi primordial para o desenvolvimento da nossa pesquisa, tanto nos seus aspectos positivos como nos negativos. A experiência nos ensina que muito dos resultados ainda estão por vir, dentro dos diferentes universos pessoais, das vivências de cada ator.

**REFERÊNCIAS
BIBLIOGRÁFICAS**

BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**: Dicionário de Antropologia Teatral. Campinas: Ed. da Unicamp, Ed. HUCITEC, 1995.

_____. **Além das Ilhas Flutuantes**. Campinas: Ed. da Unicamp, Ed. HUCITEC, 1991.

_____. **A Canoa de Papel** tratado de Antropologia Teatral. Campinas: Ed. da Unicamp, Ed. HUCITEC, 1995.

BOAL, Augusto. **O arco-íris do desejo**: o método Boal de teatro e terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BRUHNS, Heloisa T. (Org.). **Conversando sobre o Corpo**. Campinas: Papyrus, 1989.

CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os Homens**. A máscara e a vertigem. Lisboa: Cotovia, 1990.

DUARTE JR., João Francisco. **Por que arte-educação?** . Campinas: Papyrus, 1986.

FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. SP: Summus, 1977.

_____. **Vida e movimento**. São Paulo: Summus, 1988. (Novas buscas em psicoterapia).

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**. Saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1998. Coleção Leitura.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. RJ: Ed. Civilização Brasileira, 1984.

JESUS, Adilson Nascimento de. **Vivências Corporais**: Proposta de trabalho de autoconscientização. 1992. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Faculdade de Educação Física da UNICAMP, Campinas, 1992.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. RJ: Nova Fronteira, 1964.

_____. **Literatura e Dança**: duas traduções de obras literárias para a Linguagem da dança-teatro. 1996. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação da Unicamp, Campinas, 1996.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. SP: Summus, 1978. 3ª ed.

_____. **Danza Educativa Moderna**. Barcelona: Paidós, 1984.

LOPES, Joana. **Pega Teatro**. Campinas: Papirus, 1989.

MAGALDI, Sábado. **Iniciação ao Teatro**. São Paulo: Ática, 1994, 5ª ed.

MARTINS, Joel. **Um enfoque fenomenológico do currículo**: educação como poíesis. São Paulo: Cortez, 1992.

MARTINS, Joel & BICUDO, Maria Ap. Viggiani. **A pesquisa qualitativa em psicologia**. Fundamentos e recursos básicos. São Paulo: Moraes Ltda., 1994.

MELLO, Luís Otávio Sartori Burnier Pessoa de. **A arte do ator**: da técnica à representação elaboração, codificação e sistematização de ações físicas e vocais para o ator .1994. Tese (Doutorado em Cultura e Semiótica) - Departamento de Cultura e Semiótica da PUC, São Paulo, 1994.

OLIVEIRA, Rosiska D. & OLIVEIRA M. D. **Pesquisa Social e Ação Educativa**: conhecer a realidade para poder transformá-la, p. 19 a 60 in Brandão, Carlos R. **Pesquisa Participante**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

REZENDE, Antonio Muniz. **Concepção fenomenológica da Educação**. São Paulo: Cortez e Autores Associados, 1990. (Coleção Polêmicas do Nosso Tempo)

SCHILDER, Paulo. **A Imagem do Corpo**: As Energias Construtivas da Psique. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

SILVA, Eusébio Lôbo da. **Método de ensino integral da dança**. Um estudo de desenvolvimento dos exercícios técnicos centrados no aluno. 1993. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 1993.

STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre sí mismo**. El trabajo sobre sí mesmo en el proceso creado de la encarnación. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1983.

STOKO, Patrícia & SHÄTER, Alexander. **La expresión corporal**. Espanha: Paidós, 1984.

TRIVIÑOS, Augusto N. S.. **Introdução à pesquisa em Ciências Sociais**: a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Atlas, 1987.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte um paralelo entre arte e ciência**. Campinas: Autores associados, 1998. Coleção Polêmicas do nosso tempo.