

André Ferraz Sitônio de Assis

**CONSTRUÇÃO ATORAL
PARA O TEATRO INFANTIL:
UMA PROPOSTA DE CRIAÇÃO CÊNICA**

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes / UFMG
2011

André Ferraz Sitônio de Assis

**CONSTRUÇÃO ATORAL
PARA O TEATRO INFANTIL:
UMA PROPOSTA DE CRIAÇÃO CÊNICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de
Minas Gerais

Área de Concentração: **Arte e Tecnologia da Imagem**

Área de Estudo: **Artes Cênicas**

Linha de Pesquisa: **Artes Cênicas: Teorias e Práticas**

Orientador: Prof.º Dr. **Luiz Otávio Carvalho Gonçalves de Souza**

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes /UFMG
2011

Assis, André Ferraz Sitônio de, 1975-
Construção atoral para o teatro infantil : uma proposta de criação
cênica / André Ferraz Sitônio de Assis. – 2011.
97 f. : il. + 1 DVD

Orientador: Luiz Otavio Carvalho Gonçalves de Souza

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes, 2010.

1. Teatro infantil – Teses. 2. Atores – Estudo e ensino – Teses.
3. Representação teatral – Estudo e ensino – Teses. 4. Improvisação
(Representação teatral) – Teses. I. Souza, Luiz Otavio Carvalho
Gonçalves de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola
de Belas Artes. III. Título.

CDD: 792.028



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **ANDRÉ FERRAZ
SITÔNIO DE ASSIS** Número de Registro **2007671551**.

Título:

**“CONSTRUÇÃO ATORAL PARA O TEATRO INFANTIL: uma proposta de
criação cênica”**

Prof. Dr. Luiz Otávio Carvalho Gonçalves de Souza – Orientador – EBA/UFMG

Profa. Dra. Maria Antonieta Antunes Cunha – Titular – PUC/MG

Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 16 de novembro de 2010

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a toda minha família por todo o apoio, principalmente à minha mãe (Nadja), meu pai (João) e minha irmã (Gaby);

A Marco Camarotti (*in memoriam*), eterno professor que abriu alguns caminhos por quais percorro hoje com muito afinho e alegria, principalmente a do caminho digno do Teatro Infantil e da percepção de que a importância de cada processo está em si, e não em um rótulo, seja ele o de “*Teatro Adulto*”, “*Teatro Infantil*”, “*Comédia*” ou o que for;

A meu orientador, Luis Otávio Carvalho, pela sua paixão por Stanislavski;

A Jennifer Jacomini, por toda sua ajuda, apoio, companheirismo e compreensão;

A Germán Milich – grande parceiro nos processos criativos – por estar a meu lado;

A todos os atores, criadores de música, luz, texto, cenário, preparação corporal e vocal, figurino etc. que me acompanharam nos processos aqui relatados (“*Confesso!*”, “*Para Além do Jardim*” e “*A Viagem de Clara – Em Busca do Eu Perdido*”).

RESUMO

Esta dissertação – **Construção Atoral para o Teatro Infantil: uma proposta de criação cênica** – é o registro de uma pesquisa que tem por objetivo pesquisar o processo de criação do ator em espetáculo infantil. Esse processo envolve vários elementos teatrais, como a encenação, o texto falado, o texto cênico, a cenografia, o figurino, a iluminação, a trilha sonora, etc. No entanto, o foco deste trabalho está no único ser que realmente vai para a “frente de batalha” e possibilita que tudo aconteça – o ator. Desta forma, trabalhamos a partir de alguns princípios da Análise Ativa de Constantin Stanislavski, que consideramos um importante suporte para este tipo de atuação teatral. O objetivo desse tipo de trabalho consiste em criar improvisações sobre o enredo inicial da peça através de ações físicas – corpo/voz – sem o texto decorado. Os exercícios de improvisação, que visam à construção de imagens concretas, são motivados por visualizações que ajudam o ator a alcançar a verdade cênica, a organicidade e uma comunicação efetiva com o público, neste caso, crianças.

ABSTRACT

This dissertation – **Actor’s Work in Children’s Theater: an approach of building an organic performance** – is the registration of a search that concerned with the actor’s hard task of playing for children. This process involves the actor’s performance related to several theatrical elements such as the staging, the spoken text, setting, costume, light and sound design. However, we focus on the one who really goes to the “battle front” and makes all the things work: the actor. This research aims to study the actor’s process of creating performance in children’s theater. Thus, we assume that some notions of Constantin Stanislavsky’s Active Analysis are of great support for this kind of theatrical acting. One of the main goals of this approach is to improvise the plot of the play using physical actions – body and voice – without knowing the text by heart. The improvisation practice aims the construction of concrete images, motivated by visualization exercises which help the actor to reach truth, spontaneity and an effective communication with the audience, in this case, children.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
1. A INFÂNCIA E O TEATRO.....	12
1.1. Teatro <i>para</i> criança ou <i>pela</i> criança?.....	16
1.2. Aspectos do Teatro Infantil.....	19
2. A AÇÃO FÍSICA: O TRABALHO DO ATOR NO TEATRO PARA CRIANÇAS.....	21
2.1. Elementos constituintes da ação física e suas relações com o trabalho no teatro para crianças.....	23
2.1.1. Objetivo.....	23
2.1.2. Circunstâncias Dadas.....	25
2.1.3. Imaginação.....	27
2.1.4. Comunhão.....	29
2.1.5. Adaptação.....	33
2.2. A Análise Ativa como um caminho possível.....	35
3. A CRIAÇÃO CÊNICA.....	45
3.1. Da formação ao espetáculo.....	45
3.2. Uma proposta de utilização da Análise Ativa na construção atoral para o teatro infantil.....	52
3.3. “A Viagem de Clara – Em Busca do Eu Perdido”: das pesquisas ao roteiro.....	58
3.4.1. A construção da fábula e das atuações.....	61
3.4.2. Falar de viagem interior é vivenciar uma.....	68
3.4.3. A elaboração dos outros elementos da cena.....	72
4. CONCLUSÃO.....	77
REFERÊNCIAS.....	79
ANEXO I – Imagens: “A Viagem de Clara – Em Busca do Eu Perdido”	82
ANEXO II – Vídeo: “A Viagem de Clara – Em Busca do Eu Perdido”	97

CONSTRUÇÃO ATORAL PARA O TEATRO INFANTIL:

Uma proposta de criação cênica

INTRODUÇÃO

O requisito indispensável para que se tenha teatro infantil é colocar a criança como elemento prioritário, respeitando-a em toda a dimensão de sua realidade. Teatro infantil é, pois, aquele em que a criança ou é responsável pela atividade como um todo ou se constitui na fonte principal de sua alimentação, isto é, um teatro no qual é a linguagem da criança e o seu ponto de vista que predominam e orientam todos os setores de sua realização. (CAMAROTTI, 2002, p. 161).

Este trabalho tem por objetivo pesquisar a relação entre procedimentos e princípios da Análise Ativa – método elaborado pelo ator, diretor e teatrólogo russo Constantin Stanislavski (1863-1938) – e a criação de personagens para espetáculos infantis, possibilitando ao ator construir ações de forma concreta nos aspectos físicos (corpo/voz), executando-as na cena através de improvisações em que são trabalhadas sempre em função da verdade cênica, da construção de imagens concretas (visuais e sonoras) e de uma comunicação efetiva com o público infantil. Essa preocupação com a linguagem no teatro infantil não é nova e atinge todos os elementos da encenação, como o texto falado, o texto cênico, a cenografia, o figurino, a iluminação, a trilha sonora etc.

Este trabalho traz o foco para a preocupação que deverá existir em relação à atuação cênica dos intérpretes. O ator é o único elemento dentre os criadores de teatro que vai para a “frente de batalha” utilizando-se do próprio corpo como arma. Sendo assim, nada mais justo que prepará-lo para travar uma comunicação com os espectadores, neste caso específico, espectadores crianças.

O trabalho com Análise Ativa não existe para responder a todas as perguntas. Também é importante lembrar que cada processo é único e depende de quem está participando como ator, diretor, preparador vocal, preparador corporal, dramaturgo etc. Determinado “método” existe para dar um norte e estruturar melhor alguns procedimentos, mas as respostas no teatro

são dadas com a prática dos ensaios, no dia a dia do processo de criação e na inter-relação dos atores com a equipe de direção.

O que buscamos neste trabalho é um estudo de alguns procedimentos na atuação cênica através da Análise Ativa que possam auxiliar no processo de construção de um espetáculo de teatro realizado para crianças com o cunho especificamente artístico. Este trabalho busca apenas um entre tantos caminhos possíveis nessa estrada quase infinita que são as linguagens teatrais. Defendo essa metodologia – da Análise Ativa – por ser a mais próxima dos meus procedimentos enquanto ator, diretor, professor e pesquisador de teatro e por acreditar que dessa forma o ator se torna mais comprometido com a fé cênica e com a criação de sua personagem.

Na Análise Ativa, os atores constroem as personagens a partir de suas próprias realidades: os corpos, vozes, reações e as variantes de comportamentos dos próprios atores passam a ter uma relação com a peça e com suas personagens, só possível com aquele grupo de atores específico. A forma de encenar determinada história será única, pois é decorrente das particularidades, problemas e idiossincrasias das pessoas envolvidas no processo. Isso garante um poder de “autoria” da cena muito forte por parte dos atores, que criam a “vida” dessas personagens de forma muito mais próxima e crível para os espectadores.

No Teatro Infantil (realizado para crianças), a utilização desse “método” se torna bastante pertinente, pois essa sensação de propriedade do ator em relação ao espetáculo se reverte em um maior estado de organicidade das ações físicas, ou seja, uma maior sensação de verdade cênica na interpretação dos atores, comparável ao mergulho no universo fictício do “faz de conta” que as crianças realizam nas brincadeiras, pois algo que chama a atenção na maioria dos espetáculos realizados para crianças é a sensação de que os atores estão apenas “fingindo brincar”, e não vivenciando a brincadeira de fato, que é ser um personagem “real” em um universo fictício, seja ele fantástico ou realista. O “*se mágico*” de Stanislavski se torna

ferramenta importante na construção de personagens em espetáculos infantis, até mesmo porque é algo que as crianças fazem sem grande esforço, pois esse “*faz de conta*” faz parte da diversão. E talvez esteja aí a grande “chave” de qualquer “método teatral” levado à sério: aprender a divertir-se com ele.

Entender o Teatro Infantil como algo que é só para crianças é o que provoca em grande parte dos artistas certa insatisfação por realizar um trabalho artístico que, em geral, é considerado menor – reafirmando todo o preconceito em relação às crianças e a todo o universo infantil – e, por isso mesmo, não sendo necessário um aprofundamento em técnicas ou métodos específicos de atuação. Por sorte, existe outra vertente de artistas que se esforça para descobrir técnicas e formas de comunicação cênica com crianças que, em geral, podem e devem ser utilizadas em qualquer gênero teatral e para qualquer público, mas que tem na criança e no universo infantil um foco que impulsiona toda a sua pesquisa e criação. É nesse sentido que espero contribuir com experiências e reflexões de processos de criação que têm na criança sua inspiração e direcionamento.

Para tanto, este trabalho é dividido em três partes, sintetizando uma pesquisa que buscou unir procedimentos da Análise Ativa ao Teatro Infantil realizado para crianças. Os capítulos são os seguintes:

1º - “A infância e o teatro”: neste capítulo, traçamos uma relação entre a infância – principalmente como categoria social – e o teatro, especificamente o teatro realizado para crianças, encerrando com uma análise sobre aspectos comuns ao teatro infantil contemporâneo;

2º - “A ação física no trabalho do ator no teatro para crianças”: neste capítulo, levantamos questões sobre a ação física e seus elementos constituintes, e a possibilidade de utilização da análise ativa em processos voltados para a criação de espetáculos para crianças.

3º - “A criação cênica: da formação aos espetáculos”: no terceiro capítulo, analisamos o processo de construção atoral no espetáculo infantil “*A Viagem de Clara – Em Busca do Eu Perdido*” a partir de procedimentos da Análise Ativa, além do processo de formação desses atores desde cursos de iniciação (realizados em 2007), cujos temas principais dos exercícios cênicos de conclusão eram “ação física/criação coletiva/memórias de infância” (“*Confesso!*”, primeiro semestre de 2007) e “análise ativa/depoimento pessoal/recriação de texto dramático” (“*Para Além do Jardim*”, adaptação de “*O Jardim das Cerejeiras*”, de Anton Tchekhov).

No entanto, antes de seguir com a Análise Ativa para a criação de espetáculos infantis, mergulhemos um pouco nos conceitos sobre infância e teatro infantil ao longo da história da humanidade.

1. A INFÂNCIA E O TEATRO

A infância é uma categoria social que vem ganhando contornos e espaços diferentes ao longo dos séculos nas sociedades organizadas do mundo inteiro. Em sociedades da Europa da Idade Média, por exemplo, não havia grandes distinções sobre espaços públicos para crianças e sua educação era responsabilidade dos pais (geralmente das mães) e das demais pessoas que conviviam com elas. Não havia escolas nem áreas públicas dedicadas às diferentes faixas etárias que observassem as necessidades específicas de fruição e atividades sócio-culturais. Os trabalhos e divertimentos não tinham maiores especificidades no quesito “faixa etária”, e mesmo para aqueles que continham necessidades específicas relativas à força física ou a conteúdos de interesses mais “adultos” (como divertimentos sexuais, jogos de azar, lutas etc.) não havia algo que impedisse que crianças participassem dessas atividades, caso elas conseguissem executar tais tarefas, evidentemente. A ideia de divisões de fases era algo em que não se pensava na época. Por exemplo, não havia na língua francesa, até o século XVIII, termos que diferenciasse a infância da adolescência ou da juventude, como lembra Rinaldo Segundo, em seu artigo “A invenção da infância”:

A palavra "enfant" (criança) representava ambos, crianças ou rapazes. Isso pode ser explicado: não era o critério biológico que distinguia as pessoas, sendo que "*ninguém teria a idéia de limitar a infância pela 'puberdade'...*" (ARIÈS, 1981, p.42). A dependência econômica marcava a idéia de infância: "*Só se saía da infância ao se sair da dependência*" (idem). Daí a explicação a algumas imagens e relatos do século XVI, segundo os quais, aos 24 anos, a criança é forte e virtuosa. (SEGUNDO, 2003, §11).

Em outras sociedades até mais antigas, como a chinesa ou a grega, por exemplo, existia a figura do mestre ou preceptor, ou seja, alguém que cuidava para que as crianças aprendessem conteúdos e atividades que as fizessem úteis à sociedade. Evidentemente eram poucos (só os filhos de pessoas de posse e/ou importância) que tinham essa “atenção específica”, pois a grande maioria vivia no meio dos adultos sem maiores atenções especiais além da educação familiar, como aprender o ofício dos pais para poderem continuar

sobrevivendo, por exemplo. É importante frisar que, mesmo na China ou na Grécia Antiga, não havia atividades de divertimento especificamente infantis, o que também não significa que não houvesse certas atividades que recebiam um público maior de crianças, como as apresentações de teatro de bonecos e sombras chinesas (por volta do século III a.C.) ou as comédias farsescas gregas (século V a.C.).

É certo que qualquer atividade artística pode cair no gosto de crianças, independentemente do interesse inicial do artista realizador da obra, por alguma característica involuntária, principalmente pelo fato de que não existe uma “criança ideal”, e sim crianças, todas com suas particularidades específicas. Cada pessoa, independente da faixa etária, tem características e gostos pessoais diferentes por diversos motivos: sociais, culturais, relacionais etc. No entanto, existem fatores que também diferenciam os grupos sociais como um todo, como a idade, por exemplo.

Na sociedade europeia ocidental, no período do renascimento, quando a cultura passou a ser menos da igreja e um pouco mais da sociedade civil, tentativas de especificar atitudes frente às crianças tornavam-se mais urgentes, até mesmo para limitar o espaço da criança no “mundo adulto” e também educar esse ser que era visto mais como um “futuro adulto” do que como pessoa em si. É nessa situação que os tratados sobre a educação da puerícia começam a aparecer. O historiador francês Philippe Ariès (1914-1984), em seu livro “*História Social da Criança e da Família*”, de 1960, faz um panorama de alguns desses tratados e de como era vista a infância na Europa (especificamente na França) na Idade Média – sem maiores distinções entre a infância e a idade adulta – e a partir do final do século XVI – quando a necessidade de uma educação burguesa se fazia cada vez mais presente para a manutenção do estado de dominação da civilização europeia ocidental. Ariès foi a grande referência de um novo campo historiográfico, que ficou conhecido como “história da infância” e gerou diversos trabalhos posteriores de outros estudiosos dessa área, pois, além de trazer à tona uma

discussão sobre a história da infância na Europa – desde a Idade Média, passando pelos tratados filosóficos e manuais de educação e etiqueta da infância (séculos XVI a XVIII) até os estudos do século XIX e princípio do XX – ele cria uma base na qual historiadores, psicólogos, sociólogos e educadores irão se apoiar (inclusive os críticos) para pensar a infância contemporânea.

Nos processos artísticos – tanto na atividade quanto na fruição – tampouco é diferente. Cada vez mais vemos discussões sobre o que seria adequado ou não para a criança. As tentativas de compreender as fases do desenvolvimento mental e emocional de crianças e adolescentes – que têm, como maiores contribuições, os estudos do suíço Jean Piaget (1896-1980) e do russo Lev Semyonovich Vygotsky (1896-1934) – são também resultados de uma tentativa ainda maior: a de compreender a nós mesmos como seres humanos mutáveis que têm âmbitos internos (estruturas psíquicas existentes no sujeito) e externos (relações sociais) em constante movimento recíproco.

É bom lembrar que nem sempre a nossa visão de “adultos observadores” é suficiente para compreender a pluralidade de fatores que complicam as tentativas de análises unificadoras que buscam simplificar a realidade do universo infantil. Cabe a nós tentar entender, para fins didáticos, alguns fatores que permeiam a fruição de crianças nas diversas faixas etárias, de uma forma geral, mas sempre entendendo que os fatores específicos existem e devem ser levados sempre em consideração.

Outra questão importante no estudo da infância é a nomenclatura, ou seja, que nomes utilizamos quando o assunto é a criança. Maria Cristina Soares de Gouvea lembra, em seu ensaio “A criança e a linguagem: entre palavras e coisas”, que a palavra “*infante*” tem relação tanto com a questão da linguagem (a incapacidade de falar) quanto com a questão da alteridade (o outro como um ser diferente): “*Infante, na sua raiz etimológica, significa: ‘Aquele que não sabe falar’.* Ao mesmo tempo, *bárbaros, etimologicamente, são aqueles que*

não emitem sons humanos” (GOUVEA, 2007, p. 111). Essa “não fala” não é propriamente a fala em si, mas uma “voz ativa” na sociedade, com poder de decisão e discernimento. Já a palavra “criança” (do latim “*creantia*”) remete à “criação”, ao sentido de formação, ou seja, à pessoa que ainda está no processo de formação/criação, um ser humano que ainda não está pronto.

Todas essas especificações colocam não só a criança em um lugar menor, como também seus gostos e seus afazeres são vistos pelos adultos como perda de tempo ou algo que não deve ser levado a sério. A infância é uma passagem, mas não é porque a criança ainda não é um adulto que seus objetos de consumo e fruição cultural devam ser de menor qualidade. No entanto, hoje já se ouve falar com mais fluência sobre o universo infantil como algo que responde a regras próprias de fruição e entendimento e que deve ser respeitado, compreendendo a criança como um ser em processo de formação, mas que também é um ser humano “em si”.

Um espetáculo para crianças é importante não necessariamente porque “ensina” alguma coisa. Ele é importante porque dialoga com a criança, como pode perfeitamente dialogar com pessoas de outras idades, evidentemente passando por níveis de compreensão diferentes. Ou seja, um produto cultural para crianças (assim como qualquer outro produto cultural) não precisa ser codificado de uma só maneira. Um espetáculo pode agradar a pessoas de idades diferentes pelo simples fato de ter estímulos diferentes: sons, imagens, ideias, movimentos, formas etc. Enfim, inúmeros aspectos possibilitam que um espetáculo possa ter uma boa recepção com crianças, seja ele feito por adultos ou pelas próprias crianças. É o que iremos discutir a seguir.

1.1. Teatro *para* criança ou *pela* criança?

Nas discussões sobre teatro infantil, é importante também definirmos o que queremos com o adjetivo “*infantil*” que define o substantivo “*teatro*”. Ele tanto pode significar que o espetáculo de teatro é realizado por infantes (ou seja, os atores são as próprias crianças, não importando o público espectador) quanto por adultos, sendo que, neste último caso, os espectadores ideais são crianças. Marco Camarotti, em seu livro “A linguagem no teatro infantil”, lembra que algumas pessoas gostariam de substituir a expressão “*teatro infantil*” por “*teatro para crianças*”, mas lembra também que a questão não se resolveria tão simplesmente, “*pois que o problema que gerou essa pejoração, a raiz desse mal, está na própria visão distorcida que a sociedade em geral e o homem de teatro em particular têm da criança*” (CAMAROTTI, 2002, p. 13). Ele defende ainda que as duas expressões possam conviver juntas no nosso vocabulário teatral:

Essa nova denominação poderia apenas compor com a anterior uma situação de distinção possível de ser verificada, tornando-se “teatro para crianças” como aquele que é feito pelo adulto para a criança e “teatro infantil” como aquele que é feito pela própria criança. (CAMAROTTI, 2002, pp. 13-14).

Já Fernando Lomardo cria outra distinção para o caso do teatro realizado pela criança, que diz respeito mais ao caráter pedagógico do teatro:

Para evitar confusões, usarei a expressão “teatro para criança” quando me referir ao teatro infantil de cunho artístico e “teatro escolar”, “teatro educativo” ou ainda “teatro-educação” quando me referir ao seu aspecto pedagógico. (LOMARDO, 1994, pp. 8-9).

No entanto, podemos verificar que a utilização da expressão “teatro infantil” para definir o teatro feito “para a criança” e “pela criança” (seja para cunho pedagógico ou artístico), tanto no cotidiano teatral e jornalístico quanto nos próprios meios acadêmicos, é comum e cada vez mais podendo ser compreendida sem suas características pejorativas, pois, independentemente

da expressão utilizada, o que distorce o teatro infantil, como disse Camarotti, não é seu adjetivo, mas a visão que a sociedade tem da criança e do universo infantil.

Nas últimas décadas, pesquisadores e artistas de teatro vêm buscando reconhecer algumas características na produção, linguagem e recepção do teatro infantil, feito para ou pela criança, e podemos, com isso, notar várias interseções entre os aspectos da produção artística e da questão pedagógica. Porém, por vezes, existe também certo receio com relação a essas possíveis interseções, pois era visível o excesso de didatismo e moralismo na maioria das primeiras produções de teatro para crianças e adolescentes no século XX em todo o mundo, como lembra bem Paulo Merisio em seu ensaio “A linguagem do teatro infantil”:
“Historicamente, grande parte da produção teatral infantil parte de objetivos didáticos e impõe às crianças uma série de lições morais, caindo no velho chavão da mensagem”
(MERISIO, 2004, p. 131).

André Brilhante considera, no entanto, que não precisamos temer a expressão “didático” aliada a “teatro”:

É muito comum encontrarmos a utilização do termo didático atribuindo um valor pejorativo a algum objeto (...). Os objetivos didáticos podem ser associados ao teatro sem que este se instrumentalize ou fique ao dispor desses objetivos, e o teatro pode ser parceiro da educação em uma fruição educativa.
(BRILHANTE, 2006, pp. 77;93).

Conhecimentos da área educacional podem auxiliar as práticas da criação atoral, não na intenção de criar espetáculos para fins de “ensinamentos”, mas tão somente para criar caminhos onde a comunicação entre atores adultos e espectadores crianças se dê com maior efeito. Como diz Janusz Korczak a respeito do educador – que neste caso poderíamos aplicar também ao artista de teatro infantil – *“o educador não deve se abaixar até a criança, mas elevar-se a ela, ao seu modo de ver e compreender as coisas”* (KORCZAK apud CAMAROTTI, 2002, p. 9).

Em resumo, em cada um dos dois casos – teatro *para* a criança ou *pela* criança – os espetáculos realizados geralmente têm aspectos e funções específicos. No primeiro, a atuação e os elementos cênicos são pensados e executados pelas próprias crianças a partir de seu próprio universo e conhecimento com funções lúdicas e pedagógicas (isso quando elas não são “marionetes” dos professores, o que é um caso à parte e até perigoso, pois coloca a criança como objeto “não ativo” do ato criador). No segundo caso – do teatro feito pelo adulto para a criança – os aspectos acabam se mesclando, pois nós temos o universo do ator adulto tendo que se relacionar (dialogar) com o da criança e, mesmo com função artística, o caráter lúdico e pedagógico podem permanecer sem prejuízo do caráter artístico. É sobre este segundo caso que a nossa pesquisa se aprofundará, mais especificamente sobre o trabalho do ator neste gênero de teatro. Mas antes, analisaremos alguns aspectos referentes à produção e à fruição em teatro infantil.

1.2. Aspectos do Teatro Infantil

Existem certos aspectos que são comuns em quase todos os espetáculos infantis, especialmente aqueles que cumprem temporadas em casas teatrais comerciais, a saber: duração aproximada de 45 a 60 minutos; linguagem corporal e jogos de cena ágeis e estilizados; textos falados relativamente curtos em relação ao texto cênico total da peça; humor sempre presente, mesmo em temas mais densos; músicas pontuando grande parte das cenas; figurinos e cenografia estilizados e coloridos; e, em caso de palco à italiana, iluminação bastante colorida (poucos jogos de claro e escuro, com raras exceções). Ou seja, existem características específicas na produção do teatro infantil contemporâneo que o senso comum reconhece como sendo próprios de uma linguagem adequada para as crianças. O que, obviamente, não significa dizer que espetáculos que não se enquadrem nessas características não agradem a determinadas faixas etárias. Além disso, os aspectos que concernem à atuação cênica são, em muitos casos, movidos por paradigmas de estereótipos de um universo pseudo-infantil que nem sempre tem a ver com o universo ficcional acionado pela peça.

O teatro infantil tem algumas especificidades de execução, mas a obediência a uma lógica constante a respeito dos aspectos anteriormente citados não garante o sucesso – nem mesmo o fracasso – de uma peça infantil. Segundo Paulo Freire (1921-1997), pedagogo brasileiro, é preciso *“saber que ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção”* (FREIRE, 2007, p. 47). Analogamente, o ator, assim como o educador, deve travar um diálogo com o espectador através de uma relação baseada no respeito ao conhecimento do outro, em vez de “depositar” conhecimentos estéreis em suas cabeças “neutras”, até porque não existem cabeças neutras, nem de adultos nem de crianças. Além disso, é preciso não temer a relação de “afetividade” e o “querer bem” nas questões pedagógicas ou artísticas.

Esta abertura ao querer bem não significa, na verdade, que, porque professor, me obrigo a querer bem a todos os alunos de maneira igual. Significa, de fato, que a afetividade não me assusta, que não tenho medo de expressá-la. Significa esta abertura ao querer bem a maneira que tenho de autenticamente selar meu compromisso com os educandos, numa prática específica do ser humano. Na verdade, preciso descartar como falsa a separação radical entre seriedade docente e afetividade. (FREIRE, 2007, p. 141).

Talvez esteja aí o mais poderoso “aspecto” do teatro infantil: a relação dialógica entre ator e público pautada no respeito ao conhecimento do outro e no afeto. Todos os jogos lúdicos, cores, musicalidade, humor e sagacidade do texto falado e cênico só funcionam se o ator souber utilizar isso em prol de um diálogo orgânico e verdadeiro com seu público. Para tanto, certas especificidades de recepção das crianças têm de ser levadas em questão, como, por exemplo, a relação com estruturas concretas de linguagem e as diferenças de ordem cultural, social, econômica e relacional. Não que os atores tenham que fazer um espetáculo diferente para cada criança, mas, quando o diálogo realmente existe, a relação ator-adulto e espectador-criança necessita de cuidados específicos e os atores têm que saber lidar com isso desde o processo da gênese do espetáculo.

2. A AÇÃO FÍSICA: O TRABALHO DO ATOR NO TEATRO PARA CRIANÇAS

Léon Chancerel perguntou um dia para Stanislavski: “Como é que devemos representar para as crianças?”. “Como para os adultos, mas melhor!”, teria respondido o mestre. (LEENHARDT, 1974, p. 95).

O trabalho do ator no teatro infantil não é muito diferente de seu trabalho no teatro adulto. Ele cria ações concretas que geram imagens visuais e sonoras, utilizando-se de elementos concretos na cena (como o texto, objetos, relação espaço-tempo etc.) em busca de uma comunicação efetiva com seu receptor, nesse caso, crianças. A diferença (ou o “melhor”, de acordo com Stanislavski) está na relação ator/espectador e nas construções simbólicas que essa relação impõe. Porém, a preocupação com a criação das ações psicofísicas deverá ser a mesma.

Stanislavski, no início de seus estudos sobre atuação cênica, propõe alguns princípios para o trabalho do ator através do que ele chama de “*forças motivas interiores*”, na qual identifica três “*mestres*”:

Agora que examinamos todos os ‘elementos’ e métodos de psicotécnica, podemos dizer que o nosso instrumento interior está pronto. Só nos falta um *virtuose* para tocá-lo. Quem será esse mestre? (...) o primeiro mestre, e o mais importante: o **sentimento** (...). Infelizmente, ele não é tratável e nem está disposto a receber ordens. Como vocês não podem começar o trabalho a não ser que os seus sentimentos funcionem espontaneamente, terão que recorrer a algum outro mestre (...). A **mente** é o segundo mestre que estamos procurando. Ela inicia e dirige a criatividade. (...) a mente [é] (...) na sua vida psíquica, uma força motiva para o seu processo criador (...). Haverá um terceiro? (...) Se esses anseios pudessem por em ação o seu aparelho criador e dirigi-lo espiritualmente, aí... (...) neste caso, achamos nosso terceiro mestre: a **vontade**. *Por conseguinte, temos três motores a impelir-nos em nossa vida psíquica, três mestres que tocam o instrumento de nossas almas.* (STANISLAVSKI, 1976, pp. 259-262).

Neste caso, o trabalho mental (intelectual) é o que “*inicia e dirige a criatividade*”. Torna-se fundamental o trabalho de mesa, onde a equipe de criação (atores, diretores etc.) analisa cada pormenor da peça escrita e aprofunda estudos em outras áreas (história, antropologia, sociologia, ciências exatas etc.), além de decupar a peça e imaginar o que

fará na prática dos ensaios. É no trabalho de mesa que a “*mente*” dos atores e da direção irá analisar e organizar tudo o que será posto em prática depois.

Alguns anos mais tarde, Stanislavski, na estruturação do que foi denominado “método das ações físicas”, passou a buscar algo de concreto que, em sua opinião, faltava ao ator no processo com as “forças motivas interiores”.

Para estudar e vir a conhecer o essencial na obra de um dramaturgo, formar idéias sobre ela, ainda falta alguma coisa, alguma coisa de que o ator precisa para agitar e por em ação suas forças interiores. Sem essa qualquer coisa, sua análise da peça e do papel será puramente intelectual. (STANISLAVSKI, 1990, p. 226).

Os procedimentos do “método das ações físicas” buscam, na criação de tarefas físicas (ações que mobilizem o ator fisicamente), pôr em ação as “*forças interiores*” dos atores, que é algo concreto que o ator utiliza para construir a sensação física da personagem e gerar as imagens (visuais e sonoras) em cena, sempre em conexão com as circunstâncias dadas. Com isso, o ator não fica refém de idealizações intelectuais que, quando postas em ação, podem esbarrar em questões práticas, como nas relações sutis que são criadas quando os atores interagem com espaço, com a situação cênica criada e entre eles mesmos. Stanislavski, utilizando-se de seu alterego, o aluno Kóstia, comenta sobre a importância da construção da personagem “*em termos físicos*” e que isso não se alcança só com a compreensão mental:

No começo da aula eu disse a Tórstov (...) que podia compreender com meu cérebro o processo de implantar e treinar dentro de mim os elementos necessários para criar uma personagem, mas que ainda não via com clareza **como conseguir a construção dessa personagem em termos físicos**. Porque, se não usarmos nosso corpo, nossa voz, um modo de falar, de andar, de nos movermos, se não acharmos uma forma de caracterização que corresponda à imagem, nós, provavelmente, não poderemos transmitir a outros seu espírito interior, vivo. (STANISLAVSKI, 1989a, p. 27, grifo nosso).

2.1. Elementos constituintes da ação física e suas relações com o trabalho no teatro para crianças

Stanislavski, ao longo de suas obras sobre o trabalho do ator, destaca alguns elementos constituintes da ação física fundamentais para a construção atoral, não importando qual o direcionamento da faixa etária do público, ou seja, se o trabalho é direcionado para “crianças” ou para “adultos”.

Em nosso caso, realizaremos um recorte de alguns desses elementos que nos auxiliaram nos trabalhos realizados a partir dos procedimentos da análise ativa, especificamente nos processos voltados para o ator no teatro infantil, são eles: “*objetivo*”, “*circunstâncias dadas*”, “*imaginação*”, “*comunhão*” e “*adaptação*”.

2.1.1. Objetivo

O “objetivo” é o catalisador das ações. É a meta a ser atingida. No método das ações físicas o ator cria estratégias através de tarefas físicas para tentar alcançar os objetivos nas cenas. Para tanto, Stanislavski chama a atenção para a importância de se buscarem os objetivos por partes, ou seja, dividindo a peça em unidades, que ajudarão a definir quais serão os objetivos. Diz Stanislavski:

A divisão de uma peça em unidades, para estudar sua estrutura, tem um propósito (...). No cerne de cada unidade há um *objetivo criador*. Cada objetivo é parte orgânica da unidade ou, noutros termos, ele cria a unidade que o rodeia. É tão impossível injetar numa peça objetivos estranhos como lhe por unidades que não tenham relação com ela, porque **os objetivos devem formar uma cadeia lógica e coerente (...). O objetivo será o farol que aponta para o caminho certo (...).** O erro cometido pela maioria dos atores é o de pensar no resultado, em vez de apenas na ação que o deve preparar. **Evitando a ação e visando diretamente o resultado, obtemos um produto forçado que só pode levar à canastronice (...).** (STANISLAVSKI, 1998, pp. 142-143, grifo nosso).

Stanislavski ainda lembra a importância de o objetivo ser traduzido por um verbo de ação, pois “*nem todo verbo serve, nem toda palavra pode dar o ímpeto da ação*” (STANISLAVSKI, 1998, p. 149). E diz ainda:

(...) você não deve tentar exprimir o significado de seu objetivo em função de um substantivo. Isto pode usar-se para uma unidade, mas **o objetivo deve sempre empregar um verbo**. (...) Isto porque substantivo evoca um conceito intelectual de um estado de espírito, uma forma, um fenômeno, mas só pode definir o que é apresentado por uma imagem, sem indicar movimento ou ação. ***Cada objetivo deve trazer dentro de si a semente da ação***. (STANISLAVSKI, 1998, pp. 147-148, grifo nosso).

Para Jerzy Grotowski (1933-1999), diretor e teatrólogo polonês, a ação física é algo que serve ao ator para buscar intencionalmente algo **além dos objetivos imediatos** das atividades em si, para tanto é importante destacar a diferença entre ação física, atividade, gesto e movimento. Para uma atividade ou um movimento ser ação física ele deve ter **intenção** (que direciona a ação para um objetivo) e **objetivo** (o que se deseja atingir através da ação determinada):

As atividades como limpar chão, lavar pratos, fumar cachimbo não são ações, são atividades. (...) Mas uma atividade pode se transformar em ação física. Por exemplo, se vocês me colocarem uma pergunta muito embaraçosa (e é quase sempre assim), eu tenho de ganhar tempo. Começo então a preparar meu cachimbo de maneira muito “sólida”. Neste momento vira ação física, porque isto me serve. (...) Outra confusão é entre movimento e ação. (...) Do externo, nos dois casos, estamos diante de uma coreografia. Mas no primeiro caso, coreografia é somente movimento e no segundo é o externo de um ciclo de ações intencionais. Quer dizer que no segundo caso, a coreografia é parida no fim, como a estruturação de reações da vida. (GROTOWSKI, 1988 apud BURNIER, 2000, p. 33).

Quanto ao gesto, Grotowski diz que “*o gesto é uma ação periférica do corpo, não nasce do interno do corpo, mas da periferia*” (GROTOWSKI, idem). Sendo assim, a ação física não deve ser só a sua forma externa, mas um conjunto de elementos constituintes que “*nasce do interno do corpo*” e segue em direção a um objetivo.

2.1.2. Circunstâncias Dadas

Outro elemento que é fundamental para construção das ações físicas em um processo de criação de espetáculo teatral são as “circunstâncias dadas”, pois são as informações que o ator possui para preparar as ações em jogo. Diz Stanislavski, em forma de diálogo:

- Exatamente o que significa – perguntou Paulo – a expressão “dadas circunstâncias”?
- Significa o enredo da peça, os seus fatos, acontecimentos, época, tempo e local da ação, condições de vida, a interpretação dos atores e do diretor, a mise-en-scène, a produção, o cenário, os trajes, os acessórios, os efeitos de luz e de som – todas as circunstâncias dadas a um ator para que as leve em conta ao criar seu papel. (STANISLAVSKI, 1976, pp. 77-78).

Podemos perceber, com isso, que as “circunstâncias dadas” têm caráter duplo, ou seja, elas tanto se referem às circunstâncias ficcionais (referentes à fábula e aos personagens) quanto às circunstâncias reais (elementos materiais – como objetos de cena, cenário, figurino etc. – ou elementos do âmbito da interpretação do ator ou da direção). Esse jogo entre campo real e campo ficcional dá ao ator elementos de criação para uma construção mais profunda e consciente da personagem e de suas relações em cena. Acontece que isso não se consegue da noite para o dia. É necessário preparar o elenco – com exercícios de ambientação das circunstâncias da fábula e percepção do espaço e do entorno – para a construção dessa relação entre circunstâncias ficcionais e reais, para que possamos acreditar cenicamente no estamos criando (elenco e direção).

Ao final de sua vida, nos ensaios de “Tartufo”, de Molière¹ – que iniciou como um

¹ O ator russo Vasily Osipovich Toporkov (1889-1970) relatou este processo em seu livro que, nos Estados Unidos, ganhou o nome de “*Stanislavski in rehearsal: the final years*”. Ele interpretou a personagem “Orgon” nesse exercício cênico, que só foi transformado em espetáculo em 1938, após a morte de Stanislavski. Nessa situação, a peça foi dirigida por Mikhail Kédrov, ator que interpretava o personagem “Tartufo”. O próprio Toporkov dirigia Kédrov quando este estava em cena. Essas informações foram extraídas do mesmo livro citado acima (TOPORKOV, 1979, pp. 152-153;223). Na seleção realizada por Edgar Ceballos, chamada “*Constantin Stanislavski – El processo de dirección escénica: apuntes de ensayos*” (1998), Ceballos traduz para o espanhol esse mesmo livro, mas traz o nome de Toporkov grafado como “Vladimir O. Toporkov”. No entanto, trata-se do mesmo Vasily Osipovich Toporkov.

exercício cênico no Teatro de Arte de Moscou – Stanislavski trabalhou “(...) *com um reduzido número de atores e com fins exclusivamente pedagógicos*” (TOPORKOV, 1998, p. 417, tradução nossa).² Nessa situação, Stanislavski disse:

Não é possível dominar o papel de repente. Em todo o papel abundam passagens pouco claras, difíceis de compreender e superar. Por isso convém que comecem por seus elementos mais evidentes, mais acessíveis e facilmente fixáveis; busquem a verdade das ações físicas mais simples, que lhes pareçam mais claras. A verdade das ações físicas os conduzirá à fé e o resto se transformará em “eu sou nesta circunstância dada”; quer dizer, sou eu agora, que se expressa logo em seguida, na ação e na criação. Se o caminho das ações físicas se encontra bem consolidado, baseado em suas experiências pessoais, vividas, como eu disse, nas circunstâncias dadas, não tema se as emoções não se apresentam, porque estas não dependem da vontade; volte às simples ações físicas e estas, através da ação ativa, a reação e inter-relação com os demais atores, lhe devolverão a emoção como um componente a mais da conduta cênica. (TOPORKOV, 1998, p. 424, tradução nossa).³

Para Stanislavski, os elementos concretos da ação que modifica a realidade estão em função da construção da verdade, verdade essa que é fundamental, segundo ele, para a construção física e vocal da personagem. Sendo assim, o ator não finge teatralmente que faz alguma coisa, ele realmente o faz “*sinceramente, verdadeiramente, e em seu próprio nome*” (STANISLAVSKI, 1990, p. 227). Para tanto, é importante proporcionar uma *atmosfera criativa*, como lembra María Knébel, em seus estudos sobre Análise Ativa:

Ao trabalhar com o método de análise ativa é especialmente importante que os participantes compreendam o frutífero deste método e criem a imprescindível atmosfera criativa nos ensaios. Os ensaios com estudos (processos pedagógicos) podem despertar no início, em alguns companheiros, ora perturbação, ora exagerada desenvoltura e, nos que observam seus companheiros, ironia no lugar de interesse criativo pelo que os atores fazem. As falas lançadas fora do tempo, os risinhos, os murmúrios podem distanciar, por muito tempo, os que ensaiam do imprescindível sentimento criativo, causando-lhes um dano irreparável. O intérprete do processo pedagógico pode

² (...) ante un reducido número de actores y con fines exclusivamente pedagógicos.

³ No es posible dominar el papel de golpe. En todo rol abundan pasajes poco claros, difíciles de comprender y superar. Por eso conviene que empiecen por sus elementos más evidentes, más accesibles y fácilmente fijables; busquen la verdad de las acciones físicas más simples, que les resulten más claras. La verdad de las acciones físicas los conducirá a la fe, y los demás se convertirá en el “yo soy en esta circunstancia dada”; es decir, soy yo ahora, que se expresa luego, en la acción y la creación. Si el camino de las acciones físicas se halla bien afirmado, bien allanado por sus experiencias personales, vividas como he dicho, en las circunstancias dadas, no tema si las emociones no se presentan porque éstas no dependen de la voluntad; vuelva a las acciones físicas y éstas a través de la acción activa, la reacción e inter-relación con los demás actores, le devolverán la emoción como un componente más de la conducta escénica.

perder a fé no que faz e, ao perdê-la, entrará, inevitavelmente, pela fenda da representação, da sobreatuação. (KNÉBEL, 1996, p. 161, tradução nossa).⁴

A manutenção de um ambiente de trabalho propício para a criação cênica é condição fundamental para a construção da verdade cênica a partir das circunstâncias dadas. É importante manter-se conectado naquilo que torna a ficção real. Mas, para isso, o ator também necessita criar algo extra além daquilo que o texto ou tema dá para ele, para dar suporte e base concreta, física e mental, para suas ações e reações. Esse “algo extra” ele conseguirá acionando o próximo elemento: a “imaginação”.

2.1.3. Imaginação

A “imaginação” é peça chave nesse processo em que se pretende tornar vivo e crível um personagem no teatro. O que Stanislavski chama de *se* ou *se mágico*, é o que possibilita nos transportar da nossa realidade para outra. “*O que faria se estivesse nessa situação?*” é a pergunta que devemos fazer no processo de criação de cena, seja ela um texto pronto ou um tema para ser improvisado. No entanto, nem com textos e muito menos com temas para improvisações, nós vamos encontrar todas as informações para a construção de uma personagem viva em cena. Precisamos, evidentemente, da imaginação para compor a “vida” dessa personagem. Diz Stanislavski:

(...) o nosso trabalho numa peça principia com o uso do *se*, como alavanca para nos erguer da vida quotidiana ao plano da imaginação do autor, uma série inteira de *ses* e de circunstâncias dadas, cogitadas por ele. A realidade factual é coisa que não existe em cena. A arte é produto da imaginação assim como o deve ser a obra de um dramaturgo. O ator deve ter por objetivo aplicar sua

⁴ Al trabajar con el método de análisis activo es especialmente importante que los participantes comprendan lo fructífero de este método y creen la imprescindible atmósfera creativa en los ensayos. Los ensayos con estudios pueden despertar al principio en algunos compañeros bien turbación, bien exagerada desentusiasmo, y en los que observan a sus compañeros ironía, en lugar de interés creativo hacia lo que éstos hacen. Las réplicas lanzadas a destiempo, las risitas, los murmullos pueden alejar por mucho tiempo a los que ensayan del imprescindible sentimiento creativo, causarles un daño irreparable. El intérprete del estudio puede perder la fe en lo que hace y, al perder la fe, marchará inevitablemente por la senda de la representación, de la sobreactuación.

técnica para fazer da peça uma realidade teatral. Neste processo o maior papel cabe, sem dúvida, à imaginação. (...)

– Já que a imaginação tem um papel tão importante no trabalho do ator – perguntou Paulo, um tanto encabulado – o que é que ele pode fazer quando carece dela?

– Terá que desenvolvê-la – respondeu o Diretor – ou então desistir do teatro. (STANISLAVSKI, 1976, pp. 81;84).

A imaginação é algo intrínseco ao ser humano, por isso, seu desenvolvimento (da imaginação), é uma questão de exercício, pois nós somos animais criadores. A palavra “imaginação” traz os dois radicais, “imagem” e “ação”, juntos. A criação de imagens (visuais, sonoras, olfativas, táteis ou gustativas) ativa os nossos sentidos e permite que o nosso corpo sinta sensações e responda a elas com ações físicas, concretas e orgânicas. Imaginar no teatro não deve ser algo abstrato, mas deve ter uma “concretude” suficiente para o ator, para que este acesse campos na sua mente e corpo que lhe permitam reagir com ações físicas concretas e verossímeis. Sobre isso, Stanislavski exemplifica, através de seu alterego, o aluno Kóstia, como a imaginação sem ação pode ser infértil.

A minha imaginação tem iniciativa? Será sugestionável? Desenvolver-se-á espontaneamente? Estas perguntas não me deram trégua. (...) Em que deveria pensar? Minha imaginação revelou-me árvores numa grande floresta de pinheiros, movendo-se com brandura e ritmo, sob uma brisa suave. Podia sentir o cheiro do ar fresco. Por que... nesta serenidade toda... estou escutando o tique-taque do relógio? Eu tinha ferrado no sono! Ora, está claro, compreendi, eu não devia imaginar coisas sem propósito. (...) hoje, na aula, falei com o Diretor sobre isso.

– Você não o conseguiu porque fez uma série de erros – explicou ele. Em primeiro lugar, forçou a imaginação, ao invés de estimular. Depois, tentou pensar sem ter assunto interessante. O seu terceiro erro foi que **seus pensamentos eram passivos. Na imaginação, a atividade tem máxima importância. Primeiro vem a ação interior, depois a exterior.** (STANISLAVSKI, 1976, pp. 84-85, grifo nosso).

A ação é fundamental para o desenvolvimento da “imaginação” no processo de criação cênica, pois é na ação que se percebe o resultado daquelas “imagens” internas, que criam ação interna e, por sua vez, possibilita a visualização de uma ação externa. As “imagens” devem provocar no ator sensações específicas que deem à cena o “tempero” para as situações pretendidas no texto, mas essas “imagens” devem ter uma lógica

específica que tenha ligação – mesmo que interna para o ator – com o texto trabalhado.

Diz Stanislavski, através de um comentário de seu alterego, o Diretor Tórstov:

É razoável que sua imaginação tenha recuado quando você lhe pediu que fosse de uma premissa duvidosa a conclusão idiota. (...) Suponhamos que faça uma viagem ao redor do mundo. Não poderá imaginá-la “de um certo modo” ou “em geral” ou “aproximadamente”, porque em arte todos esses termos estão deslocados. Terá de fazê-lo com todos os pormenores adequados a tão vasta empreitada. Apegue-se firme à lógica e à coerência, pois isto o ajudará a conservar os sonhos escorregadios e insubstanciais perto dos fatos sólidos e firmes. (STANISLAVSKI, 1976, p. 89).

Por tanto, a imaginação deve viajar por caminhos tão fantásticos quanto a nossa mente for capaz, mas ela deve ter ligação direta tanto com a ação física do ator quanto com a linha lógica de ação da peça, utilizando o “*se mágico*” como “*alavanca para nos erguer da vida quotidiana ao plano da imaginação*” (STANISLAVSKI, 1976, p. 81), mas tendo a “*ação*” como “*base da arte que o ator persegue*” (STANISLAVSKI, 1976, p. 64).

2.1.4. Comunhão

A “comunhão” está ligada diretamente com os vários âmbitos de comunicação possíveis que um ator cria quando está em cena. Segundo Stanislavski, existem vários tipos de comunicação possível no teatro, mas apenas algumas delas seriam as “corretas”. São elas:

[1] Autocomunhão (comunhão direta consigo mesmo): aqui ele faz uma relação com teorias religiosas hindus, que pregam que o *prana* – cujo centro de radiação é um ponto localizado no plexo solar, próximo ao coração – é a energia vital que dá vida ao nosso corpo. Sendo assim, a *autocomunhão* seria a comunicação entre o nosso cérebro – sede da consciência – com o *prana* – sede da emoção –, ou seja, o sujeito “consciência” encontra o objeto da comunicação necessária “emoção”, evitando que

esta relação seja falsa, mecânica, pois ela é realmente perceptível. Stanislavski deixa claro, também, que essa questão não depende de crença religiosa, mas de uma sensação que pode ser experimentada e realizada fisicamente (STANISLAVSKI, 1976, pp.215-217).

- [2] Comunhão direta com objeto em cena (ou intercâmbios recíprocos): são as relações que o ator tem com os outros atores ou com algo em cena. Diz Stanislavski:

Se os atores deveras querem prender a atenção de uma grande platéia, devem fazer todo o esforço possível para manter, uns com os outros, uma incessante troca de sentimentos pensamentos e ações. E o material interior para essa troca deve ser suficientemente interessante para cativar os espectadores. (STANISLAVSKI, 1976, p. 215).

Esta comunhão é a mais fácil de ser percebida, mas também a mais difícil de ser mantida, pois exige uma entrega total do ator ao personagem e ao universo fictício. O ator deve estabelecer uma comunicação real com seus parceiros de cena, ao invés de só decorar as falas e dizê-las automaticamente. Devemos perceber de fato o que os atores que contracenam conosco dizem ou fazem e não apenas esperar que eles digam a “deixa” (STANISLAVSKI, 1976, pp. 215-219).

- [3] Comunhão direta com objeto imaginário (ausente, irreal ou inexistente): Stanislavski aponta aqui a essência de qualquer processo de comunicação: o importante é a “*relação interior*” que travamos com qualquer objeto, mesmo os in-existentes:

O ator experiente sabe que o essencial não está na aparição, propriamente, mas na sua **relação interior** com ela. Procura, portanto, responder com franqueza a sua própria pergunta: “que faria eu se um fantasma surgisse à minha frente?”. Há alguns atores, sobretudo principiantes, que ao trabalharem em casa usam um objeto imaginário, na falta de um vivo. Dirigem a atenção no sentido de se convencerem da existência de algo inexistente, em vez de se concentrarem no que deveria ser o seu objetivo interior. (...) Este hábito torna-se às vezes tão arraigado neles que pode durar toda a vida. (STANISLAVSKI, 1976, p. 220, grifo nosso).

A relação com objeto inexistente, para um espetáculo dramático tradicional, é algo que deve ser trabalhado após certa experiência e com acompanhamento, segundo o mestre russo. (STANISLAVSKI, 1976, p. 220). Um exemplo de utilização bem sucedida desse tipo de comunhão são os espetáculos de mímica, onde o objeto inexistente ganha vida com a relação que o ator cria com ele (objeto) a partir de seus objetivos interiores, aliado a técnicas corporais específicas que o auxiliam na “ilusão” do trato (relação com a “ação real”) como o objeto imaginário.

- [4] Comunhão ou Comunicação indireta com o público (ou comunicação recíproca com objeto coletivo): Este tipo de comunicação está diretamente ligado com todos os outros, pois é com uma boa comunhão direta em cena que a comunhão indireta (com o público) ocorre integralmente. A diferença é que nas formas de comunhão direta, o contato do ator é “direto e consciente” e, na comunhão indireta o contato é “indireto e inconsciente”, mas ambos são recíprocos, ou seja, a comunicação com a plateia é fundamental para o ator, mesmo acontecendo de forma indireta. (STANISLAVSKI, 1976, pp. 220-225).

Se querem aprender a apreciar o que recebem do público, deixem-me sugerir-lhes que atuem num espetáculo para um auditório completamente vazio. Gostariam de fazê-lo? Não! Porque representar sem público é o mesmo que cantar num salão sem ressonância. Representar para um público numeroso e simpaticante é como cantar numa sala de acústica perfeita. A platéia é para nós a acústica espiritual. Sob a forma de emoções vivas, humanas, devolve-nos o que lhe damos. (STANISLAVSKI, 1976, p. 221).

Além desses tipos de comunicação, salientados por Stanislavski, há outros três elementos ligados à “comunhão” que são o que Stanislavski chama de “*irradiação*” (ou “*emissão de raios*”), “*absorção dos raios*” e “*agarrador*” (ou “*garra*”, que é decorrente

do processo de emissão e absorção desses raios). Sobre os “*raios*”, diz Stanislavski, citando uma situação da peça “*Hamlet*”, de William Shakespeare:

Será que sentem, nestes versos, a comunhão sem palavras entre Hamlet e Ofélia? Nunca a sentiram, em circunstâncias semelhantes, em algo que fluiu de vocês, alguma corrente, dos seus olhos, da ponta dos seus dedos ou pelos poros? Que nome podemos dar a essas correntes invisíveis que usamos para nos comunicarmos uns com os outros? Algum dia este fenômeno será objeto de pesquisas científicas. Por ora, vamos chamá-los de raios. (STANISLAVSKI, 1976, p. 228).

Portanto, os “*raios*” se referem a um tipo de comunicação que independe das palavras, mas que passa por uma emissão, como disse Stanislavski, de “*correntes invisíveis*” que surge do corpo e o ultrapassa, especificando o tipo de comunicação emocional entre uma pessoa e outra. Sobre a “*garra*”, Stanislavski a compara “*com aquilo que o buldogue tem nas mandíbulas*” (STANISLAVSKI, 1976, p. 233). Diz ainda:

Nós atores temos de ter a mesma capacidade de agarrar com os nossos olhos, ouvidos e todos os nossos sentidos. (...) Mas isso (...) deve ser feito sem desnecessária tensão muscular. (...) O ator deve aprender a absorver-se, em cena, em algum problema interessante, criador. Se conseguir dar a isso toda a sua atenção e suas faculdades criadoras, conseguirá ter *garra* verdadeira. (STANISLAVSKI, 1976, pp. 233-234).

Resumindo, o ator deve estar presente de corpo e alma para que a comunhão realmente aconteça. Para tanto, suas ações e reações devem ser tão verdadeiras quanto seu discurso, pois, utilizando-se de um ditado popular, Stanislavski lembra que “*os olhos são os espelhos da alma*”:

Há truques mecânicos que os atores usam para encobrir sua lacuna interior, mas só servem para acentuar a vaguidão com que fitam. Não preciso dizer-lhes que isto é, ao mesmo tempo, inútil e prejudicial. Os olhos são os espelhos da alma. O olhar vago é o espelho da alma vazia. É importante que os olhos do ator, o seu olhar, reflitam o profundo conteúdo íntimo da sua alma. Portanto, ele precisa acumular grandes recursos interiores para corresponder em seu papel à natureza de uma alma humana. E o tempo todo que estiver no palco, deve compartilhar esses recursos espirituais com os outros intérpretes da peça. (STANISLAVSKI, 1976, p. 214).

Resumindo: o ator tem que estar consciente de seus “*objetivos*” em cena; das “*circunstâncias dadas*” no universo fictício; utilizar sua “*imaginação*” (criação de

imagens visuais, sonoras, olfativas, táteis ou gustativas) para concretizar sua criação; ter uma intensa “*comunhão*” em cena (direta e indireta). Além disso, falta um elemento que garanta o “ajuste final”: estamos falando da “*adaptação*”.

2.1.5. Adaptação

A “adaptação” é o elemento que dá ao ator a possibilidade de criar as adequações necessárias para as ações em cena. É próprio da relação direta que o ator tem com a cena em si. São os ajustes e as adequações que os atores realizam com as situações que acontecem na prática, planejadas ou não. É com a “adaptação” que podemos adequar o material construído com a nossa real organicidade e também com o imprevisto, pois, se o ator está inserido e atento a tudo o que acontece, com real comunhão com a cena, então ele pode adequar suas ações a qualquer situação apresentada. Diz Stanislavski:

(...) usaremos essa palavra, *adaptação*, para significar *tanto os meios humanos internos quanto externos, que as pessoas usam para se ajustarem umas às outras, numa variedade de relações e, também, como auxílio para afetar um objeto.* (...) Cada mudança de circunstâncias, ambiente, campo de ação, tempo, acarreta um correspondente ajustamento. A gente, alta noite, sozinha, ajusta-se de um modo diferente do de durante o dia, em público. Chegando a um país estranho, achamos meios de nos adaptarmos de modo adequado às circunstâncias do ambiente. (STANISLAVSKI, 1976, pp. 240;242).

A “adaptação” é um recurso que utilizamos também para nos adequarmos ao meio em que estamos para que possamos, com isso, relacionarmos com o outro dentro das circunstâncias apresentadas. Ou seja, ela está diretamente ligada com a “comunhão”, pois para nos relacionarmos e nos comunicarmos com os outros é necessário que criemos adequação nas nossas atitudes diante das situações apresentadas. Diz Stanislavski:

Cada sentimento que exprimimos, ao ser expressado, requer uma forma intangível de ajustamento, que lhe é toda peculiar. Todos os tipos de comunicação, como, por exemplo, a comunicação em grupo, com objeto imaginário, presente ou ausente, requerem ajustamentos peculiares a cada um deles. Nós nos servimos de todos os nossos cinco sentidos e de todos os elementos da nossa conformação interior e exterior para nos comunicarmos. Emitimos raios e os recebemos, usamos os olhos, a expressão fisionômica, a voz e a entonação, as mãos, os dedos, nosso corpo todo e em cada caso fazemos os ajustamentos correspondentes que se tornarem necessários, quaisquer que eles sejam. (STANISLAVSKI, 1976, p. 242).

Com a “adaptação”, o ator também pode buscar fluxos mais orgânicos para as ações físicas criadas, pois, muitas vezes, essas ações perdem o “brilho” no processo de repetição e, adaptando-as às situações e relações que acontecem na prática da cena (através dos processos de “comunhão”), o ator consegue encontrar uma maior organicidade dentro dessas relações em cena. Para tanto, é importante que ele aguçe sua percepção – abrindo sua escuta para as necessidades das possíveis “adaptações” em suas ações – para que ele alcance uma maior comunicação em cena, ou seja, uma melhor “comunhão” consigo mesmo, com os outros atores, com o espaço, com os objetos e com o espectador.

2.2. A Análise Ativa como um caminho possível

A busca da “verdade” sempre impulsionou Stanislavski e isso o fez navegar por mares teatrais bastante diferentes, inclusive pelo teatro infantil, quando montou “*Branca de Neve*”, de Aleksandr Ostróvski e “*O Pássaro de Azul*”, de Maurice Maeterlinck. Nesses casos, ele considerava o simbolismo e a fantasia uma espécie de “*outra realidade*”, o que não impedia o ator de buscar a verdade cênica nessas realidades fantásticas.

O fantástico era minha paixão antiga. Por ele eu estava disposto a montar uma peça. Era alegre, bonito, divertido; era o meu descanso, a minha brincadeira, que vez por outra é necessária ao artista. (...) Para mim, o fantástico é algo parecido a um copo de champanha espumoso. Por essa razão levei a cena com grande prazer *Branca de neve* e *O Pássaro azul*. **É alegre inventar o que nunca sucede na vida, mas que, não obstante, é verdade, aquilo que existe dentro de nós, no povo, nas suas crenças e imaginação.** (STANISLAVSKI, 1989b, p. 292, grifo nosso).

É fato que quando Stanislavski fala que esse tipo de espetáculo era seu “*descanso*” e sua “*brincadeira*” pode nos parecer que o mestre está diminuindo o teatro de fantasia, realizado para crianças ou não. Trabalhar com o que está distante da nossa realidade e dos nossos conflitos reais pode ser um “*descanso*” ou uma “*brincadeira*”, ou seja, pode criar nos atores uma relação com o universo fictício mais leve do que uma história com elementos mais engajados sócio-politicamente. O que não significa que essas fantasias não correspondem ao que está no íntimo do ser humano. Em todas as culturas, as pessoas perpetuam suas fábulas fantásticas e simbólicas para falar dos sentimentos mais humanos.

Sobre o Simbolismo, típico das histórias fantásticas, Stanislavski aprofunda na questão do que ele chama de “realismo espiritual”. Diz Stanislavski:

(...) o simbolismo estava acima das nossas forças de atores. Para interpretar obras simbólicas, é preciso familiarizar-se profundamente com o papel e a peça, interpretar e deixar-se impregnar do seu conteúdo espiritual, cristalizá-la, para polir o cristal obtido, **encontrar para ele uma forma artística clara que sintetiza toda a essência multifacética e complexa da obra**. Para semelhante tarefa éramos pouco experientes e a nossa técnica interna estava insuficientemente desenvolvida. Os peritos atribuíam o insucesso dos atores à orientação realista do nosso teatro que, segundo ele, não se dava bem com o simbolismo. Em realidade, porém, a causa era outra, exatamente a oposta: em

Ibsen nós não fomos suficientemente realistas no que se referia à vida interior da peça. **O simbolismo, o impressionismo e todos os outros ismos em artes pertencem a supraconsciência e começam onde termina o ultra natural.** Mas só quando a vida espiritual e física do artista em cena desenvolve-se *naturalmente*, normalmente, pelas leis da própria natureza, o supraconsciente sai de seus esconderijos. A mínima violência contra a natureza, e o supraconsciente esconde-se nas entranhas da alma, protegendo-se da grosseira anarquia muscular. (...) **O nosso símbolo vinha da mente e não do sentimento, era forjado e não natural. Em suma, éramos incapazes de polir para tornar símbolo o realismo espiritual das obras que interpretávamos.** (STANISLAVSKI, 1989b, p. 299, grifo nosso).

Uma possibilidade para atingir a especificidade da atuação para o teatro infantil é trabalhar, desde a gênese do espetáculo, com exercícios de improvisação com base nos aspectos da ação física salientados anteriormente. Neste caso, esses aspectos devem ser construídos a partir de estudos detalhados da história a ser encenada, para, com isso, criar maior organicidade no jogo cênico. Existem diversos “métodos” possíveis para alcançar tal propósito. Aquele que foi eleito aqui, por melhor se relacionar com os aspectos salientados sobre o teatro para crianças, bem como sobre a ação física na perspectiva stanislavskiana é a Análise Ativa – método criado pelo diretor e teatrólogo russo Constantin Stanislavski. Este sistema apresenta-se como uma das propostas possíveis para, de acordo com nossas premissas anteriores, alcançar essa relação orgânica com o texto cênico e falado e, conseqüentemente, com o público.

Na Análise Ativa o ator busca, a partir de si mesmo (sem construções prévias), os entendimentos pessoais do corpo, mente e espírito da personagem e das relações que ela trava ao longo da peça. Ele não deve decorar o texto falado antes de ter o entendimento do mesmo, através de improvisações com a ação, espaço, objetos e os parceiros de cena, evitando criar uma relação distante, inorgânica, ou seja, uma relação falsa com os textos e as ações da personagem. Stanislavski lembra que o ator precisa trabalhar a partir de “*pequenos objetivos físicos que você pode fazer sinceramente, verdadeiramente, e em seu próprio nome*” (STANISLAVSKI, 1990, p. 227).

Segundo María Knébel, atriz, professora e discípula de Stanislavski, na *Análise Ativa* o ator contribui com sua interpretação pessoal da obra, garantindo organicidade e maior verdade cênica. Já o ator que é “passivo”, ou seja, que só aceita as características do papel a ser representado, sem interagir com ela, não trava um real diálogo orgânico com a personagem. Diz Knébel:

Ao longo de toda a vida de Stanislavski discorre o sonho da formação do ator criativo, do ator que dá sua própria interpretação da obra, que se comporta ativamente nela de acordo com as circunstâncias dadas. Se no período inicial de seu trabalho artístico Stanislavski se alegrava da suavidade/passividade dos atores, mais tarde compreendeu que essa <<passividade>> ameaça com a degradação à individualidade do ator, que a inércia atoral é um mal muito perigoso para a arte. (KNÉBEL, 1996, p. 14, tradução nossa).⁵

A utilização de alguns aspectos da ação física como recursos utilizados para a realização da *Análise Ativa* como as “*circunstâncias dadas*”, a “*imaginação*”, a “*adaptação*”, a “*comunhão*” e os “*objetivos*”, dão ao ator uma base concreta para que ele se relacione com o texto (falado e cênico) de uma forma mais orgânica e verossímil em relação à encenação, criando uma melhor conexão com o universo fictício da peça. Esses procedimentos podem ser muito úteis na construção de espetáculos para crianças, pois ajudam, por exemplo, a evitar a representação forçadamente “infantilizada” das personagens – presente com frequência nas peças infantis – pois ajudam a trazer o ator para um estado de criação mais pessoal e preciso, onde a verdade cênica do universo fictício abordado é a meta a ser alcançada, e não a infantilização das personagens (por se tratar de uma peça infantil).

Sendo assim, a “*verdade cênica*” é conseguida através dessa conexão que o ator cria com esse universo na prática dos ensaios, trabalhando com objetivos claros e concretos,

⁵ A lo largo de toda la vida de Stanislavsky discurre el sueño de la formación del actor creativo, del actor que da su propia interpretación de la obra, que se comporta activamente en ella de acuerdo a las circunstancias dadas. Si en el período inicial de su trabajo artístico, Stanislavsky se alegraba de la ductilidad de los actores, más tarde comprendió que esa <<ductilidad>> amenaza con la degradación a la individualidad del actor, que la inercia actoral es un mal muy peligroso para el arte.

como se esse universo fosse real e possível, fugindo urgentemente dos clichês do gênero, como a infantilização das personagens e o excesso de ilustração desnecessária. Diz Stanislavski sobre a “*verdade cênica*”:

O que chamamos verdade no teatro é a verdade cênica, da qual o ator tem de servir-se em seus momentos de criatividade. Procurem sempre começar o trabalho por dentro, tanto nos aspectos fatuais da peça e do cenário, como nos aspectos imaginários. Instilem vida em todas as circunstâncias e ações imaginadas, até conseguirem satisfazer plenamente o seu senso de verdade e até terem despertado um sentimento de crença na realidade das suas sensações. Este processo é o que chamamos de justificação do papel. (STANISLAVSKI, 1976, p. 153).

Esse processo de “*justificação do papel*” é muitas vezes interpretado equivocadamente como a crença pura e simples na realidade fictícia por parte do ator como se ela fosse real, mas Stanislavski fala de despertar “*um sentimento de crença na realidade das suas sensações*”, ou seja, que o ator precisa acreditar nas sensações físicas que aquela realidade fictícia específica pode sugerir para “*satisfazer plenamente o seu senso de verdade*”, que é diferente em cada ator, daí a necessidade de dar a nossa própria interpretação de cada obra – através de nossas próprias ações e reações –, pois esse “*sentimento de verdade*” varia para cada pessoa de acordo com a sua concepção de “*verdade*”, sua cultura e sua visão de mundo.

Por exemplo, se, para um determinado ator, um duende anda de pernas abertas, com a coluna curvada e fala de forma nasal, ele deve encontrar nessa maneira obviamente não cotidiana um “*sentimento de verdade*” que tem a ver com o seu senso de verdade pessoal em relação a essa realidade fictícia, que é a de um duende com a voz anasalada e com andar estranho, mesmo todos nós sabendo que se trata de uma personagem fantástica, não existindo um referencial real para podermos comparar essa criação com algo “*verdadeiro*”. Resumindo, a verdade cênica fictícia pouco ou nada tem a ver com a verdade real, mas sim com aquela que construímos com nosso corpo e nossa voz.

A Análise Ativa, como o próprio o nome diz, permite ao ator analisar ativamente os acontecimentos da peça através das próprias ações realizadas na concretização cênica da história. Ou seja, o ator começa a criar suas próprias reações antes de decorar o “texto” (palavras), concentrando-se nas ações da personagem. Com isso, ele propõe o que a personagem pode realizar no decorrer da cena em termos de ações físicas, buscando compreender e apreender detalhes da cena através da criação física e não apenas da especulação intelectual. Busca-se, então, uma forma mais ativa e concreta de pensar cena: um “pensamento/ação”.

Geralmente, a Análise Ativa é relacionada apenas aos processos teatrais realizados com um texto (para ser falado) pré-escrito, pois todos os processos de Stanislavski realizados com esses procedimentos são com textos pré-existentes. No entanto, podemos considerar também que esse método possa ser muito útil até para a construção cênica de um espetáculo ainda sem texto pré-existente (algo mais comum em espetáculos realizados a partir de meados do século XX). A respeito disso, diz Bonfitto: “*Stanislavski, apesar de ter em sua prática teatral partido de textos já escritos, admitia a possibilidade de se partir simplesmente de situações que poderiam ser desenvolvidas pelo ator*” (BONFITTO, 2002, p. 28).

No início de um trabalho com a Análise Ativa em processos contemporâneos pode-se ter o texto escrito das falas apenas como um norteador das ações. Decorá-lo será apenas uma das últimas etapas, quando todo o “texto cênico” estiver realizado concretamente e devidamente compreendido pelos atores. Nesse caso, os atores passam a ser coautores, pois muitas coisas que não estão no texto propriamente dito (as lacunas ou outras interpretações do sentido do texto) ganham corpo e voz na cena através da criação física do ator.

O processo pode iniciar com ações simples (como andar, sentar, pegar algo) que tenham como parâmetros algum elemento de ação física (objetivo, circunstâncias dadas, foco etc.) e podemos convencionar variações desses elementos (de velocidade de movimento ou fala, de tônus muscular etc.). Com isso, damos sentidos para essas ações, ou seja, criamos uma pequena “dramaturgia” para elas. Assim o ator cria quadros (imagens) que “existem” apenas na sua imaginação, pois, nesse caso, esse “quadro” não se transforma em cenário, mas em estímulos para a ação e, posteriormente, na ação propriamente dita. Depois disso, toma-se algumas situações do enredo da peça para servir como estímulo para as improvisações. Quando o texto entra – mesmo como um roteiro no início – os atores fazem escolhas entre as ações organizadas de acordo com questões que no momento lhe pareçam pertinentes para o processo de comunicação com o espectador, mas que será definido na prática da ação.

As imagens e ações das cenas “originais” podem, aparentemente, não condizer com alguns momentos do texto escrito, mas a junção dessas ações com o texto geralmente leva o sentido da cena para outro lugar, que não existia na cena original (anterior ao texto) e nem no texto escrito. É como se a personagem agora não fosse nem o da criação primeira (da mente do ator), nem o outro (do texto escrito), mas um terceiro, que existe da junção desses dois e ganha vida na prática das ações físicas.

O que acontece com a Análise Ativa é que o ator cria um contexto inicialmente que pode, ou não, ter a ver com a peça, mas, independentemente disso, é um leque que se abre para a criação de outros sentidos que podem ser aproveitados no espetáculo, com as adaptações e afinações necessárias à encenação, e que não se prendem a uma personagem idealizada (puramente mental), mas que tem uma concretude própria do fazer, que relaciona o físico (corpo/voz/sensações) com o mental (pensamento) de uma forma mais orgânica e viva.

Não existe muita referência escrita do próprio Stanislavski sobre a utilização da Análise Ativa, mas ele próprio criou uma lista com alguns procedimentos⁶ que, na época, ainda não havia recebido nomenclatura específica, mas que já era compreendido como uma nova forma de analisar a peça através da prática do *método das ações físicas*:

1. **Contem** o enredo (sem detalhes excessivos).
2. **Representar o enredo exterior** em termos de ações físicas. Por exemplo: entrem num quarto. Mas como não podem entrar a menos que saibam de onde foi que vieram, para onde vão e por que, procurem os fatos externo do enredo, a fim de que estes lhe dêem base para ações físicas. Tudo isso deve ser feito a grosso modo, e constitui a justificação de um esboço de *circunstância* determinadas (apenas toscas, exteriores). As ações são tiradas da peça. O que faltar será inventado de acordo com o espírito da peça.
3. **Representem improvisações versando sobre o passado e o futuro** (o presente ocorre em cena): de onde foi que eu vim, aonde é que estou indo, que aconteceu entre os períodos em que eu estava em cena?
4. **Contem a história** (com mais detalhes) das ações físicas do enredo da peça. Apresentem circunstâncias propostas e “ses” mágicos mais sutis, mais detalhados, e com bases mais profundas.
5. **Redijam uma definição** provisória do superobjetivo, em termos aproximativos, bem como um primeiro esboço do mesmo.
6. Baseando-se no material adquirido, esbocem, aproximadamente, uma **linha direta de ação**, dizendo sempre: que faria eu “se”...?
7. Com este fim dividam a peça em **grandes unidades físicas**, (não existe peça alguma que não tenha estas grandes unidades físicas, grandes ações físicas).
8. **Executem** (representem) essas ações físicas esboçadas em bruto, baseadas na pergunta: que faria eu, se...?
9. Se as unidades maiores forem muito difíceis de abarcar, **dividam-na, provisoriamente, em unidades de extensão médias, ou mesmo, se necessário, em unidades cada vez menores. Estudem a natureza dessas ações físicas.** Obedeçam estritamente à lógica e **consecutividade** das grandes unidades e de suas partes componentes, e as combinem em grandes ações completas, sempre sem objetos de cena.
10. **Formem uma linha lógica, consecutiva, de ações físicas orgânicas.** Anotem-na por escrito e as fixem firmemente por meio de repetições frequentes. Libertem-na de tudo o que for supérfluo – Cortem noventa por cento! Repassem essa linha até que ela chegue ao ponto de ser o bastante fiel para merecer crédito. A lógica e a consecutividade dessas ações físicas conduzirão à

⁶ Trata-se de um resumo a partir de uma proposta do próprio Stanislavski sobre o processo de análise inicial da peça sem a necessidade do trabalho de mesa. Ele não conseguiu finalizar esse estudo de forma escrita, sendo assim, o que se publicou a respeito disso foram seus escritos póstumos que estão no livro “*A criação do papel*” (STANISLAVSKI, 1990) – pela tradução estadunidense – ou “*El trabajo del actor sobre su papel*” (STANISLAVSKI, 1993) – pela tradução argentina.

veracidade e à *fé*. Mas isso se obtém sendo lógico e coerente, e não tentando-se alcançar a verdade em função da verdade.

11. A lógica, a consecutividade, a verdade, a fé, colocadas na situação de estar “aqui, hoje, neste mesmo instante”, acham-se agora mais fundamentadas e fixadas.

12. Tudo isso, resumido, produz o estado de “eu sou”.

13. Quando vocês tiverem alcançado o “eu sou”, terão também chegado à *natureza orgânica* e seu subconsciente.

14. Até agora, vocês têm usado suas próprias palavras. Agora, têm a *primeira leitura do texto*. Agarrem-se às palavras e frases isoladas de que tiverem necessidade. Escrevam-na e acrescentem-nas a seus próprios textos livres.

Quando chegarem à segunda leitura e às seguintes, toquem mais notas, recolham mais palavras para incluir no texto que vocês mesmos inventaram para seus papéis. Assim, gradualmente, com pedacinhos, e depois com frases completas, o papel passa a ser suprimido com as palavras do próprio escritor.⁷ As lacunas logo são preenchidas com o texto exato da peça, de acordo com o estilo, a linguagem e a dicção da mesma.

15. Estudem o texto, fixem-no em sua mente, mas evitem dizê-lo em voz alta, para não tagarelar mecanicamente, ou construir uma série de acrobacias verbais. Repitam muitas vezes e fixem firmemente a sua **linha de ações físicas lógicas e consecutivas**, verdade, fé, “eu sou”, verdades orgânicas e o subconsciente. Dando a essa ações uma base de justificação, vocês farão com que sempre lhes venham á mente circunstâncias determinadas, frescas, novas, mais sutis, e terão um senso mais profundo, amplo e totalmente abrangente, de ação concentrada. Enquanto executam este trabalho, reexaminem muitas e muitas vezes, cada vez mais minuciosamente, o conteúdo da peça. Imperceptivelmente vocês adquirirão uma base, para suas ações físicas, que será psicologicamente mais sutil, por causa de suas circunstâncias propostas, da linha direta de ação e do seu superobjetivo.

16. Continuem a representar a peça de acordo com as linhas ora estabelecidas. Pensem nas palavras, mas ao representarem substituam-nas por *sílabas rítmicas* (trá-lá-lá-lá).

17. Agora o verdadeiro traçado interior da peça já foi estabelecido pelo processo de justificação de suas ações físicas. Fixem-no mais firmemente ainda, de modo a que o texto falado se subordine a ele, e não seja tagarelado mecânica e independentemente dele. Continuem a representar a peça usando as sílabas rítmicas. **Repassem com suas próprias palavras (de vocês):** 1) – o esquema de idéias; 2) – o esquema de visualização da peça; 3) – expliquem ambos aos colegas com quem vocês estiverem contracenando, a fim de estabelecer um esquema de ação interior. Esses esquemas básicos formam o subtexto de seus papéis. **Fundamentem-se o mais firmemente que puderem e mantenha-nos constantemente...**

18. Depois de fixado esse padrão, enquanto ainda estiverem sentados ao redor da mesa, **leiam a peça com as palavras do próprio autor e, sem sequer moverem as mãos, transmitam, o mais exatamente possível, aos que contracenam com vocês, os padrões elaborados, as ações, todos os detalhes da partitura da peça.**

⁷ Em caso de criação original a partir de roteiro ou tema, é nesse momento que se dá as primeiras versões escritas do texto da peça a partir do que foi criado nas improvisações (a dramaturgia final, em geral, se dá com o tempo e com os ensaios). Mesmo com texto sendo criado posteriormente, podemos proceder com o processo de “análise” da mesma forma que Stanislavski sugere nessa lista, substituindo os textos improvisados pelos textos definidos pelo dramaturgo.

19. *Façam a mesma coisa, ainda sentados ao redor da mesa, mas com as mãos e os corpos livres, usando uma parte do jogo de cena marcado para produção provisória.*

20. *Repitam isso no palco, com o jogo de cena tal como foi marcado provisoriamente.*

21. *Desenvolvam e fixem o plano dos cenários no palco (dentro de quatro paredes).* Deve-se perguntar a cada pessoa que lugar ela escolheria para estar e representar (em que cenário)? Que cada um sugira seu próprio plano. O plano para os cenários será tirado do consenso de planos propostos pelos atores.

22. Elaborem e registrem o jogo de cena. Arranjem o palco de acordo com o plano estabelecido de comum acordo, e façam entrar neles os atores. Perguntem aos atores o lugar que escolheriam para fazer uma declaração de amor; onde prefeririam agir sobre o comparsa com quem contracenam, para convencê-lo a ter uma conversa de coração aberto, etc.; onde seria mais conveniente cruzar o palco a fim de esconder algum embaraço? Deixem que os atores cruzem a cena e executem suas ações físicas segundo as necessidades da peça; procurem livros nas estantes, abram janelas, acendam uma lareira, e assim por diante.

23. *Ponham à prova o esquema das marcações, abrindo arbitrariamente qualquer uma das quatro paredes.*

24. Sentem-se em uma mesa e façam uma série de discussões sobre o aspecto literário, político, artístico e outros da peça.

25. *Caracterização.* Tudo o que se fez até agora promoveu uma caracterização interior. Enquanto isso, a caracterização externa deveria ter aparecido espontaneamente. Mas que se deve fazer quando isso não ocorre? Vocês devem repassar o que já foi feito, mas acrescentem uma perna manca, a fala seca e concisa, ou então arrastada, certas atitudes de braços ou pernas, a posição do corpo concordando com certos maneirismos, hábitos. Se a caracterização externa não surge espontaneamente, é preciso enxertá-la, de fora. (STANISLAVSKI, 1990, pp.263-266, grifos do próprio autor)

Com esse processo de “análise”⁸ realizado através das ações físicas desde o primeiro contato com o texto, Stanislavski identifica que o propósito da análise “*é desencavar estímulos criadores para atrair o ator, pois sem eles não pode haver identificação com o papel*” (STANISLAVSKI, 1990, p. 166). A função desse método de **provocar estímulos para o trabalho criativo** na busca da **verdade cênica** através de **tarefas físicas concretas** realizadas **desde o início do processo** é o que nos move para uma relação mais próxima com o trabalho direcionado para crianças, pois coloca os atores no “aqui” e no

⁸ Esse processo de “análise” através de tarefas físicas foi mais tarde nomeado pela russa María Ósipovna Knébel (1898-1985), de “Análise Ativa”. Knébel foi aluna de Stanislavski em seus últimos anos de vida. Após a morte de Stanislavski, Knébel passou a ser reconhecida como um dos nomes mais importantes na continuidade dos estudos stanislavskianos sobre o trabalho do ator.

“agora” das cenas criadas, evitando a pouca relação intrínseca entre os atores e o universo fictício abordado.

Sendo assim, o jogo físico concreto da cena é o que interessa nessa proposta, que transforma a literatura dramática “estática” do livro em ação física “viva”, desde o momento de “contar o enredo” (1º ponto da lista), passando por todos os procedimentos de definição de “linha lógica de ações orgânicas” (10º ponto), a produção do estado do “*eu sou*” e da “natureza orgânica” (12º e 13º pontos), a busca do “traçado interior da peça” conseguido através do “processo de justificação das ações” (17º ponto), até o surgimento e/ou acréscimo de elementos e estímulos exteriores, como cenário, disposições espaciais, caracterização etc. (21º, 22º e 25º pontos).

O que criamos com isso não foi algo inédito, mas foi uma forma de trabalhar o processo de criação do ator sob um olhar que o coloca em um papel muito mais ativo do que o de “declamador de textos” e “cumpridor de marcas”. Com isso, criamos novos procedimentos, que aliam esse método stanislavskiano com o de procedimentos contemporâneos, que veremos no capítulo a seguir.

3. A CRIAÇÃO CÊNICA

Neste capítulo, iremos discutir o trabalho do ator com a Análise Ativa em um processo de criação de espetáculo teatral para crianças. Para tanto, foi realizada no ano de 2008, a aplicação prática deste projeto: o espetáculo “*A Viagem de Clara – Em Busca do Eu Perdido*”. O processo de criação desse espetáculo iniciou um ano antes dos ensaios propriamente ditos, pois a maioria dos atores foi oriunda de dois cursos de iniciação teatral oferecidos a alunos de variadas formações da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

O processo de passagem – de curso para espetáculo – foi delicado, mas garantiu uma coesão de linguagem dos atores que permaneceram no projeto até o fim. Outro fator importante foi a dilatação dos tempos de cada processo, o que garantiu a maturação das linguagens e formas de criação utilizadas em cada momento. A seguir, mostraremos o caminho que nos levou até a criação, passando pela formação, estruturação da metodologia e a prática de criação em si.

3.1. Da formação ao espetáculo

Em 2007, ministrei o “Curso de Iniciação ao Teatro – O Trabalho do Ator no Processo de Criação Coletiva”,⁹ que aconteceu entre abril e junho de 2007, no Centro Cultural UFMG. O curso – ministrado em conjunto com a aluna de Licenciatura em Artes Cênicas da UFMG, Clarisse Elias – foi uma parceria do Centro Cultural com a Diretoria para Assuntos Estudantis da UFMG e contou com a orientação da professora da Graduação de Teatro da UFMG, Rita Gusmão, à época, também diretora do Centro Cultural. Esse curso teve como foco estudos sobre *Ações Físicas* no teatro, seguido pela pesquisa sobre *Criação Coletiva* e finalizando com

⁹ No Módulo I (2007.1), André já era formado em Licenciatura em Artes Cênicas e cursava a continuidade de estudos no Bacharelado em Interpretação Teatral, que não chegou a terminar, pois no período do Módulo II (2007.2) ele ingressou no Mestrado em Artes da Escola de Belas Artes na área de Artes Cênicas da UFMG.

uma montagem a partir dos estudos propostos, intitulada “*Confesso!*”, sobre memórias de infância dos próprios atores.

O curso iniciou com quase trinta alunos nas primeiras aulas, mas, logo no primeiro mês, estabilizou-se em quinze participantes¹⁰, todos eles alunos da UFMG de diversos cursos. Inclusive, o fato de todos terem escolaridade de nível superior (completo ou incompleto) garantiu uma qualidade de discussão realmente alta, principalmente em relação aos textos.

A intenção inicial do curso era o de dar a partida para uma alfabetização estética teatral, onde o olhar do espectador de espetáculos teatrais estaria mais aguçado, principalmente com a consciência de determinadas questões próprias do universo teatral, como: o aprofundamento sobre temas poéticos ou cotidianos, as relações simbólicas que os atores criam utilizando o corpo como instrumento ou a inter-relação entre os companheiros de cena para a construção de um trabalho em comum. Daí a escolha por trabalhar com *ações físicas* – para a consciência do próprio corpo enquanto instrumento de trabalho – e da *criação coletiva* – para a consciência do trabalho em grupo.

Esse curso foi uma iniciação que permitiu aos alunos não só conhecer métodos e técnicas teatrais, mas – o que apenas no futuro nos seria desvendado – criar uma relação mais profunda entre atores adultos e o universo da criança, principalmente a nossa “criança interior”. Chamamos de “criança interior” as imagens e os estados internos que temos de nós mesmos através das memórias de infância, não no sentido de trabalhar com as “emoções” específicas da nossa infância, mas no sentido de recriarmos – coletivamente – essas histórias de forma cênica, sempre buscando o que chamamos de “verdades”, seja a “verdade pessoal” dos atores consigo mesmo e com o grupo e a

¹⁰ Foram eles: Aiezza Martins (Psicologia), Aksan Lindenberg (História), Bárbara Ahouagi (Artes Visuais), Clayton Santos (Educação Física), Josué Sales (Ciência da Informação), Leandro Rufino (Engenharia Civil), Leonardo Vieira (Comunicação Social), Lívia Pacheco (Turismo), Luiz Gonzaga Oliveira (Comunicação Social), Mara Coelho (Arquitetura e Urbanismo), Marlon Marcus (Engenharia de Controle Automação), Pedro Caldeira (Ciências Sociais), Regina Célia (Especialização em Ações Sociais), Rodrigo Francisco (Música) e Saulo Simonelli (Especialização em História da Cultura).

“verdade cênica” através de procedimentos do *método das ações físicas*. Para tanto, percorremos um bom caminho de estudos e treinamentos que foram do conhecimento de si mesmo à relação com o próximo para a criação cênica.

No primeiro momento do curso, nos aprofundamos em estudos sobre “*ação física*” a partir de textos do livro “*A arte de ator: da técnica à representação*”, de Luiz Otávio Burnier, onde seguimos a ordem dos temas apresentados no Capítulo 1, intitulado “*Ação física (e vocal): unidade mínima do ‘texto’ do ator*” (BURNIER, 2001, pp. 31-59). Paralelo a esse estudo, realizávamos um treinamento com jogos cênicos de descoberta de articulações, dinâmica de movimentos, relação com bastões, relação com o espaço, além de jogos de improvisação de cenas com temas livres.

Os exercícios práticos realizados sempre davam suporte aos estudos teóricos e auxiliavam no entendimento ou na profundidade dos questionamentos. A prática aliada à reflexão constituiu no grupo de alunos, além de um “vocabulário” específico, onde questões como “*ação física*”, “*texto cênico*”, “*organicidade*”, “*élan*”, “*objetivo*”, entre outras expressões, deixavam de ser palavras abstratas e ganhavam discussões mais aprofundadas, onde os exercícios práticos quase sempre serviam de exemplos.

Percebemos que esse momento inicial é fundamental para estabelecer parâmetros de trabalho, de comunicação e de entendimentos, tanto intelectual quanto corporal. Por exemplo, nos exercícios de descoberta das articulações, os atores, além de perceberem os limites e as diferenças de qualidade de movimento das articulações, também se colocavam em relação com os outros atores, criando um jogo que disponibilizava o corpo para o trabalho cênico e possibilitava o conhecimento do corpo do outro.

No segundo momento do curso, houve um breve estudo sobre criação coletiva – a partir de experiências de grupos como o *Pod Minoga* (SP) e, especialmente, o *Asdrúbal Trouxe o Trombone* (RJ) – e também sobre experiências em processo colaborativo, especialmente com os grupos *Teatro da Vertigem* (SP) e *Grupo Galpão* (MG). Em relação

a esse último, os alunos assistiram ao espetáculo “*Pequenos Milagres*” e conversaram com um dos atores do grupo, Júlio Maciel, sobre essa e outras experiências a partir do processo colaborativo.

O contato com experiências de criações de espetáculos originais em grupo, independentemente dos nomes dados a esses processos (*criação coletiva, processo colaborativo, criação em grupo* etc.), foi outro recorte importante. Isso possibilitou aos alunos trabalharem a relação em grupo para um processo de criação de textos e cenas, pois todo o treinamento de preparação do ator – que fizemos em função da compreensão (mental e corporal) das ações físicas – encontrou a reverberação necessária no ato das criações originais de cenas.

O terceiro momento do curso foi a criação das cenas a partir de lembranças de infância de cada um dos atores. Essas lembranças eram retrabalhadas por duplas, trios ou quartetos, e cenas eram criadas a partir da “contação” dessas “lembranças-histórias”. O jogo aqui era criar as cenas coletivamente, tendo a lembrança apenas como mote e a contação (narração) como suporte para as ações da cena. O exercício cênico¹¹ foi chamado de “*Confesso!*”, que mais tarde veio a denominar o grupo: “Confesso! Cia. de Teatro”.

Ao iniciar o processo de construção das cenas, percebemos que o tema que serviu de base para a criação coletiva, no caso daqueles atores, poderia ser situações de suas próprias vidas, pois o desnudar dessas situações pessoais nos improvisos (em sua maioria, memórias da infância) já apontava para o que talvez fosse uma necessidade específica daquele grupo de pessoas: a de levantar questões sobre eles mesmos.

O resultado foi, além de um exercício cênico de formação bastante profundo (com histórias criadas a partir de memórias dos próprios atores), a vontade de realizar um “Módulo II”, que seria a montagem de algum texto teatral já existente. Essa vontade (dos alunos e dos

¹¹ Chamávamos de “*exercício cênico*” para que ficasse claro que o que estávamos fazendo era um “exercício pedagógico” e não um “espetáculo teatral acabado”.

professores) resultou em outro curso, que, por sua vez, resultou no exercício cênico “*Para Além do Jardim*” – adaptação de “*O Jardim das Cerejeiras*”, texto do dramaturgo e contista russo Anton Tchekhov –, trabalho mais elaborado e que deu continuidade à vontade da maioria de querer transformar o grupo de alunos em um grupo teatral.¹²

Percebemos logo que o texto de “*O Jardim das Cerejeiras*” seria perfeito para dar continuidade ao trabalho com as ações físicas e, especificamente, com procedimentos da Análise Ativa, ou seja, com improvisações criadas a partir dos temas, ideias e contexto específico das cenas da peça. Isso deu aos atores uma grande força de criação e a garantia de uma assinatura própria na atuação de cada personagem e, conseqüentemente, no espetáculo como um todo.

A ideia central do trabalho com a Análise Ativa nessa montagem era o de aprofundar questões sobre as ações físicas e, em conjunto com isso, sobre o conceito de “*depoimento pessoal*”, que, podendo surgir com outros nomes, é algo bastante trabalhado por grupos desde a década de 60 e, atualmente, ganhou adeptos entre grupos atuais como, por exemplo, o Teatro da Vertigem (SP) e a Cia. dos Atores (RJ). Segundo Mariana Lima, atriz do Teatro da Vertigem, em citação no texto “*O que fazemos na sala de ensaio*”, de Myriam Rinaldi, “*depoimento pessoal é sua colocação como ser humano, como cidadão e artista. (...) É deixar que sua experiência vire arte e seja manipulada*”. (LIMA *apud* RINALDI, 2002, p. 46).¹³

O depoimento pessoal serviu para nós como uma ponte que liga o ator/ser humano com a personagem/ser humano. Para tanto, duas perguntas sempre eram repetidas: “*o que eu quero dizer com isso neste momento*” e “*o que isso que é dito tem a ver com a minha situação de vida agora*”.

O depoimento pessoal, da forma como utilizávamos, era o subtexto trazido à tona. Com isso,

¹² Os alunos que continuaram no curso foram: Aiezza Martins, Aksan Lindenberg, Josué Sales, Leandro Rufino, Leonardo Vieira, Luiz Gonzaga Oliveira e Marlon Marcus. Integraram o curso também como alunas: Aline Maia e Michelle Braga. Integraram a montagem como atores convidados: Clarisse Elias (também Co-Diretora) e Germán Milich (também Diretor Musical).

¹³ Esse artigo é escrito pela Miriam Rinaldi, atriz do Teatro da Vertigem, mas tem a colaboração de todos os atores que participaram do processo do espetáculo “*Apocalypse I’II*”, direção de Antônio Araújo, última peça da Trilogia Bíblica do Vertigem. Inclusive quem assina o artigo em questão são “*Os Atores do Teatro da Vertigem*”.

situações, opiniões e impressões dos próprios atores dividiam a cena com o texto de Tchekhov, criando um processo de distanciamento nos momentos dos “monólogos pessoais” (como chamávamos essas intervenções), mas, ao mesmo tempo, de identificação com a personagem.

Aos poucos, fomos excluindo os monólogos pessoais, enquanto intervenções externas ao texto, e incluindo-os no texto da própria peça, como fala das próprias personagens. Esse exercício é uma forma possível de trabalhar um dos conceitos da Análise Ativa, que é o de se colocar como si próprio nas situações. No nosso caso, criávamos uma via de mão dupla, onde o ator vivenciava situações da personagem e a personagem falava textos dos atores. Esse exercício criou uma relação de posse e de autoria muito forte nos atores, fazendo-os mergulhar nas situações com maior profundidade.

Tornar explícito o que seria apenas um *monólogo interior* dos atores para um texto original criou duas questões: uma maior relação dos atores com o texto e trouxe a cena para outro lugar, que é ao mesmo tempo paralelo ao texto original, mas que cria uma situação estranha à situação proposta originalmente. Esse “lugar estranho” possibilita a criação de um vínculo entre as memórias pessoais ou intervenções de cada ator (abordadas desde a primeira peça, “*Confesso!*”) com as personagens da peça em questão – “*O Jardim das Cerejeiras*” – criando uma espécie de “terceiro plano”, onde o ator e a personagem da peça se mesclam, transformando-se em um terceiro ser, que podemos chamar de “ator-personagem”. Esse tipo de trabalho, além de criar uma maior aproximação do ator com o universo fictício, aproxima também o espectador, que passa a relacionar os dois universos apresentados: o dos depoimentos (universo real) e o da peça em si (universo fictício).

Com isso, as “verdades” dos atores em relação às “verdades” de cada personagem e a percepção do que pode ser “verdade” para nós em situações de crise foram grandes matérias-primas para um processo de busca pela formação artística, servindo como uma metáfora de que a “verdade” não é algo para ser necessariamente alcançada, mas algo que sempre

devemos buscar incessantemente. Para tanto, a consciência da linha lógica de ações (superobjetivo, unidades e objetivos específicos) dessa história a ser contada teve uma importância fundamental.

Nesses dois cursos não havia a intenção de formar atores profissionais, mas sim a de oferecer experiências de criação artística para pessoas de várias de conhecimento. Para tanto, utilizamos vários pressupostos teóricos do *método das ações físicas*, o que deu uma base firme aos alunos para o trabalho de criação onde o ator é criador do próprio discurso em relação ao espetáculo e não apenas um reprodutor de um discurso externo a ele, o que pode ser importante em qualquer área profissional. De fato, dos trinta alunos que iniciaram o curso, quatorze terminaram o primeiro módulo, nove terminaram o segundo e apenas três deles continuaram no teatro, profissionalizando-se e criando um grupo, a “Confesso! Cia. de Teatro”,¹⁴ tendo montado o espetáculo “*A Viagem de Clara – Em Busca do Eu Perdido*”.¹⁵

As experiências vivenciadas nesses dois trabalhos foram bastante importantes, pois a consciência sobre a **ação física (corpo e voz)**, o trabalho de **criação em grupo** de histórias que tinham como tema as **vivências de infância** de cada ator, a experiência com a **análise ativa** e os **depoimentos pessoais** foram a base para a criação de um espetáculo para crianças que conta a história de uma menina que não quer mais ser ela e, para isso, faz uma “viagem” pelo interior de seu próprio corpo. Ou seja, o conhecimento pessoal de cada um dos artistas envolvidos em todos esses processos foi, de certa forma, **a semente** para o espetáculo infantil que seria construído a seguir.

¹⁴ A “Confesso! Cia. de Teatro” foi formada em 2009 por André Ferraz, Clarisse Elias (que haviam ministrado os mesmos cursos), Aksan Lindenberg, Luiz Gonzaga Oliveira, Michelle Braga (que foram ex-alunos de cursos de Iniciação Teatral do Centro Cultural UFMG) e Jéssica Azevedo (à época, aluna do bacharelado de interpretação da UFMG).

¹⁵ “*A Viagem de Clara – Em Busca do Eu Perdido*”, espetáculo teatral infantil, com roteiro e direção de André Ferraz, foi a aplicação prática deste projeto do Mestrado em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, na linha de pesquisa Artes Cênicas. A peça estreou como exercício cênico em 2008, tendo o grupo se profissionalizado e seguido com o espetáculo a partir de 2009.

3.2. Uma proposta de utilização da Análise Ativa na construção atoral para o teatro infantil

Quando trabalhamos em um espetáculo direcionado a crianças a partir da ação em relação às circunstâncias dadas – com intenções e objetivos claros e concretos para o ator –, as imagens construídas ganham contornos mais claros para o intérprete, possibilitando que as imagens se tornem concretas também para o espectador, mesmo – e de preferência – que em um sentido lúdico. Isso proporciona ao ator a compreensão física e intelectual de temas propostos, possibilitando-lhe experimentar e criar situações cênicas concretas antes mesmo do texto decorado, estimulando sua criatividade, sua linguagem corporal, sua consciência estética e seu senso de verdade cênica.

Além disso, outras questões são igualmente importantes na atuação em teatro infantil. Uma delas é a criação de personagens “não humanos”, o que é muito comum em espetáculos infantis. O primeiro passo é humanizá-las, ou seja, relacionar algumas características físicas ou imagéticas com questões do comportamento humano: uma nuvem pode ser relacionada com alguém leve, que pode ficar brava quando chover (brigar); uma árvore pode representar alguém mais velho e sábio, porém rígido e conservador; um glóbulo vermelho pode ser agitado e o glóbulo branco pode ser um soldado na guerra contra os vírus e bactérias etc. Nesses casos, o importante é o ator relacionar-se com as personagens como humanas que serão, construindo o mesmo caminho que se constrói em personagens realmente humanas: partindo de si próprio e construindo, com isso, corpo e voz a partir de suas relações no universo, suas ações e reações.

Outra questão importante no teatro infantil é a amplificação das ações, ou seja, as ações físicas criadas em um primeiro momento geralmente devem ser amplificadas para garantir uma ambientação fantástica. Essa prática, que pode muitas vezes ser confundida com criação de “estereótipos”, na verdade são criações de “caricaturas” da realidade.

Caricaturas são ampliações feitas a partir de traços específicos baseados nos traços reais do objeto caricaturado, já os estereótipos são generalizações feitas sobre ideias não específicas, geralmente baseadas em preconceitos (conceitos prévios), onde um velho é sempre curvado e com a fala arrastada, a empregada é sempre negra e a criança é sempre ingênua e feliz. O que buscamos aqui é criar caricaturas a partir de ações reais concretas para fugir dos estereótipos usuais. Com isso, elegemos o método das ações físicas, especialmente através das ideias de **Constantin Stanislavski**, para estruturar a nossa prática e nos dar algum norte em nosso trabalho.

A seguir, trazemos uma proposta de passos que aliam procedimentos de criação através da Análise Ativa (STANISLAVSKI, 1990, pp. 263-266) e procedimentos contemporâneos (BARBA e SAVARESE, pp. 244-246; BURNIER, 2001, pp. 21-28; 111-118; RICHARDS, 2005, pp. 130-132):¹⁶

- [1] Contar o **enredo de forma geral**, sem detalhes excessivos;
- [2] Realizar, em improvisações, algumas **partituras de ações livres** a partir de treinamentos de tempo-ritmo, com estímulos variados (músicas, palavras, temas, imagens etc.). A esse processo podemos chamar de “disponibilização”. Geralmente essas “disponibilizações” não têm ligação inicial com as circunstâncias dadas, mas elas podem acrescentar sentidos inesperados nas improvisações que podem enriquecer as cenas no futuro, além de disponibilizar o corpo para o trabalho e para as relações de cena entre os atores. Nesse momento, é importante buscar, no caso específico do teatro infantil, elementos lúdicos, como brincadeiras e jogos que remetam ao universo da criança;

¹⁶ A criação desta lista de “passos” se deu a partir da análise dos processos dos exercícios cênicos “Confesso!”, “Para Além do Jardim” e do espetáculo “A Viagem de Clara – Em Busca do Eu Perdido”, podendo ser modificada, de acordo com as necessidades de cada montagem.

- [3] **Improvisar** esboços de cenas a partir das **circunstâncias dadas** no enredo utilizando **verbos de ação** para embasar a construção de **ações físicas simples** (para tanto, o ator deve **colocar-se no lugar da personagem** – se mágico/imaginação –, ainda sem buscar maiores detalhes de construção física para não incorrer em clichês). Aliar também as criações livres em disponibilização às circunstâncias dadas no enredo;
- [4] **Improvisar** esboços de cenas sobre possíveis **“passados” e “futuros” das personagens** em cada cena: “de onde vim/como eu estava?” e “para onde vou/qual meu objetivo?”;
- [5] **Aprofundar mais detalhes na história** para criar improvisações com **ações físicas mais específicas** em termos das “circunstâncias dadas” do enredo, mas **ainda sem decorar texto, nem caracterizar trejeitos ou aparências diferentes**, na intenção de aprofundar também o “se mágico” (“se eu estivesse nesta situação...”);
- [6] **Esboçar o superobjetivo da peça** (ainda em termos aproximativos), dividindo o texto em grandes unidades com linhas de ação específicas;
- [7] **Executar as ações físicas** referentes a essas grandes unidades em improvisos ainda gerais, **sem utilizar objetos de cena e com o texto livre** (improvisações sem texto também são bem vindas, pois ampliam o foco na ação corporal. No entanto, o mesmo foco é necessário para a ação vocal, principalmente na utilização do “gramelô”, que é uma língua inventada cujas palavras não tem sentido nenhum. O que dá sentido a elas é a ação vocal);
- [8] **Fixar a linha lógica consecutiva de ações físicas através de repetições frequentes da cena na prática**. Cortar tudo o que for supérfluo, até que fique apenas o mínimo necessário para entendimento do que o ator quer dizer com a cena;

- [9] Lembrar sempre de **manter o estado do “*eu sou neste lugar e momento presentes*”** para trazer a organicidade, o sentido de verdade e fé cênica na situação fictícia apresentada (para o teatro infantil, essa questão é muito recorrente em relação à tentativa de evitar a “infantilização” das personagens);
- [10] Até esse momento, os textos das improvisações são livres, inclusive a opção de utilizá-los ou não. Depois de ter vivenciado em improvisações as situações das unidades da peça, **é chegada a hora de voltar ao texto**. Para o caso de criações originais coletivas, é o momento de **fixar a escrita do texto a partir do que já foi criado (mesmo que seja no processo de criação de cada cena)**. Após isso, **escolher trechos e utilizá-los nas improvisações já fixadas**. Aqui, o processo de “*adaptação*” é fundamental, pois o texto traz especificidades de informações que necessitam de algumas adequações. No entanto, é importante, em um primeiro momento, procurar **manter as partituras dos improvisos com o texto livre, pois as diferenças de sentido por vezes criam possibilidades interessantes de leitura que superam o óbvio**. A partir da percepção da criação de novos sentidos, **a adaptação acontece com mais propriedade**;
- [11] Aos poucos, **acrescentar cada vez mais trechos, até que todo o texto seja utilizado nas cenas criadas anteriormente**. Novas cenas sempre surgem nesse processo (seja pelo texto escrito ou pelas improvisações), mas nunca devemos esquecer a ordem de execução na criação da cena pelos atores: primeiro os improvisos livres para a busca da organicidade **e só depois** a entrada do texto falado;
- [12] **O texto deverá ser estudado e decorado, mas deve-se evitar falá-lo em voz alta sem a ação física para não torná-lo mecânico**. Buscar o foco na ação vocal, ou seja, devemos sempre aliar o texto dito em voz alta às ações vocais e corpóreas (ação física = corpo e voz). Uma possibilidade é a utilização do “**gramelô**” ou

sílabas rítmicas (“trá-lá-lá-lá”) no lugar do texto para encontramos a linha lógica de ação da personagem sem riscos de tornar o texto mecânico;

- [13] Tudo isso, até agora, faz parte do processo de justificação das ações físicas, na intenção de deixar claro o subtexto de cada personagem em cada parte da peça. **Anotar e explicar uns para os outros esses subtextos, buscando fundamentá-los firmemente e mantê-los constantemente;**
- [14] **Ler a peça sem a ação física exterior, mas com a ação interior clara,** sempre relacionando as partes da peça com as intenções buscadas nos improvisos;
- [15] **Realizar as cenas da peça no palco com o texto e as ações físicas criadas e definidas.** Este será o “1º esboço geral da peça”, que ainda pode e deve ser modificado com as afinações necessárias. A partir daí, deve-se elaborar um “plano de localização no cenário” com os atores (marcações). Quanto mais o “plano final do cenário do espetáculo” for definido tendo como parâmetro básico as marcações que os atores propuserem no jogo de cena, melhor;
- [16] **Voltar à mesa para discutir questões ideológicas, culturais, políticas, sociais e estruturais da peça,** para verificar se ficou algo fora do lugar ou necessitando atenção ou alguma adaptação (**o trabalho de mesa não é abandonado, ele apenas muda de lugar e acompanha paralelamente a execução prática das cenas**);
- [17] **A caracterização deverá surgir durante todo o processo, desde os improvisos até as definições finais de marcação.** Mas se ainda sentir necessidade, **pode-se acrescentar algum detalhe físico** (de movimentação ou aparência), mudança de timbres ou sons, bem como mudanças de figurino, maquiagem ou qualquer coisa exterior que auxilie no processo interior de construção da personagem. Ou seja, **a qualquer tempo, a inclusão de elementos externos deve ser acompanhada de justificação interior e atenção completa do ator com as circunstâncias da peça**

(os elementos não podem ser nunca apêndices, mesmo que cheguem de última hora nos ensaios);

- [18] **Sempre buscar**, no processo das repetições para afinações finais, **voltar ao subteto como foco da ação interior**, a fim de não tornar as ações mecânicas. Muitas vezes, por medo do tempo escasso para a estreia, temos a tendência tornar a ação mecânica a fim de “resolver a cena” de forma mais rápida. O fato é que se o ator está conectado com as ações interiores da personagem, as resoluções externas acontecem mais a contento do que uma resolução puramente mecânica, sem a justificação interior necessária;
- [19] Antes das apresentações, realizar aquecimentos que despertem o ritmo desejado para as cenas chaves, a fim de conectar os atores às pulsações necessárias ao universo fictício da história encenada. Isso ajuda a manter frescos também os processos de justificação interior de cada ator e as relações possíveis entre os atores para que a peça tenha sempre o frescor de uma “primeira vez”.

3.3. “A Viagem de Clara – Em Busca do Eu Perdido”: das pesquisas ao roteiro

O processo iniciou-se com o convite às pessoas que haviam acabado de realizar o espetáculo “*Para Além do Jardim*” em 2007 (além de Clayton, que havia participado do “Confesso!”, montagem do 1º Módulo do Curso de Iniciação Teatral no primeiro semestre de 2007) para que pudéssemos realizar um espetáculo que serviria de base para este projeto de mestrado, com o tema geral de “Atuação no Teatro Infantil”. Sete atores aceitaram a empreitada: Aksan Lindenberg, Clarisse Elias, Clayton Santos, Germán Milich, Jéssica Azevedo, Luiz Gonzaga Oliveira e Michelle Braga. Disponibilizei alguns artigos para leitura prévia, foram eles: “*A infância e o teatro infantil*”, de André Ferraz (2007)¹⁷; “*A criação da vida físico-corpórea [da personagem]*”, de Constantin Stanislavski (2005)¹⁸; “*Estrutura geral e sistema de expectativa na criança: a realidade infantil*”, capítulo 1 do livro “*A linguagem no teatro infantil*”, de Marco Camarotti (2002, pp. 23-30); “*O teatro infantil no mundo*”, capítulo 1 do livro “*O que é teatro infantil*”, de Fernando Lomardo (1994, pp. 10-31).

Para o espetáculo, propus como tema ‘uma viagem pelo próprio corpo de uma menina que não queria mais ser ela mesma’ como uma metáfora do autoconhecimento. Como material de apoio, tínhamos os filmes “*Viagem Fantástica*”, de Richard Fleischer (1966), “*Osmose Jones*”, dos irmãos Farrelly (2001), “*Zelig*”, de Woody Allen (1983) e o texto teatral “*A Incrível Viagem*”, de Doc Comparato (1983). Além disso, pesquisamos alguns sítios da internet, dos quais o que mais deu material para a criação foi o sítio “*Web Ciência*”¹⁹, que tem uma lista com todos os órgãos do corpo humano, entre outros livros de ciências. Depois que o trabalho já estava bastante adiantado, Aksan, uma das atrizes, descobriu uma coleção infanto-

¹⁷ Publicada no jornal independente “*A Imensa Minoria*” nº 3, também disponível no sítio da internet <<http://aimensaminoria.blogspot.com/>> em três partes, postadas em 16 de abril de 2008. É o correspondente ao capítulo 1 desta dissertação.

¹⁸ Tradução do Prof. Dr. da UFMG, Luiz Otávio Carvalho, tendo como originais duas traduções - em português e em espanhol - do texto original russo do capítulo V de “*A criação de um papel*” ou “*El trabajo del actor sobre su papel*”, disponível no sítio <http://www.ufmg.br/copeve/download/pdf/2006/DIA6_12_2005/2EtapaTextos%20Antecedentes/2ateatro%20leiturarecomendada.pdf>, acessado em 02 de abril de 2008.

¹⁹ <http://www.webciencia.com/11_00menu.htm>, acessado em 16 de abril de 2008.

juvenil chamada “*Corpo humano: a máquina da vida*”, de Elizabeth Ávila Ferrari, com dez volumes que tratam sobre os órgãos e seus funcionamentos. Dessa última coleção, destacamos “*O sonho de Sofia*”, que, coincidentemente, tem certa semelhança com a história proposta, por se tratar de uma menina que realiza uma viagem por seu próprio corpo.

No primeiro encontro, já levei uma proposta de estrutura de roteiro do espetáculo que iríamos montar. No princípio, a cena do “Intestino” seria a última, pois, na proposta inicial, Clara iria sair pelas fezes, em um final notadamente cômico. No entanto, por decisão da maioria, ficou acertado que seria mais poético, mais interessante e mais de acordo com o que havíamos criado – além de menos escatológico –, que Clara deveria sair por outra parte, no caso, pela lágrima, deixando o “Cérebro” por último e o “Intestino” – o delgado, não o grosso – viria naturalmente depois do “Estômago”. Ainda pensamos em criar passagens da Clara por outras partes do corpo, como o Fígado, por exemplo. No entanto, com a definição do “Cérebro” como parada final antes da saída do corpo, o roteiro do espetáculo ficou assim:

1ª Parte: MESTRE DOS DESEJOS

Clara está insatisfeita consigo mesma e pede ao “Mestre dos Desejos” para ser outra pessoa. Ela liga para ele, mas é atendida pelos “**Operadores de Telemarketing**”, personagens famosos de fábulas infantis que, ao invés de ajudá-la, tentam fazê-la comprar vários produtos inúteis. Porém, Clara resiste e consegue falar com o “Mestre dos Desejos”, que diz que, para atendê-la, ela deverá se conhecer melhor, fazendo uma viagem por dentro de si mesma.

2ª Parte: ESTÔMAGO

Clara passa pelo esôfago e chega ao estômago, onde é feita a quebra dos alimentos em proteínas, vitaminas etc. Relação com uma “**repartição pública**”, onde cada um tem a função burocrática de analisar e separar as coisas. Os “repartidores” a analisam e ficam na dúvida se

vomitam ou a mandam para o intestino, para que lá os “Manos do Delgado” decidam se ela será absorvida pela corrente sanguínea ou virará cocô.

3ª Parte: INTESTINO DELGADO

Clara chega ao intestino delgado e lá encontra os “**Manos do Delgado**”: Zé, Zin, Fí, Vêi, Djou e Brou, um grupo de “*funkeiros*” responsáveis por separar os elementos que serão absorvidos pela corrente sanguínea dos dejetos e dos líquidos, que irão para o intestino grosso para virar água e cocô. Os “manos” ajudam Clara mandando-a para o sistema sanguíneo, mas não sem adverti-la sobre os perigosos soldados da tropa dos “Glóbulos Brancos”.

4ª Parte: SISTEMA SANGUÍNEO

Clara chega ao sistema sanguíneo e encontra os “**Glóbulos Vermelhos**” (sertanejos que transportam tudo pelo organismo) e os “**Glóbulos Brancos**” (soldados que protegem das doenças). Os Soldados Brancos querem eliminá-la, mas ela consegue convencê-los de que ela pode ter função no corpo e acaba sendo mandada para o coração.

5ª Parte: CORAÇÃO

Depois de uma rápida passagem por vários órgãos, Clara chega ao coração, que é uma **orquestra de tambores**. De lá, Clara é enviada para o Cérebro, na intenção de se conhecer melhor.

6ª Parte: CÉREBRO

Clara chega ao cérebro e encontra vários personagens divididos por funções: **razão, emoção, memória e imaginação**. Ela passeia pelos vários pontos do cérebro através de impulsos elétricos nervosos. Ao final, ela sai do próprio corpo pela sua lágrima.

3.3.1. A construção da fábula e das atuações

No primeiro encontro para a montagem de “*A Viagem de Clara – Em Busca do Eu Perdido*”, iniciamos o processo de ensaios com um exercício de criação de partituras físicas nos quais os sete atores elaboraram pequenas cenas individuais a partir de temas sobre o corpo humano como, por exemplo, o sistema sanguíneo, a respiração, a digestão, o pensamento, entre outros. A partir dessas microcenas, os atores alteravam alguns elementos de tempo-ritmo da cena original, como a velocidade de movimentos, pausas, intensidades etc., buscando outros sentidos para as ações realizadas. Percebemos então que essas alterações nos elementos de tempo-ritmo não só alteravam o sentido da cena original como ajudavam a criar ambientações específicas (ambientes fluidos, pesados etc.) ou a demonstrar certos “sentimentos” das personagens (tristeza, alegria, desconfiança, surpresa, entre outros).

Na sequência, já começamos a trabalhar com improvisações a partir do roteiro proposto onde os atores poderiam se relacionar uns com os outros. Iniciamos com a cena dos “Atendentes de Telemarketing do Mestre dos Desejos”. Antes, havíamos sugerido um pequeno “laboratório”, onde os atores realmente ligariam para alguma empresa que tivesse o serviço de atendimento de telemarketing e tentassem resolver qualquer problema imaginário: quanto mais absurdo, melhor seria.

No ensaio, fizemos um semicírculo com a “Clara” (Jéssica) no meio, sempre com intervenções musicais (Germán estava ao violão). Cada ator tinha que entrar e atendê-la, sempre criando algo que evitasse que a personagem conseguisse o que ela queria: pedir ao Mestre dos Desejos para ser outra pessoa. Já com o exercício acontecendo por certo tempo, Aksan disse a frase: “*Atendente Branca às suas ordens*”. A partir daí definimos que todos aqueles atendentes seriam personagens de contos de fadas, que, assim como nos filmes da Disney, por exemplo, estariam mais interessados em vender produtos inúteis do que ajudar às crianças. Sim, era um recorte sutil, uma metáfora, uma ironia. Sabíamos que certas questões, ao serem

abordadas para crianças, precisam de um tratamento mais direto e concreto, porém decidimos não nos preocupar em tolher ideias que acabavam de surgir e ainda não haviam amadurecido. Além disso, a relação entre situações concretas dos jogos físicos e ironias no discurso, por vezes abstratas, é o que podem dar um “tempero” diferente ao espetáculo e agradar a crianças e a adultos. Com isso, continuamos com a ideia dos personagens de fábulas infantis até o fim sem nos censurar “se as crianças entenderiam ou não”, pois acreditamos que, com a maturidade do processo, ficaria mais claro o que funcionaria melhor em cena ou não.

Além dessa relação com as personagens de fábulas infantis em seu sentido comercial, os atores foram acentuando aos poucos os pequenos pecados humanos que cada personagem poderia ter. Mais à frente acabamos percebendo que se criou, com isso, uma relação bem aproximada com os pecados capitais católicos: a Madrasta teria relação com a “**vaidade**” e a “**ira**”, tendo como elemento um espelho (pois, quando ela vê que a Clara não a acha a pessoa mais linda do reino, a trata mal e transfere sua ligação); a Branca de Neve com a “**gula**” e a “**luxúria**”, e o elemento seria a maçã (considerou-se, com isso, a simbologia que relaciona a maçã e a própria gula aos desejos eróticos); a Bela Adormecida com a “**preguiça**” (seu elemento foi uma fita métrica, pois definimos que, como a personagem na fábula infantil havia se ferido numa roca de fiar, ela seria aqui uma estilista famosa hiperativa e com narcolepsia, que é uma síndrome onde a pessoa sente crises repentinas de sono, criando um paradoxo proposital entre a velocidade enlouquecida de suas ações e as paradas repentinas de suas dormidas); a Sereia²⁰ com a “**inveja**”, pois ela queria ter as pernas da Clara e seu elemento era o próprio rabo, que ela insiste em usar como pernas; por fim, o Duende com a “**avareza**”, e seu elemento era um saco de ouro²¹, pois ele continuava a querer vender todos

²⁰ Em 2009, devido a uma substituição interna – Clarisse fez a personagem “Adormecida”, pois Michelle não pôde realizar algumas apresentações –, experimentamos retirar a personagem “Sereia”, até para dar mais fluência à cena dos Atendentes de Telemarketing do Mestre dos Desejos, que estava muito grande em relação às outras. Após isso, decidimos excluir definitivamente a Sereia, pois, apesar de interessante, a primeira metade da peça sem ela ficava mais enxuta.

²¹ O saco de ouro foi excluído por opção do ator Luiz Gonzaga que veio a fazer esse personagem por achar que as mãos livres trariam mais opções quando ele fosse falar com todos os atendentes.

os produtos que a Clara já havia dito que não queria comprar. Além desses, havia também o “Lobo”, que identificamos também com a “luxúria”. No entanto, essa personagem foi excluída bem antes da estreia, pois a cena dos atendentes estava imensa, equivalendo praticamente à metade da peça e, das cenas dos “atendentes”, a do Lobo não estava acrescentando quase nada na opinião da maioria.²²

Os objetivos de todas as personagens era o de evitar que Clara chegasse ao “Mestre dos Desejos”, como que representando o medo que a sociedade tem de que alguém descubra que é possível conseguir o que se quer. No entanto, essas personagens, além de representarem esse “coletivo de atendentes”, tinham suas particularidades, circunstâncias e formas de comunicação específicas que delimitavam as atuações de cada um.

Para a personagem do “Mestre dos Desejos” pensamos várias opções: poderia ser um boneco gigante ou então um “boneco de gente”, ou seja, várias pessoas fazendo uma mesma personagem. Optamos pela segunda proposta por causa do jogo que ela provocava, que era o de mostrar que todos aqueles atendentes são também o próprio Mestre dos Desejos, além de extrapolar positivamente o jogo entre os atores, pois os “membros” do Mestre dos Desejos brigavam com ele o tempo todo.

O que percebemos com isso foi que os atores ficavam mais “vivos” quando as personagens se relacionavam corporalmente em situações simples de negação ou resistência da ação proposta, como quando Clarisse – que comandava o terceiro e quarto braços – batia na boca do Mestre quando este falava uma besteira, ou quando as três (Clarisse/braços, Michelle/perna direita e Aksan/perna esquerda) negavam veementemente algo que Luiz/Mestre dizia.

²² Essa personagem havia sido criada por Germán, que depois de dois meses de ensaio decidiu ser só diretor musical e músico na peça (porém, com sua capacidade de improvisar, nos ensaios que ele ia, acabou criando muitas cenas que ficaram) e Clayton acabou pegando essa personagem. No entanto, Clayton resolveu sair do grupo, deixando o Lobo e o Duende com Luiz, que se identificou mais com o Duende e já fazia a “cabeça” do Mestre dos Desejos. Quando cogitamos retirar o Lobo, ele aceitou imediatamente, o que até nos surpreendeu.

Antes da cena dos Atendentes de Telemarketing do Mestre dos Desejos, sempre houve no roteiro a intenção de criar uma narrativa que “explicasse”, não quem era a Clara, mas o que ela estava ali representando. Essa cena, que virou a cena de abertura, em verdade foi a última coisa a ser construída no espetáculo. Nesta cena, Clara tenta participar das atividades – entendidas como brincadeiras – das pessoas mais velhas que estão ao seu redor. No entanto, os mais velhos não a deixam participar dessas atividades, como estudar japonês, maquiarse, comer uma sobremesa escondida ou andar em um brinquedo perigoso no parque de diversões, pois isso acabava “atrapalhando” as pessoas mais velhas que ela, sejam adolescentes ou adultos.

A ideia do “*não pode*”, vinda de um adulto ou adolescente para uma criança, é algo recorrente na infância e serviu para a construção dessa cena, onde Clara tenta participar das atividades das outras personagens, que estão em círculo, como se o mundo em volta de Clara só lhe fosse negação. Querer ser outra pessoa tem a ver diretamente com a aceitação de uma pessoa por parte de um grupo. Quando Clara se vê em situações em que não pode se inserir, ela acumula essas experiências que servem, dramaturgicamente, como motivações para o ato de não mais querer ser ela mesma.

Na primeira situação (que pode ser entendida como “irmã mais velha aprendendo japonês”) Clara procura se inserir através das **palavras** ao tentar falar outra língua; na segunda situação (outra irmã mais velha se maquiando), Clara se insere através da **imagem**, ao tentar se maquiarse como uma mulher mais velha, dando o também o sentido da inserção no mundo dos adultos através de rituais de sexualidade, como se embelezar para alguém; na terceira situação, a inserção se dá através da **alimentação**, quando Clara tenta comer o lanche de outra irmã mais velha; na última situação, Clara tenta se inserir no mundo dos adultos até nas **brincadeiras**, quando tenta entrar em na “montanha-russa” de um parque de diversões, mas o porteiro não permite, pois ela ainda não tem idade/altura para entrar no brinquedo com segurança. Cada negação serve como motivação para Clara dar o passo inicial para sua jornada, que é tentar ser outra pessoa. Nesse caso, o coro de personagens serve também como

sua consciência, que a impulsiona para “ligar para o Mestre dos Desejos”, que representa, ao mesmo tempo, uma saída fantástica para a solução dos desejos infantis e o encantamento que as propagandas comerciais oferecem para as crianças nos tempos atuais, como se ter brinquedos, roupas, sapatos e viagens representassem o “torna-se outra pessoa”, provavelmente a “modelo da capa de revista”.

Na criação da personagem Clara, a atriz Jéssica Azevedo procurou se livrar de alguns maneirismos de interpretação de personagens infantis, agindo, inicialmente, sem nenhuma identificação específica da idade da personagem. No começo, era como se a Clara tivesse a idade da própria atriz (23 anos à época) e suas reações não passavam por nenhum “filtro” que estivesse de acordo com as atitudes “estereotipadas” de criança (ou de um modelo de “criança” que está em nossas mentes). Aos poucos, questões rítmicas e relações com “imagens congeladas” da própria atriz, foram dando o contorno da “personagem/criança” que acreditávamos ser o exato para essa personagem. É bem verdade que essa busca é eterna, pois algumas reações entre as personagens acabam levando os atores a soluções imediatas dentro do “desenho” de cada personagem que foi criado. No entanto, para os casos de personagens de crianças, é importante o discernimento do ator e do diretor para que a criação tenha sentido no conjunto geral da peça. Em nosso caso, esse “conjunto geral” diz respeito a um universo de realismo fantástico, onde uma criança real se encontra com personagens de sua fantasia, como figuras de fábulas infantis, enzimas estomacais, moradores do intestino delgado, glóbulos vermelhos, glóbulos brancos, partes do coração e neurônios.

Dez meses depois de estreada a peça, Jéssica Azevedo foi substituída por Anna Campos, atriz, também formada em Artes Cênicas na UFMG e que já integrava a ficha técnica do espetáculo como Operadora de Luz. Essa substituição específica²³ nos fez perceber

²³ Após estreada a peça, houve algumas mudanças de elenco, tanto para substituições permanentes – como Vinícius Albricker no lugar do Germán Milich e Leonardo Rocha no lugar de Marcílio Rosa – como substituições pontuais – como o próprio diretor, André Ferraz, nos lugares de Vinícius, Michelle Braga e depois Aksan Lindenberg (reorganizando um pouco as cenas por causa de cada substituição).

que, muitas vezes, trabalhar com partitura criada por outro ator ajuda, mas é necessário tempo para tornar orgânico. Anna Campos trouxe uma grande experiência ao resto do elenco e um trabalho muito preciso de ações físicas, o que acelerou imensamente o processo de substituição, tornando “sua” uma personagem marcada por uma excelente – e muito carismática – interpretação da atriz Jéssica Azevedo.

Em algumas partituras específicas criadas pela Jéssica, Anna sentiu que, ao fazê-las, parecia-lhe algo externo, como uma “caricatura”. Ao apresentar (pela terceira vez, apenas) no III Festival Nacional de Teatro Universitário de Patos de Minas, houve um comentário que, em alguns momentos, parecia que a atriz estava “infantilizando” mais do que precisava a personagem. Quando o jurado especificou as passagens, percebemos que ambas eram partituras copiadas identicamente à da Jéssica. A própria Anna percebeu uma questão interessante: a de que não era apenas a intenção de “infantilizar” que infantilizava a personagem, mas a cópia sem organicidade, pois na maioria da peça – onde a deixamos livre para criações pessoais – não houve essa mesma percepção, ou seja, a personagem Clara estava “viva”, sem clichês infantis desnecessários.

É importante frisar que, inclusive nas substituições, eu procurei deixar o ator livre para construir seu personagem e suas cenas a partir das cenas anteriores já criadas, com todos os atores a postos para responder a essas novas criações (inclusive várias cenas foram redescoberta graças a essas substituições). No entanto, muitas vezes, existe um apreço dos atores e/ou da direção por algumas partituras criadas pelo ator anterior e isso também é um excelente exercício de busca da verdade cênica a partir da criação do outro. Mas aqui é importante ficar atento e perceber quando a criação está mais no exterior do que no interior do próprio ator. A nossa sorte é que sempre buscamos ficar abertos para perceber onde estão as “cascas de banana”, para que possamos enfrentá-las com trabalho e paciência.

Nesse caso específico, já no ensaio seguinte, houve um rápido entendimento da atriz Anna Campos, que resolveu as partituras – antes vistas como “infantilizadas” – através de jogos de reações com os outros atores, criando “adaptações” a seu jeito de ser, ao seu corpo e à sua forma de se relacionar com as situações apresentadas. Ou seja, buscamos, através do jogo real, a organicidade perdida, sem mudar completamente a partitura, apenas preenchendo-a de verdade através do jogo concreto em cena. Nesse momento, a vontade do ator de acertar tem que estar aliada à paciência e tranquilidade, pois, com trabalho sério e consciente, quase tudo se torna possível.

Durante o processo, seja de criação ou mesmo de recriação das cenas, alguns elementos de ação física – especificamente os apontados no item 2.1 (“*objetivo*”, “*circunstâncias dadas*”, “*imaginação*”, “*comunhão*” e “*adaptação*”) – foram lembrados e surgiam como perguntas recorrentes: “qual o **objetivo** da personagem nessa situação?”; “em que **circunstâncias** ela se encontra para que aja ou reaja dessa forma?”; “**imagine** se você fosse esse personagem ou se essa situação realmente acontecesse com você, o que você faria?”; “você está presente em cena?” (**autocomunhão**) / “você está realmente se relacionando em cena com o outro, com os objetos e com o espaço em si?” (**comunhão com o outro**); “como você pode se **adaptar** a essa situação específica?”.

Com o tempo, essas perguntas deixam de ser necessárias e os atores já criam ações e reações conectadas com os objetos, circunstâncias, realidade da cena etc. O diferencial, pelo que verificamos, é como se inicia o processo de trabalho como o grupo. No caso desses atores, a maior parte deles já tinha uma ligação de estudos e práticas sobre ação física há mais um ano juntos, o que facilitou bastante o trabalho específico com o método da Análise Ativa voltado para o teatro infantil. Além disso, como tínhamos um texto cênico e dramático para construir, o tempo anterior de estudos e preparação foi realmente fundamental para criar um entrosamento entre o grupo e a história poder aparecer para todos nós.

3.3.2. Falar de viagem interior é vivenciar uma

Quando resolvemos criar situações que remetessem ao corpo humano, era forte a intenção de relacionar os órgãos internos do nosso corpo com questões da nossa sociedade e, com isso, criar estruturas de jogos de ação que contribuísse com o jogo cênico. O estômago, então, foi o nosso primeiro desafio. Com a ideia de trabalhar com a imagem do “funcionário público” ou do “operário de fábrica”, veio imediatamente a lembrança de Charles Chaplin no filme *Tempos Modernos* (1936), direção do próprio Chaplin. Neste filme, Chaplin interpreta sua eterna personagem, o “vagabundo” (“*the tramp*” em inglês, também conhecido em português como “Carlitos”) que trabalha em uma fábrica moderna, em pleno auge da revolução industrial. No trabalho, a personagem se depara com trabalhos repetitivos e específicos – como apertar porcas ou parafusos –, que não proporciona a possibilidade de reflexão e de sociabilização. Essa situação acaba levando o trabalhador à loucura (estafa mental).

Além dessa imagem, tínhamos também uma criação das atrizes Aksan e Clarisse, que estruturaram uma cena em um dos exercícios sem tema específico, na intenção de levantar material próprio do universo dos atores. O improviso em questão era uma cena com duas “datilógrafas” que digitavam em tambores, criando um crescente rítmico até as duas enlouquecerem. Partimos da proposta da repetição dos movimentos de “quebra” que as enzimas – caso elas fossem humanas – teriam que fazer. A ideia da revolta de classe começou a aparecer nos improvisos dos atores, o que combinou perfeitamente com a música que já havia sido composta por Aksan: “Rock do Estômago”. A ideia do rock é anterior aos ensaios, tendo surgido junto com o roteiro, pois já havia minha intenção de relacionar cada órgão do corpo com um estilo musical, sendo o rock algo que víamos uma ligação com a classe operária, por sua repetição e uma mistura paradoxal de “conformismo capitalista” e “revolta contra a sociedade”.

Se há uma ideia de “classe média operária” no estômago, no intestino delgado nós identificamos a periferia, pois, para uma sociedade, o trabalho “sujo” é realizado pela classe mais pobre. No entanto, uma preocupação grande, desde o princípio, foi não transformar essa relação em situações preconceituosas, mas sim em relações que identificassem nossa sociedade nas suas diferenças. Para tanto, o “funk” foi inevitável – e, dentre todas as músicas, a mais cantada pelas crianças ao final das apresentações. Na criação da cena e das personagens, a ideia de barreira protetora foi fundamental, pois eles estão protegendo o corpo de absorver o que não presta (o refrão do *funk* é “*sai pra lá, cocô, aqui não é intestino grosso*”). Ou seja, o trabalho sujo – de mandar o cocô para o intestino grosso e depois para fora do corpo – na verdade é o que mantém o corpo limpo. É como se todas as personagens fossem seguranças que evitam que os dejetos passem. Clara, então, deve convencê-los de não ser enviada para o intestino grosso – responsável pela absorção da água e eliminação das fezes – mas para o sistema sanguíneo, que a levará para o cérebro.

No sistema sanguíneo, Clara encontrou a “Glóbula Vermelha”²⁴ e seus Glóbulos, na referência direta a sertanejos, pois a função dos glóbulos vermelhos é a de carregar as substâncias pelo corpo, como se fossem vaqueiros. A música sertaneja tradicional serviu também como mote para trazer os músicos à cena como uma dupla de violeiros sertanejos. Já os Glóbulos Brancos, no início, identificamos como militares prontos para a guerra. Esta versão chegou a estreiar na primeira temporada (uma espécie de pré-estreia)²⁵. No entanto, a ideia de guerra, a imagem de militares, o figurino e o ritmo da cena não estavam nos agradando. Por uma fusão desses vários problemas, transformamos as personagens em lutadores de artes marciais orientais, com quimonos como figurinos. A cena modificou de tal

²⁴ Em 2009, Vinícius Albricker, que havia substituído o Germán Milich, no entreato dos Glóbulos Vermelhos, antes de a “Glóbula Vermelha” entrar em cena, criou uma letra para a música que já existia, onde renomeava a personagem, chamando-a de “Globulina”. Passamos a chamá-la informalmente assim, apesar de no texto não haver referência a esse novo nome.

²⁵ No Teatro João Ceschiatti, no Palácio das Artes, Belo Horizonte/MG, nos dias 5, 6 e 7 de dezembro de 2008.

forma que todos os problemas identificados – principalmente os de ritmo e de referências a imagens bélicas – não existem mais.

Nesta cena, Clara é encontrada pela Glóbula Vermelha, que acha que a menina é um “corpo estranho” e a captura para entregá-la aos Glóbulos Brancos, que precisam eliminar todos os corpos estranhos. Após convencer a todos de que não é corpo estranho, Clara segue com a Glóbula para o “Coração”. A primeira referência que criamos para o coração foi a do batuque do Maracatu, pois Clayton Santos é percussionista do Trovão Mineiro, grupo de maracatu de Belo Horizonte. Ele realizou uma oficina de Maracatu com todos nós, onde utilizávamos desde percussão corporal quanto os instrumentos tradicionais do Maracatu Nação (também chamado “Maracatu de Baque Virado”): caixa, alfaia, gonguê, ganzá e agbê. Com a saída de Clayton do elenco – e a verificação de que nenhum de nós conseguiria realizar o que estávamos fazendo com a sua orientação –, pensamos em contextualizar o Coração como uma Guarda de Congado, pois, há poucos meses, eu havia realizado uma pesquisa para uma disciplina do Curso de Artes Cênicas sobre o assunto e tinha, com isso, contatos com algumas guardas de “Congado” e de “Moçambique” na área metropolitana de Belo Horizonte. No entanto, Aksan, que sempre foi rápida nas composições, compôs um samba-enredo para a cena do Coração (“*Bombeia, Amor, Bombeia*”), que imediatamente foi acatado por todos, até por ser também uma forte referência percussiva e cultural brasileira, assim como o maracatu ou o congado.

Do coração, Clara e a Glóbula Vermelha chegam ao Cérebro, onde encontram a “razão”, a “emoção” e a “memória” (com o Clayton, também existia a ideia da personagem “imaginação”, que nunca chegou a ser concretizada em cena, mas chegou a ter um texto escrito com sua presença). Lá, Clara é reconhecida, o que não acontecia nos outros órgãos, que são responsáveis por outras funções que não o reconhecimento (como explica a personagem da “Razão”). Nesta cena, cada personagem tem sua referência específica já

explícita nos nomes: “Emoção” (Aksan), “Razão” (Luiz) e “Memória” (Michelle). A “Emoção” é mais rápida, mudando sempre de planos (alto, médio e baixo) e de estado (alegria e tristeza, por exemplo); a “Razão” mais é objetiva, trabalhando sempre no plano alto e com explicações científicas para tudo; já a “Memória” é mais lenta, mais fluida, mais voltada para o plano baixo e sempre contemplando um álbum de fotografias. No cérebro, Clara percebe que está sempre mudando, e a transformação é algo que acontece mesmo que ela não queira. Com isso, ela termina sua jornada saindo pela lágrima.

Essa cena foi uma das mais problemáticas, pois, mesmo tendo como referências questões físicas e espaciais específicas, ela acabou sendo mais resolvida no texto falado do que nas ações. O curioso é que a cena do “Cérebro” acabou realmente sendo muito “mental”. No roteiro inicial, eu pensava em utilizar a cena do cérebro como uma passagem – como um conflito claro entre a “Razão” e a “Emoção”, como se eles formassem um casal que vive brigando – para voltar a outros órgãos, como fígado, intestino grosso ou outros. No entanto, além de tornar a peça imensa, a maioria dos integrantes achou a saída de Clara pela lágrima (ao invés de outras mais absurdas como pelo ouvido ou pelo cocô) mais poética e mais condizente com o que havíamos criado até então. Porém, a resolução da peça acontecer no “Cérebro” acabou levando a essa cena um tom de conclusão. O que salvou a cena, em certos aspectos, foram alguns jogos, como a colocação de oxigênio realizada pela “Glóbula Vermelha” (Clarisse Elias); a explicação da “Emoção” (Aksan Lindenberg) de como sair do corpo pelo suor e, principalmente, a explicação de como produzir lágrima natural de forma artificial pela “Razão” (Luiz Gonzaga Oliveira) – a minha explicação preferida, pois, além de ser absurda e excessivamente técnica (pressionar o palato com o dedo e olhar fixamente para um ponto fixo, de preferência luminoso), os atores ficam completamente imóveis por cerca de vinte segundos olhando para um refletor, causando imenso efeito de quebra no ritmo da peça, que normalmente é alucinante.

3.3.3. A elaboração dos outros elementos da cena

Além da atuação, é importante atentar, numa montagem, a todos os outros elementos da linguagem teatral, como luz, trilha sonora, cenário, figurino, acessórios, maquiagem, planejamento visual (da peça e do material gráfico). Tudo isso, durante o processo, também era fundamental para a construção atoral.

Em relação à luz, Enedson Gomes, iluminador do espetáculo, foi orientado para que cada cena tivesse seu tratamento em relações a cores e climas específicos, mas percebesse que, de certa forma, o espetáculo era quase que uma junção de vários “shows musicais”, fazendo referência até a clipes musicais da TV. No entanto, ele teve outra percepção, a de que a entrada excessiva da luz cênica (com luzes piscando, excesso de cores, entre outras questões de iluminação comuns a shows musicais) poderia cansar o público. De fato, só em momentos específicos ele utilizou o que chamamos de “efeitos de show”, como nas músicas “*Rock do Estômago*”, “*Samba do Coração*” e, principalmente, o “*Funk do Delgado*”, único momento onde foram utilizados efeitos estroboscópicos (luzes piscando). Como os desenhos rítmicos das cenas já estavam bastante acelerados, a iluminação possibilitou um diálogo maior com os atores em cena, buscando conjuntamente – iluminação e atuação – as ambientações rítmicas e imagéticas específicas para cada cena.

O mesmo podemos dizer do figurino, pois, logo no início, procurei um figurinista que não pode nos atender naquele momento. Sendo assim, optamos por trabalhar com a “prata da casa”, ou seja, Clarisse Elias, atriz do espetáculo, aceitou a proposta e realizou os desenhos dos figurinos, que foram, nesse primeiro momento, aprovados pelo diretor e diretor de arte.²⁶ No entanto, sua execução é que ficou a desejar. Na estreia do que hoje

²⁶ André Ferraz e Gabriel Coupe, respectivamente.

chamamos de “exercício cênico”,²⁷ muitas cenas não tiveram a qualidade que se esperava devido a esse detalhe. Mais tarde, na segunda temporada,²⁸ Clarisse procurou o auxílio de Ricca, experiente figurinista de Belo Horizonte, que ajudou a criar e executar os novos figurinos, o que possibilitou uma melhor percepção de cada cena pelos atores. É lógico que foi necessário um tempo para tornar a utilização dos figurinos mais orgânica, mas, da mesma forma que procedemos com as substituições, os atores ficaram livres para criar a partir dos novos figurinos, o que aconteceu a contento a partir da terceira temporada.²⁹ Várias cenas se modificaram bastante por causa dos novos figurinos e adereços, dando novos contornos às interpretações dos atores. Destaque para a personagem do “Duende” (último atendente do Mestre dos Desejos), os “Funcionários do Estômago” (com estampas de comidas), os “Sambistas do Coração” (com direito a Mestre-Sala e Porta-Bandeira) e os personagens do “Cérebro” (estes últimos iam ter estampas que referenciavam suas funções – “emoção”, “razão” e “memória” –, mas, por fim, optamos pela sobriedade dos sobretudos sem as estampas).

Uma das cenas, em especial, foi quase totalmente reconstruída, não pelo figurino em si, mas pelo desejo de mudança da referência da cena: a dos Glóbulos Brancos, que antes eram militares em guerra – com todas as referências militares, como o “comandante”, “soldados subordinados”, “capacetes” e alusões a códigos do exército – e transformaram-se em lutadores de artes marciais orientais, pois percebemos que os símbolos militares faziam alusão a guerras e a armas. Essa mudança no figurino – de

²⁷ Realizado no Teatro João Ceschiatti, Palácio das Artes, Belo Horizonte/MG, (5, 6 e 7 de dezembro de 2008).

²⁸ Apresentações no ano de 2009 no Auditório da Reitoria da UFMG, Belo Horizonte/MG, (22 de maio) Teatro SESI-Mariana, Mariana /MG (20 e 21 de junho); Museu Abílio Barreto, Belo Horizonte/MG (28 de junho); “A Criança no Centro Cultural”, Centro Cultural UFMG, Belo Horizonte/MG (11 de julho); “I Festival Nacional de Teatro Musical”, Teatro Izabela Hendrix, Belo Horizonte/MG (29, 30 e 31 de julho e 02 de agosto).

²⁹ Apresentações no ano de 2009 na Escola GETECO, Belo Horizonte/MG (06 de outubro); “III Festival Nacional de Teatro Universitário de Patos de Minas”, Patos de Minas/MG (12 de outubro); em Pinheiral/RJ (18 de outubro); no PASA (da empresa VALE) em Itabira/MG (23 de outubro). Todas essas com Anna Campos no papel de Clara. No mesmo período, houve ainda a apresentação no FETO - Festival de Teatro Estudantil, Teatro Izabela Hendrix, Belo Horizonte/MG (26 de outubro), esta com a atriz Jéssica Azevedo interpretando a Clara.

capacetes para quimonos – modificou toda uma série de partituras novas, que trouxe à cena uma energia de outra qualidade, muito mais forte e interessante.

Na preparação corporal, tivemos o auxílio de Gui Augusto (Guilherme Augusto Gorgozinho), também aluno das Artes Cênicas à época. Sua participação, a princípio, seria para auxiliar na criação das coreografias das cenas musicais, mas ele foi muito além, pois suas coreografias ultrapassavam a simples movimentação em função das músicas, o que possibilitou a criação – e até a recriação – de várias cenas, como, por exemplo, a do “Mestre dos Desejos”. Nesta cena, havia, desde o roteiro inicial, a ideia de reunir todos os atores para, juntos, interpretarem o Mestre dos Desejos. No início, essa junção seria concretizada com a manipulação coletiva de um grande boneco. No entanto, para fins de ensaio, fazíamos um “boneco humano”, com quatro atores fazendo os membros e tronco dessa personagem. Assim que Gui chegou e assistiu a um ensaio dessa cena, percebeu a força dessa imagem e, com isso, trabalhou a construção do Mestre dos Desejos como uma coreografia, onde os atores coordenavam todas as partes desse grande “boneco humano” com funções e movimentações específicas. Com isso, mantivemos a execução da personagem do Mestre dos Desejos com os atores sem qualquer objeto (boneco, figurino ou acessório), para evidenciar a transformação do espaço através do simples jogo corporal.

Já no campo musical, trabalhamos com a música ao vivo desde o início do processo e, como houve, ao longo do tempo, muitas mudanças no elenco dos músicos, colaborações na execução musical acontecem praticamente em todas as apresentações. Destaque para a direção musical de Germán Milich, os arranjos e auxílio nas composições de Marcílio Rosa e as composições inspiradas de Aksan Lindenberg (atriz da peça), que criou boa parte das letras e músicas, notadamente as que tratavam dos órgãos do corpo humano. Aksan foi uma grata surpresa para todos nós, pois ela

participou das duas montagens anteriores (“*Confesso!*” e “*Para Além do Jardim*”) e ninguém do grupo conhecia esse seu talento. Ela criava as composições com grande velocidade e sempre com uma pesquisa profunda a cada assunto tratado. No aspecto musical, pelo meu conhecimento anterior (fui aluno do Conservatório Pernambucano de Música e toquei bateria em algumas bandas), interfeiri e criei conjuntamente com os colegas já citados, principalmente na questão dos arranjos. No início, minha intenção era a de tocar bateria no espetáculo, mas dividir a função de ator – mesmo como músico – com a função de diretor foi algo que percebi que seria muito difícil nesse primeiro momento, pois, como a direção exigia um total comprometimento, a divisão com a atuação dispersava a minha atenção. Resolvi, então, concentrar-me na criação do espetáculo como diretor, coordenando as equipes de criação (dramaturgia, atuação, trilha sonora, luz, cenário, maquiagem e figurino), mas não atuando, como era meu desejo no início. Somente a partir da terceira temporada, por questões de substituição de elenco, é que eu passei a ser uma espécie de *stand-in* de quase todos os atores,³⁰ sempre aliando a atuação de algumas personagens à execução das músicas na bateria.

Outro detalhe importante diz respeito exatamente aos arranjos. Minha intenção inicial era a de realizar uma espécie de ópera rock, onde a musicalidade seria toda contemporânea, com muita utilização do trio “guitarra, baixo e bateria”. No entanto, Germán – que já é meu parceiro antigo no teatro – sempre trabalhou mais com a cultura popular, especificamente com a *murga*.³¹ No início tivemos algumas discordâncias, mas Germán acabou embarcando nessa proposta, inclusive tendo a iniciativa de chamar Marcílio – jovem virtuose da guitarra – que tocava em várias bandas de *Rock* e *Black*

³⁰ André Ferraz já substitui Vinícius Albricker, Michelle Braga, Aksan Lindenberg e Leonardo Rocha. Em alguma vezes, formava uma linha de três músicos, ao invés de dois, como na criação original.

³¹ Representação cênico-musical típica do carnaval do Uruguai, país onde nasceu Germán.

Music da cidade. Marcílio trouxe a sonoridade necessária ao espetáculo, trabalhando bastante os arranjos das músicas comigo e com Germán.

A influência das músicas nas atuações foi tão intensa que é quase impossível pensar o espetáculo sem elas. A música “Funk do Delgado”, composta por Aksan, por exemplo, marcou toda a movimentação e ações vocais das personagens na cena do intestino delgado. Além disso, todas as cenas constroem, mesmo sem as músicas, o que chamo de “desenho musical”, que tem a ver diretamente com o tempo-ritmo das cenas. Um exemplo disso é a passagem das comidas realizada pelos funcionários do estômago, que dão o ritmo para toda cena.

O cenário – criado por Jennifer Jacomini e Gabriel Coupe, com móveis e cubos em forma de DNA – cria uma relação da questão da informação genética na formação da personalidade do ser humano com o fato de a personagem Clara não querer mais ser ela mesma. O sentido abstrato e aberto que os móveis e os cubos dão às cenas levam os atores a dar um tratamento de sonho para a peça, sempre com um pé no absurdo e no “psicodelismo”, mas lembrando que, todas as situações, por mais absurdas que aparentem ser, são vistas como reais pelas personagens. Resolvemos não trabalhar com cenários específicos para cada cena, pois isso acarretaria a mudança do tipo de jogo trabalhado com os atores, onde a teatralidade e o próprio jogo corporal é que transformam o ambiente fictício da peça.

4. CONCLUSÃO

A utilização de técnicas e métodos de improvisação na construção de cenas é algo bastante comum, principalmente em processos de criação coletiva, onde os textos dramáticos e/ou cênicos não existem antes dos ensaios. O que buscamos aqui é iluminar possibilidades de construção da atuação e da encenação de espetáculos infantis a partir de técnicas de improvisação baseada na Análise Ativa. Buscando técnicas concretas, atores e grupos, que pretendam criar espetáculos a partir de improvisações, podem ter uma base mais sólida para iniciar suas criações. O desconhecido é fundamental, mas é importante buscar um chão firme para que o impulso aconteça com firmeza e possamos voar mais alto.

Para o teatro infantil, o universo da criança não deve ser compreendido como algo menor, onde palavras importantes como “brincadeira”, “lúdico” e “jogo” são apenas jargões pedagógicos. Que elas passem a ser práticas sérias e concretas para o trabalho do ator que pretende mergulhar nesse campo, compreendendo a brincadeira como procedimento profundo de criação artística para encontrar a humanidade das personagens. O Teatro Infantil não é algo separado do universo do “Teatro” como um todo, mas é importante identificar as especificações da linguagem para, mesmo utilizando técnicas ou metodologias de trabalho comum ao chamado “Teatro Adulto”, poder travar um processo de comunicação com o público infantil, que tem seus códigos específicos.

A percepção do ator em relação às variações de sua personagem deve guiá-lo para tornar sua criação cada vez mais viva e mais maleável, e não “engessá-la” em um estereótipo. É fácil diminuir qualquer personagem a um simples molde. Entender que uma madrasta pode ter uma vida comum, uma princesa pode ter pecados ou um herói pode ter medo ajuda o ator a aproximar esses seres de uma categoria mais humana,

ampliando as possibilidades do jogo cênico entre eles. O humor e a brincadeira são pontos de interesse fundamental para a fruição de uma criança, e as relações que são criadas entre a ficção e a vida real não são apenas abstrações. Todo personagem pode ser alguém que conhecemos, ou seja, pertence a uma categoria, um arquétipo. Só que este arquétipo é tão rico quanto a vida que imprimimos na criação de nossas personagens, senão, não passarão de moldes ou estereótipos. A personagem é tão viva quanto o ator que a representa. Demos a ela uma vida então.

É importante também perceber que podemos alcançar a “*verdade da vida humana*” através de qualquer texto. A Análise Ativa se propõe exatamente a isso, pois, nesse sistema, o ator extrai das situações da peça questões se relacionem com assuntos que ele queira expor, reagindo e dando vida às cenas de acordo com suas possibilidades técnicas, sua visão de mundo e seu jeito de ser, criando, com isso, um espetáculo “único”, que seria outro – nem melhor, nem pior, mas diferente – se sua personagem fosse interpretada por outra pessoa, pois a “*verdade da vida humana*” dele é única.

Além disso, a criação coletiva traz elementos pessoais dos integrantes do processo, proporcionando ao trabalho uma carga de subjetividade e contemporaneidade que, tratando de atores ainda em início de carreira, é um caminho interessante a ser seguido, pois cria uma “assinatura” carregada de verdade própria ao grupo que encena o espetáculo.

Por fim, fiquemos com algumas palavras de Constantin Stanislavski sobre a “*inspiração*” e os “*momentos conscientemente criadores*”:

Não se pode criar sempre subconscientemente e com a inspiração – um gênio assim não existe! A nossa arte, portanto, nos ensina, antes de mais nada, a criar conscientemente e certo, pois esse é o melhor meio de abrir caminho para o florescimento do inconsciente, que é a inspiração. Quanto mais momentos conscientemente criadores vocês tiverem nos seus papéis, maiores serão as possibilidades de um fluxo de inspiração. (STANISLAVSKI, 1976, pp. 43).

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Trad. Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Tradução Luís Otávio Burnier (supervisão) et al. Campinas: Hucitec; Unicamp, 1995.

BRILHANTE, André. O conhecimento em jogo no teatro para crianças. In: TAVARES, Renan (org.). **Entre coxias e recreios**: recortes da produção carioca sobre o ensino do teatro. São Caetano do Sul: Yendis, 2006, cap. 3, pp. 77-96.

BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor**: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. Campinas: Unicamp, 2001.

CAMAROTTI, Marco. **A linguagem no teatro infantil**. 2. ed. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2002.

CORPO humano. WebCiencia.com: ciência e cultura na web. [200-]. Disponível em: <<http://www.webciencia.com>>. Acesso em: 16 abr. 2008.

DONNELLAN, Declan. **El actor y la diana**. Tradução Ignacio García May. 2. ed. Madri: Editorial Fundamentos, 2007.

FERRARI, Elizabeth Ávila. **Corpo Humano**: a máquina da vida. Blumenau: BrasiLeitura, [200-].

FERRAZ, André. **A infância e o teatro infantil**: parte 1, parte 2 e parte 3. A imensa minoria, Belo Horizonte, ano 2, n. 3, 16 abr. 2008. Disponível em: <<http://aimensaminoria.blogspot.com/>>. Acesso em 16 abr. 2008.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática acadêmica. 35. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

GORCHAKOV, Nikolai M. Stanislavski dirige (Stanislavski directs). In: GORCHAKOV, Nikolai M.; TOPORKOV, Vladimir O. **Constantin Stanislavski - El proceso de dirección escénica**: apuntes de ensayos. Seleção, notas e tradução Edgar Ceballos. Ciudad de México: Escenología, A. C., 1998.

GOUVEA, Maria Cristina Soares de. A criança e a linguagem: entre palavras e coisas. In: PAIVA, Aparecida; MARTINS, Aracy Alves; PAULINO, Graça; CORRÊA, Hércules; MACHADO, Maria Zélia Versiani (org.). **Literatura**: saberes em movimento. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, pp. 111-136.

GOUVEA, Maria Cristina Soares de. **O mundo da criança**: a construção do infantil na literatura brasileira. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2004.

JOHNSTONE, Keith. **Impro: improvisación y el Teatro**. Tradução Elena Olivos e Francisco Huneeus. Santiago de Chile: Cuatro Vientos, 1990.

JAPIASSU, Ricardo. **Metodologia do ensino de teatro**. Campinas: Papirus, 2001.

KNÉBEL, María Ósipovna. **El último Stanislavsky: análisis activo de la obra y el papel**. Tradução Jorge Saura. Madri: Editorial Fundamentos, 1996.

_____. **Poética de la pedagogía teatral**. Tradução Dália Mendoza Limón. Ciudad de México: Siglo Veintiuno, 1991.

_____. **La palabra y la creación teatral**. Tradução Bibisharifa Jakimzianova e Jorge Saura. 2. ed. Madri: Editorial Fundamentos, 2000.

KUSNET, Eugênio. **Ator e método**. 4. ed. São Paulo e Rio de Janeiro: Hucitec; IBAC, 1992.

LEENHARDT, Pierre. **A criança e a expressão dramática**. Tradução Maria Flor Marques Simões. 3. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1974.

LOMARDO, Fernando. **O que é teatro infantil**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MERISIO, Paulo. A linguagem do teatro infantil. In: MACHADO, Irley et al. **Teatro: ensino teoria e prática**. Uberlândia: EDUFU, 2004, pp. 131-138.

NUNES, Alexandre Silva. **Ator, Sartor, Sartori**. Portal ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – Grupo de Trabalho: Territórios e Fronteiras, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/ivreuniao/GTs/Territorios/Ator%20Sator%20Satori%20-%20Alexandre%20Nunes.pdf>>. Acesso em 18 jul. 2009.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **No reino da desigualdade: teatro infantil em São Paulo nos anos setenta**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1991.

RICHARDS, Thomas. **Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas: con un prefacio y el ensayo “De la compañía teatral al arte como vehículo” de Jerzy Grotowski**. Tradução Marc Rosich e Elena Vilallonga. Barcelona: Alba Editorial, 2005.

RINALDI, Miriam. O que fazemos na sala de ensaio. In: **TEATRO da Vertigem: trilogia bíblica**. Apresentação de Arthur Nastrovski. São Paulo: Publifolha, 2002, pp. 45-54.

RUFFINI, Franco. Novela pedagógica: un estudio sobre los libros de Stanislavski. **Revista Máscara: Stanislavski, ese desconocido**. Ciudad de México: Escenología, A. C., n. 15, 1993, pp. 5-33.

SEGUNDO, Rinaldo. **A invenção da infância: pressuposto para a compreensão do Direito da Criança e do Adolescente**. Jus Navigandi, Teresina, ano 8, n. 178, 31 dez. 2003. Disponível em: <<http://jus2.uol.com.br/doutrina/texto.asp?id=4542>>. Acesso em: 08 set. 2007.

SILVA, Zanilda Terezinha Gonçalves da. **Nos bastidores do teatro infantil**. Belo Horizonte: Armazém de Idéias, 2002.

SPOLIN, Viola. **O jogo teatral no livro do diretor**. Tradução Ingrid Dormien Koudela e Eduardo Amos. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.

STANISLAVSKI. **Ética y disciplina**: método de acciones físicas (propedéutica del actor). Tradução Margherita Pavia e Ricardo Rodríguez. Seleção e Notas Edgar Ceballos. Ciudad de México: Gaceta, 1994.

STANISLAVSKI, C. **Manual do ator**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

STANISLAVSKI, Constantin. **Capítulo V**: a criação da vida físico-corpórea [da personagem]. Tradução Luiz Otávio Carvalho. Sítio da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 06 dez. 2005. Disponível em: <http://www.ufmg.br/copeve/download/pdf/2006/DIA6_12_2005/2EtapaTextos%20Antecedentes/2ateatro%20leiturarecomendada.pdf>. Acesso em: 02 abr. 2008.

_____. **A construção da personagem**. Tradução Pontes de Paula Lima. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989a.

_____. **A criação do papel**. Tradução Pontes de Paula Lima. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____. **A preparação do ator**. Tradução Francisco de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. **El trabajo del actor sobre sí mismo**: en el proceso creador de la encarnación. Tradução Salomón Merecer. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1997.

_____. **El trabajo del actor sobre su papel**. Tradução Salomón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1993.

STANISLAVSKI, Konstantín. **El trabajo del actor sobre sí mismo**: en el proceso creador de la vivencia. Tradução Jorge Saura. Barcelona: Alba Editorial, 2003.

STANISLAVSKI, Konstantin S. **Minha vida na arte**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989b.

TOPORKOV, Vasily Osipovich. **Stanislavski in rehearsal**: the final years. Tradução Christine Edwards. New York: Theatre Arts Books, 1979.

TOPORKOV, Vladimir O. Stanislavski dirige (Stanislavski in rehearsal: the final years). In: GORCHAKOV, Nikolai M.; TOPORKOV, Vladimir O. **Constantin Stanislavski – El proceso de dirección escénica**: apuntes de ensayos. Seleção, notas e tradução Edgar Ceballos. Ciudad de México: Escenología, A. C., 1998.

ANEXO I

Imagens do espetáculo “*A Viagem de Clara – Em Busca do Eu Perdido*”

Banner da 1ª temporada (ainda como exercício cênico) - Teatro João Ceschiatti, Palácio das Artes (dezembro de 2008)



CONFESSO!
CIA DE TEATRO

A Viagem de Clara
em busca do eu perdido
Direção: André Ferraz Texto: Confesso Cia. de Teatro

5, 6 E 7 DE DEZEMBRO
Sexta, às 20h
Sábado e domingo, às 16h

TEATRO JOÃO CESCHIATTI

INGRESSOS:
R\$10,00 (inteira)
R\$5,00 (meia-entrada)

INFORMAÇÕES 3236.7400

Elenco: Alexsandro Almeida, Cleonice Elias, Alexsandro Lindenberg, Luis Gonzaga Oliveira e Michelle Braga Mello em cenas: Germaine Wilch e Marilene Rosa Direção Musical: Germaine Wilch Direção de Arte: Gabriel Coupe Preparação Corporal: Gábor Augusto Figueras Costas e Eliza Miquelangelo Michelle Braga e Gabriel Coupe Cestari: Jennifer Jacomini e Gabriel Coupe Contraponto: Andrea Marzola e Sylvia Duarte Música: Alexsandro Lindenberg, Germaine Wilch, Marcelo Tassi e André Ferraz Pesquisa de Letras: Alexsandro Lindenberg Oficina de Personagem: Cláudio Santos Realização: Espaço: Gerson Cordeiro de Figueiredo Bone: Wilson: Nivaldo Figueiredo, Gabriel Coupe Projeto Gráfico: Mariana Evangelista e Gabriel Coupe Coordenação de Comunicação e Propriedade: André Ferraz e Luis Gonzaga Oliveira Produção: Confesso Cia. de Teatro em parceria com a Organização Casa Confesso Direção de Produção: André Ferraz Assistentes de Produção: Jennifer Jacomini e Cleonice Elias

CONFESSO! CIA DE TEATRO

www.confessocteatro.blogspot.com

BRUNO

CONFESSO! CIA DE TEATRO

LEMSA

Arte: Gabriel Coupe e Mateus Evangelista

Cartaz não utilizado (com informações da 1ª temporada, realizado como teste em junho de 2009)



CONFESSO!
CIA DE TEATRO

A Viagem de Clara
em busca do eu perdido
Direção: André Ferraz Texto: Confesso Cia. de Teatro

Local: Palácio das Artes – Teatro João Ceschiatti
(Av. Afonso Pena, nº 1.537, Centro)

Dias: 05, 06 e 07 de dezembro (de sexta à domingo)

Horários: Sexta às 20:00h; Sábado e Domingo às 16:00h.

Ingressos: Inteira: R\$ 10,00 Meia: R\$ 5,00 (estudantes e idosos)

www.confessocteatro.blogspot.com

CONFESSO! CIA DE TEATRO

LEMSA

Arte: Gabriel Coupe

Banner da última apresentação: 37ª Campanha de Popularização do Teatro e da Dança, no Grande Teatro do Palácio das Artes (fevereiro de 2011)



ÚLTIMA APRESENTAÇÃO!!!

A Viagem de Clara
em busca do eu perdido
Direção: André Ferraz

CINCO PRÊMIOS
USIMINAS
SINPARC 2010
incluindo
"MELHOR ESPETÁCULO"

13FEV 16:30h
PALÁCIO DAS ARTES
GRANDE TEATRO
Ingressos nos postos do SINPARC.

REALIZAÇÃO: **CONFESSO!** CIA DE TEATRO

PRODUÇÃO: **A Mensal**

Espectáculo Infantil - Juvenil

ARTE: GABRIEL COUPE

Arte: Gabriel Coupe

EQUIPE TÉCNICA:

Germán Milich: Diretor Musical (Auditório EBA/UFGM, nov. 2008)



Foto: Gabriel Coupe

Gabriel Coupe: Diretor de Arte, Programador Visual e Cenógrafo



Foto: Gabriela Fragoso

Jennifer Jacomini: Cenógrafa e Assistente de Produção (Teatro João Ceschiatti, 06/12/2008)



Foto: André Ferraz

Gui Augusto: Preparador Corporal (ao centro, de camisa roxa) - (Teatro João Ceschiatti, 05/12/2008)



Foto: Gabriela Ferraz

Enedson Gomes e Anna Campos: Iluminador e Operadora de Luz (em 2009, Anna assumiu a personagem “Clara”)

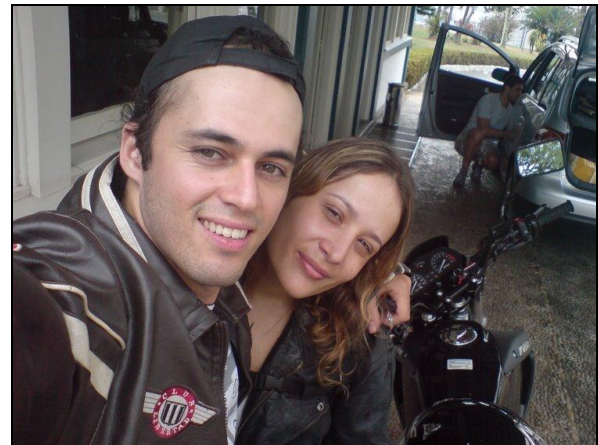


Foto: Enedson Gomes

Aquecimento para estreia: André Ferraz, Diretor (camisa laranja ao centro) – (T. João Ceschiatti, 05/12/2008)



Foto: Gabriela Ferraz

Organizando a Contrarregragem: Aiezha Martins, Gabriela Ferraz e Jennifer (T. João Ceschiatti, 06/12/2008)



Foto: André Ferraz

Clara e Atendente Madrastra: Jéssica Azevedo e Clarisse Elias (Teatro SESI Mariana, 21/06/2009)



Foto: Naty Torres

Atendente Branca: Aksan Lindenberg (Teatro SESI Mariana, 21/06/2009)



Foto: Naty Torres

Atendente Adormecida e Clara: Michelle Braga e Jéssica Azevedo (Teatro SESI Mariana, 21/06/2009)



Foto: Naty Torres

Atendente Sereia: Clarisse Elias (com Aksan ao fundo) - (Teatro SESI Mariana, 21/06/2009)

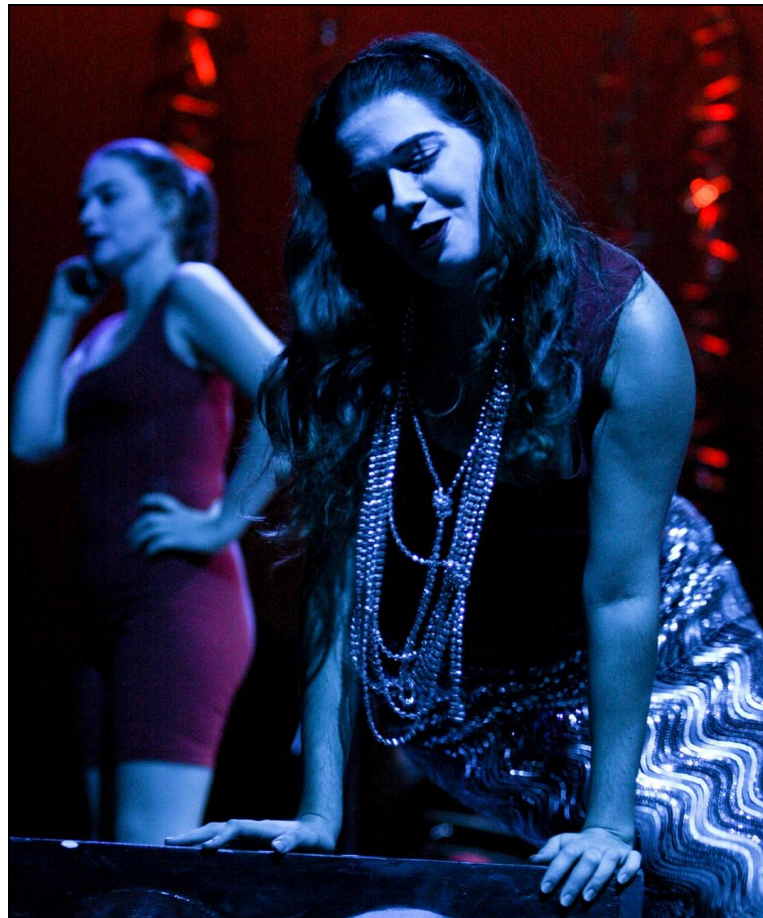


Foto: Naty Torres

Clara e Atendente Duende: Jéssica Azevedo e Luiz Gonzaga Oliveira (Teatro SESI Mariana, 21/06/2009)



Foto: Naty Torres

“Mestre dos Desejos”: Luiz (a frente), Michelle, Clarisse e Aksan (como “membros” por trás) - (Quarta Doze e Trinta, Auditório da Reitoria da UFMG, 20/05/2009)



Foto: Gabriel Coupe

“Mestre dos Desejos”: Michelle, Luiz, Clarisse, Aksan e Anna Campos - (III Fest. de Teatro Universitário de Patos de Minas, Auditório do SEST/SENAT, 12/10/09)



Foto: Ana Paula Lima

Rock do Estômago (1ª versão, figurinos dourados com roupa de base cinza): Clarisse, Luiz, Germán, Michelle, Marcílio, Jéssica e Aksan (T. João Ceschiatti, 05/12/08)



Foto: Gabriela Ferraz

Rock do Estômago (2ª versão, figurinos com estampa de frutas com roupa de base vermelha): Clarisse, Michelle e Aksan (Quarta Doze e Trinta/UFMG, 20/05/2009)



Foto: Gabriel Coupe

Cena do Estômago - Funcionário do Estômago e Clara: Luiz e Jéssica (Teatro SESI Mariana, 21/06/2009)



Foto: Naty Torres

“Manos do Delgado” (1ª versão, com roupa de base cinza): Germán, Jéssica, Luiz, Michelle, Marcílio, Aksan e Clarisse (Teatro João Ceschiatti, 05/12/2008)



Foto: Gabriela Ferraz

“Manos do Delgado” (2ª versão, com roupa de base vermelha): Luiz, Jéssica, Marcílio, Vinícius e Michelle (Quarta Doze e Trinta/UFMG, 20/05/2009)



Foto: Gabriel Coupe

“Manos do Delgado” (3ª versão, com figurino marrom das mulheres): Clarisse, Anna Campos, Michelle e Luiz (Festival de Teatro Universitário de Patos de Minas, Auditório do SEST/SENAT, 12/10/2009)



Foto: Ana Paula Lima

Entreato dos Glóbulos Vermelhos: Marcílio Rosa e Vinícius Albricker (Teatro SESI Mariana, 21/06/2009)



Foto: Naty Torres

Música “Vermelho Caipira”: Jéssica, Clarisse, Vinícius e Marcílio (Quarta Doze e Trinta/UFMG, 20/05/2009)



Foto: Gabriel Coupe

Sistema Sanguíneo – Globulina e Clara: Clarisse e Jéssica (Teatro SESI Mariana, 21/06/2009)



Foto: Naty Torres

Entrada dos Glóbulos Brancos: Jéssica, Clarisse, Luiz, Aksan e Michelle (Quarta Doze e Trinta/UFMG, 20/05/2009)



Foto: Gabriel Coupe

Coração – “Unidos do Cardiovascular”: Michelle, Luiz e Aksan (Teatro SESI Mariana, 21/06/2009)



Foto: Naty Torres

Coração – Música “Bombeia, Amor, Bombeia”: Jéssica, Clarisse e Michelle (Quarta Doze e Trinta/UFGM, 20/05/2009)



Foto: Gabriel Coupe

Cérebro - Técnica de produção de lágrima natural: Aksan, Michelle e Jéssica (Teatro SESI Mariana, 21/06/2009)



Foto: Naty Torres

Cérebro - Técnica de Produzir Lágrima: Aksan, Michelle, Vinícius, Clarisse, Anna Campos e Luiz - (Festival de Teatro Universitário de Patos de Minas, Auditório do SEST/SENAT, 12/10/2009)



Foto: Ana Paula Lima

Música “Lágrima” – Solução final da peça: Jéssica Azevedo (Teatro João Ceschiatti, 05/12/2008)



Foto: Gabriela Ferraz

Final (1ª versão): Aksan, Michelle, Germán, Luiz, Marcílio, Clarisse e Jéssica (Teatro João Ceschiatti, 05/12/2008)



Foto: Gabriela Ferraz

Final (2ª versão): Aksan, Marcílio, Clarisse, Jéssica, Luiz, Michelle e Vinícius (Quarta Doze e Trinta/UFGM, 20/05/2009)



Foto: Gabriel Coupe

Final (3ª e última versão): Michelle, André, Jéssica, Clarisse, Leonardo, Marcílio e Luiz (FETO, 26/10/2009)*
 *(Obs.: A peça passou a ter outro elenco, mas a formação de cena e figurino são os mesmos desta foto).



Foto: Daniel Protzner

Antes da apresentação: André Ferraz (Diretor) passando figurino (Camarim do Teatro SESI Mariana, 21/06/2009)



Foto: Naty Torres

CAFETO – Debate do 9º FETO: André Ferraz (à direita, de vermelho) - (Instituto Izabela Hendrix, 24/10/2010)



Foto: Daniel Protzner

Depois da apresentação – Clara com as crianças: Jéssica Azevedo (Quarta Doze e Trinta/UFMG, 20/05/09)



Foto de Gabriel Coupe

Debate com alunos de escola pública: Germán, André, Clarisse, Aksan e Luiz (T. João Ceschiatti, 06/12/2008)



Foto Gabriela Ferraz

Depois da apresentação – Diretor/Ator com as crianças: André Ferraz (9º FETO, Teatro Izabela Hendrix, 26/10/2009)



Foto: Daniel Protzner

Premiação de Melhor Espetáculo no Festival Universitário de Patos de Minas: Leonardo, Clarisse, Luiz, as organizadoras da premiação e André (Teatro Municipal de Patos de Minas, 12/10/2009)



Foto: Ana Paula Lima

ANEXO II

Vídeo do espetáculo “*A Viagem de Clara – Em Busca do Eu Perdido*”

Apresentação no FETO 2009, Teatro Izabela Hendrix, 26/10/2009

Filmagem: Byron O’Neill