



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO DA UFBA
LICENCIATURA EM TEATRO**

EDLENE CRISPINA DA SILVA LIMA

**CORPO (EM)CENA: O MOVIMENTO CORPORAL COMO DINÂMICA
PARA A ENCENAÇÃO NO PROCESSO EDUCACIONAL**

Salvador

2019

EDLENE CRISPINA DA SILVA LIMA

**CORPO (EM)CENA: O MOVIMENTO CORPORAL COMO DINÂMICA
PARA A ENCENAÇÃO NO PROCESSO EDUCACIONAL**

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de graduação em Licenciatura em Teatro da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia – UFBA – como requisito parcial para obtenção do grau de licenciada em teatro.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Dal Gallo

Salvador

2019

Universidade Federal da Bahia – Escola de Teatro da UFBA

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho por qualquer meio convencional ou eletrônico para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Lima, Edlene Crispina da Silva
Corpo (Em)Cena: O Movimento Corporal como Dinâmica
para a Encenação no Processo Educacional / Edlene
Crispina da Silva Lima. -- Salvador - Bahia, 2019.
66 f. : il

Orientador: Fábio Dal Gallo.
TCC (Graduação - Licenciatura em Teatro) --
Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro da
Universidade Federal da Bahia, 2019.

1. Arte - Educação. 2. Processos de Criação. 3.
Movimentos Espontâneos. 4. Jogos Teatrais. 5.
Desenvoltura Corporal. I. Gallo, Fábio Dal. II.
Título.

EDLENE CRISPINA DA SILVA LIMA

**CORPO (EM)CENA: O MOVIMENTO CORPORAL COMO DINÂMICA
PARA A ENCENAÇÃO NO PROCESSO EDUCACIONAL**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como parte das exigências para a obtenção do título de licenciada em teatro, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Salvador, 05 de julho de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr Fábio Dal Gallo – Orientador
Doutor em Artes Cênicas pela UFBA
Escola de teatro – UFBA

Prof. Dr. George Mascarenhas de Oliveira
Doutor em Artes Cênicas pela UFBA
Escola de teatro – UFBA

Prof. Dr. Luiz Claudio Cajaíba Soares
Doutor em Artes Cênicas pela UFBA e pela universidade Livre de Berlim
Escola de teatro – UFBA

“Se as pessoas ao menos soubessem o quanto duro trabalho para ser mestre no que faço, não lhes pareceria tão maravilhoso. Observei o anjo gravado no mármore, até que eu o libertasse”.

Michelangelo Buonarroti (NI)

LIMA, Edlene Crispina da Silva. CORPO (EM)CENA: O Movimento Corporal como Dinâmica para a Encenação no Processo Educacional. 2019. Orientador: Fábio Dal Gallo. 66f. il. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciada em Teatro) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

RESUMO

Esta pesquisa trata-se de um experimento teórico e prático voltado ao movimento corporal como instrumento para a encenação no processo educacional formal e não-formal. Para isso, a pesquisadora realizou uma oficina de iniciação teatral com alunos na faixa etária de 15 a 35 anos, no período de cinco meses, com 3 horas aula, tendo como sede o Colégio Estadual Odorico Tavares. A autora utiliza-se da arte-educação para estimular a fluidez cênica em atividades coletivas e individuais – que levaram a criação de uma mostra com três cenas – auxiliando no combate a violência escolar e melhorando as relações interpessoais. Com a aplicabilidade do método dos jogos teatrais de Viola Spolin aliado a alguns exercícios do método Laban do movimento, algumas células da mímica corporal dramática de Etienne Decroux (e demais aprendizados ao longo da vida da autora) mobilizou os alunos, ajudando-os em sua desenvoltura corporal e em suas vivências sociais. Dessa forma, observa-se a importância do ensino de teatro mesmo em meio a tantos conflitos dentro do universo escolar, que reflete também nos aspectos sociais.

Palavras chave: Expressão corporal, Teatro-educação, Movimento espontâneo, Jogos teatrais, Desenvoltura corporal.

LIMA, Edlene Crispina da Silva. Body (Em)Scene: The Body Movement as Dynamics for the Staging in the Educational Process. 2019. Advisor: Fábio Dal Gallo. 66s. ill. 2019. Graduation Work (Degree in Theater) – School of Theater, Federal University of Bahia, Salvador, 2019.

ABSTRACT

This research is a theoretical and practical experiment aimed at the corporal movement as instrument for the staging in the formal and non-formal educational process. For this, the researcher held a theatrical initiation workshop with students in the age group of 15 to 35 years, in the period of five months, with 3 hours class, with headquarters as the State College Odorico Tavares. The author uses art education to stimulate scenic fluidity in collective and individual activities - which led to the creation of a show with three scenes - helping to combat school violence and improving interpersonal relationships. With the applicability of Viola Spolin's theatrical game method coupled with some Laban exercises in the movement, some of Etienne Decroux's dramatic body mime cells (and other learnings throughout the life of the author) mobilized the pupils, helping them in their and their social experiences. In this way, the importance of theater teaching is observed even in the midst of so many conflicts within the school universe, which also reflects on social aspects.

Key words: Body language, Theater-education, Spontaneous movement, Theatrical play, Body development.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FOTOGRAFIA 1 – Movimento Flecha	48
FOTOGRAFIA 2 – Contato	50
FOTOGRAFIA 3 – Esgrima	50
FOTOGRAFIA 4 – Seminário	51
FOTOGRAFIA 5 – O bicho homem / homem bicho	54
FOTOGRAFIA 6 – Memórias	55
FOTOGRAFIA 7 – O suicídio	55
FOTOGRAFIA 8 – Maquiagem	56
FOTOGRAFIA 9 – Figurino	57

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. CORPO EM MOVIMENTO.....	12
2.1. Teorias do Movimento e o método de análise Laban:	12
2.2. Mímica Corporal Dramática:	19
2.3. A Desenvoltura Corporal:	26
3. O CORPO EM VIOLA SPOLIN.....	33
3.1. O que são jogos teatrais:	33
3.2. A Estrutura dos jogos:.....	35
3.3. Como Funciona os Jogos:	37
3.4. Improvisação a partir do corpo:	39
3.5. A importância dos Jogos no Desenvolvimento social:	40
4. O CORPO NO PROCESSO CRIATIVO E NA ENCENAÇÃO	43
4.1. Uma Breve História:	43
4.2. A Oficina “Corpo (Em)Cena”:.....	45
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS:	59
REFERÊNCIAS.....	63
APÊNDICE	66
ANEXO.....	66
PLANO DE AULA:.....	66

1. INTRODUÇÃO

Este Trabalho de Conclusão de Curso desenvolvido na Licenciatura em Teatro da Escola de Teatro da UFBA tem como tema o ensino de teatro em contextos educacionais, com foco na formação inicial a partir do trabalho corporal e da organicidade do corpo em cena.

O Teatro, seja no ensino formal ou informal, age como um fator positivo na vida do discente por proporcionar a vivência de novas experiências, bem como um forte estímulo criativo. O aluno passa a conhecer as potencialidades de seu corpo (isto inclui a voz) e ao utilizá-lo em cena, este fica mais espontâneo. Trazendo esta consciência corporal para a vida cotidiana viabiliza o controle emocional diante de situações difíceis na maioria das vezes.

A partir destas considerações, surgiu o meu interesse em desenvolver a organicidade deste corpo em cena, o que de fato poderia mudar e/ou beneficiar a consciência corporal para a encenação.

Em relação à problematização, a pergunta norteadora deste trabalho é: **De que modo o trabalho com a expressão corporal, através de jogos teatrais, pode colaborar para a fluidez cênica e ao ensino de teatro?**

Para pesquisar essa espontaneidade, a fim de trazer uma desenvoltura cênica, me debrucei em: **Algumas teorias do movimento, no método de análise Laban do movimento, na movimentação do ator na mímica corporal dramática de Etienne Decroux aliados aos jogos teatrais de Viola Spolin.** Isto afim de ter bases de sustentação teórica e prática para investir na **Oficina Corpo (Em)Cena** voltada a iniciação teatral. No sexto semestre na Universidade Federal da Bahia (UFBA), no curso de Licenciatura em teatro, da Escola de teatro (ETUFBA), realizei meu estágio voltado a esta pesquisa no âmbito do movimento corporal em cena. O estágio se deu no Colégio Estadual Odorico Tavares (CEOT), situado no Bairro do Canela/Corredor da Vitória, no centro da cidade de Salvador – nos meses de dezembro de 2012 à abril de 2013.

O objetivo dessa pesquisa é analisar a expressão corporal como instrumento de encenação e educação – que traz em sua prática e teoria a **expressão corporal** como elemento mobilizador – em atividades coletivas e individuais. São objetivos específicos: organizar um horizonte teórico sobre corpo e movimento e suas relações com teatro; sistematizar exercícios e jogos teatrais a partir dos trabalhos de Viola Spolin para fundamentar a pesquisa de campo e a

formação inicial em teatro; desenvolver uma pesquisa de campo em formato de oficina que permita de coletar dados a serem analisados, e que ao articular a teoria com a prática possam dar respostas à pergunta norteadora desse trabalho.

Assim sendo, a pesquisa se justifica por colaborar com a produção literária sobre propostas metodológicas para o ensino de teatro, trazendo uma experiência que articula teoria e prática.

Metodologicamente, este trabalho é uma pesquisa qualitativa, que se baseia numa revisão bibliográfica e uma pesquisa de campo. Para a coleta de dados teóricos foram realizados resumos, resenhas e fichamentos. Para a coleta de dados empíricos na pesquisa de campo foi realizada uma observação participante, com a redação de diário de bordo e seleção de depoimentos dos alunos ao longo das aulas.

A utilização de exercícios em grupo e/ou individuais com o objetivo de promover uma maior conscientização dos corpos e a espontaneidade dos mesmos, foi importante para permitir a aplicação de algumas técnicas, tendo como fundamentos principais os jogos teatrais organizados por Viola Spolin. Estes jogos que enfatizam a fisicalidade na resolução dos problemas propostos, foram complementados com estudos do movimento realizados nas aulas de Maria de Souza durante a graduação de licenciatura em teatro, além de outras perspectivas voltadas para: Introdução ao método de análise Laban do movimento com o professor Matias Santiago (também nesta graduação); A movimentação do ator com base na Mímica Corporal Dramática de Etienne Decroux, estudada no curso de MCD no anexo do Teatro XVIII, com os professores George Mascarenhas, Nadja Tureno e Deborah Moreira (em 2005), dentre outros.

Como resultado desta pesquisa busca-se apresentar uma discussão sobre proposta metodológica baseada em relatos de experiências com foco no corpo do aluno/ator e em seus movimentos espontâneos para/durante a cena. Almeja-se também, propor uma prática pedagógica de ensino em teatro baseada na ludicidade e na horizontalidade das relações entre professor e aluno. Dessa forma, sugerir um caminho aos educadores em como lidar com seus alunos em tal prática.

A segunda sessão trata sobre algumas teorias do movimento com ênfase no trabalho de Rudolf Laban, e na mímica corporal dramática de Etienne Decroux.

Na Terceira descrevo e analiso, os jogos teatrais de Viola Spolin.

Na quarta seção, há uma descrição da pesquisa de campo com análise dos procedimentos de ensino de teatro utilizados e do resultado cênico obtido, bem como uma breve história da escola laboratório e sua relação com a violência escolar.

Na quinta sessão, apresento as minhas considerações finais, indicando questionamentos que surgiram ao longo da pesquisa e que podem fundamentar outras investigações. Por fim, apresento também os objetivos alcançados, como por exemplo a evolução dos alunos durante a oficina, pontos positivos e negativos referentes ao experimento realizado na escola laboratório CEOT.

2. CORPO EM MOVIMENTO

Nesta seção tratarei sobre teorias do movimento e do trabalho de corpo em teatro com o fim de apresentar um quadro teórico que permita a organização de uma prática de ensino de teatro que se constitui como pesquisa de campo.

O estudo do movimento perpassa por diversas áreas do conhecimento como a mecânica na física, a origem da vida na filosofia, entre outras áreas. Cada uma delas com um olhar e um foco diferente a respeito dessa ação e foi tratado ao longo do tempo por diversos teóricos e cientistas, como por exemplo Aristóteles, Galileu, dentre outros teóricos do movimento. O Estudo do movimento humano, quando pensamos nas artes, é retratado aqui através do método de análise Laban de forma breve. Mesmo a origem desses movimentos sendo tão diferentes, se tornam próximos como observados nas aulas de corpo com a professora Maria de Souza, onde vimos que para conseguirmos andar há o atrito e o impulso do nosso corpo em relação ao solo.

Ao observar este amplo panorama, torna-se necessário fazer um recorte e analisar apenas algumas destas teorias, que são relevantes para traçar um caminho em relação ao trabalho corporal no ensino de teatro no processo educacional. Dessa forma podemos nos aproximar de forma interdisciplinar ao universo do educando. Surgem assim perguntas como: Como aprender com os seus próprios movimentos e qual o objetivo a ser alcançado? Onde podemos chegar com esta espontaneidade corporal? Qual a sua consciência corporal e mental (quando muda o pensamento de uma sociedade de tempo em tempo é considerado um movimento)? A partir destas perguntas me utilizo do termo “desenvoltura corporal”, entendido como movimento espontâneo adquirido através de vivências. Para compreender isso se faz necessário antes, conhecer algumas teorias do movimento, dentro e fora do ambiente teatral. Isso permite que seja possível compreender a importância do movimento do ator em cena e para cena.

2.1. Teorias do Movimento e o método de análise Laban:

Teoria é o conjunto de princípios fundamentais de uma arte ou de uma noção geral que vem do grego *theoria*, que no contexto histórico significa observar ou examinar. Em filosofia, teoria é o conjunto de conhecimentos que apresentam graus diversos de sistematização e credibilidade, e que se propõe a elucidar, interpretar ou explicar um fenômeno ou

acontecimento que se oferecem à atividade prática. A palavra movimento vem do latim *movimentu*, que significa o ato de mover ou de se mover, mudança de um lugar para o outro ou de posição, animação/ação, mudança no viver e pensar dos povos, dentre outras sugestões de explicações. Em física, movimento é a variação da posição de um corpo ou objeto, ou ponto material no decorrer do tempo em relação a um referencial inercial, suas características são descritas pela cinemática.

Na filosofia aristotélica, a teoria do movimento é algo muito importante. Segundo Aristóteles:

[...] o movimento é o acto (sic.) do móvel, enquanto o móvel, é o acto médio entre potência e acto. Desta forma, o movimento está no móvel e é requerido, no móvel, dois contrários, um antes e um depois. O movimento não é um ser de per si subsistente, mas em outro. [...]. Pelo movimento, conhecemos o tempo, pois ele nos determina o tempo para nós. Serve para medir o tempo. O movimento é a moção local, tópica, mutação local, a mais comum entre os corpos. Há muitas espécies de moções tópicas (movimento), pois no aumento e na diminuição há mutação tópicas, [...]. (Aristóteles e as Mutações, 1955, p. 24).

Desta forma, o movimento é definido como uma passagem de potência a ato, distinguindo o movimento como deslocamento no espaço; como mudança ou alteração de uma natureza; como crescimento e diminuição e/ou como geração e destruição. Portanto, o movimento é a realização do que está em potência, a exemplo disso temos os atos, como a cura, envelhecimento, aprendizagem, dentre outros fenômenos, que são realizações de potencialidades.

Se existe força que faz com que o ato de se mover aconteça, o que faz com que este corpo pare de se mover? Ou objetos imóveis se “moverem”? O primeiro teórico a discutir este pensamento foi Galileu, que nos enriqueceu com a força de atrito e a inércia, através da cinemática.

Para Aristóteles, uma força faz com que um corpo se movimente e sem a existência da mesma não tem como haver ação e esta última depende do material e densidade deste corpo. Ele pensava no movimento em duas classes, sendo elas: movimento natural (movimentos para cima e para baixo, circulares e etc.) e movimento violento (empurrar, puxar e outros tipos de movimentos impostos).

Pode-se entender, assim que o corpo sem força potencial pode se animar, porém há uma resistência maior para se locomover, a final, corpos suscetíveis ao movimento, também sofrem atrito; caso contrário, se moveriam para sempre. Desta forma podemos analisar que uma lei complementa a outra, e juntas, são noções básicas para entender o movimento e estas são úteis também quando aplicadas ao campo artístico e no caso desse trabalho no contexto do teatro.

Quando saímos do estudo do movimento de uma forma geral (corpos, objetos e etc.) e focamos em nós (seres humanos) temos que levar em conta que somos seres pensantes e com sentimentos. A perspectiva que nos move não é apenas a disposição dos fatores que resultam no deslocamento (ou inércia) estudado anteriormente, é a necessidade de realizar algum objetivo e/ou necessidade segundo Maria de Souza nas aulas de Expressão Corporal. Fizemos nessas aulas experimentos com os diversos conceitos de movimento, trazendo eles para a nossa vivência nas práticas das aulas, como por exemplo observar uma figura inerte e imaginar os movimentos anteriores e posteriores daquela imagem. Fizemos improvisações trazendo estes movimentos do campo imaginativo para o concreto, o que aumentou a paixão em estudar e pesquisar o movimento corporal e a criação de cenas ou esquetes.

Nas aulas de Corpo e Movimento ministradas pelo professor Matias Santiago (nesta graduação), fui introduzida ao ensino do método de análise Laban através de investigações práticas e discussões teóricas. Observando as potencialidades corporais, sensações, dentre outros aspectos que me levou a reflexão sobre as capacidades de um corpo e de como essas sensações, pensamentos podem ser agregadas a ideia de movimentação e comunicação corporal. O professor esclarece que o movimento corporal, é toda e qualquer ação e reação de um corpo, sendo os principais movimentos corporais, considerando apenas seres humanos, o Flexiona e o Expandir. Flexionar ou Comprimir é quando dois segmentos da parte do corpo se aproximam como, por exemplo na posição fetal. Extensão ou Expansão é quando dois segmentos da parte do corpo se afastam ou o ato de esticar o corpo.

A Teoria do movimento expressivo criada pelo dançarino e pesquisador Rudolf Von Laban (faz parte de seu método de análise) onde suas noções básicas foram publicadas no ano de 1928 no livro *Kinetography Laban*. Este livro articula os princípios da *Labanotation* – Labananaálise ou Labanotação – um dos principais sistemas de notação de movimento utilizados atualmente. Tem como principal objetivo o delineamento de uma linguagem apropriada a dança-teatro alemã, com aplicações teóricas, coreográficas, educativas e até “terapêuticas”. (FERNANDES, 2001, p 8).

Não se pode falar em movimento sem tocar no nome desde pesquisador, coreógrafo e artista plástico. Com as técnicas de Laban podemos perceber que o corpo não expressa, pois este é a própria expressão. Ciane Fernandes (2002) pesquisou sobre este complexo sistema de linguagem do movimento, posteriormente denominado como Análise Laban de Movimento, ou Sistema Laban. Segundo a pesquisadora:

[...] As linguagens de representação comportamental e cênica se reúnem sob a hegemonia do “movimento”, ocupado até o seu elemento mais simples, correspondente ao fonema, e articulado até suas harmonias mais complexas, organizando em uma linguagem e simbologia próprias estruturadas à semelhança (sic.) de uma partitura musical. (Ciane Fernandes, 2002, p. 17 e 18).

O estudo do movimento é tão importante para Laban, que em seu livro “*Domínio do Movimento*”, ele dedicou um capítulo inteiro apenas para codificar ‘o significado do movimento’ para ele. A linha de pensamento de Laban é muito rica e extensa, ele nos deixa um aparato bastante multifacetado, de grande aplicabilidade que propõe despertar a imaginação e o criação de movimentos, favorecendo o ensino e o treinamento do aluno/ator na experiência do movimento do corpo. Ou seja, Laban criou um sistema que permite descrever e escrever o movimento e suas qualidades. Desta forma, junto com a colaboração posterior de Bartenieff, Laban propõe uma abordam nova sobre as possibilidades de investigação do corpo, contribuindo para um novo olhar sobre o corpo e o movimento. Este conjunto de teorias compostas pelo autor recebeu o nome de Análise de Movimento. Esta análise de movimento se baseia principalmente na existência de quatro categorias que são os alicerces e pilares de um conjunto que constitui essa análise. Podemos observar que Corpo, Esforço, Forma e Espaço interagem e se informam de forma contínua e mútua, onde essas categorias são elementos cruciais, sobre os quais se baseia a pesquisa do movimento em todos as suas diferentes formas e circunstâncias.

Laban desde cedo, segundo sua biografia, admirava o quanto é rico a variedade de movimentos existentes. Seu interesse era amplo, ou seja, ele observava praticamente tudo a sua volta. Até os acontecimentos mais simples e repetitivos, eram para ele pontos de observação, como por exemplo, os camponeses locais se movimentando em sua labuta diária, ou ainda as camponesas que carregavam cestos e fardos pesados e não perdiam sua delicadeza, graciosidade e leveza de seus movimentos.

Ele via com tanto interesse e cuidado os fatos que para os outros eram aparentemente simples e corriqueiros com o mesmo valor das coisas mais complexas, como por exemplo, o deslocar de uma cavalaria, do exército que executava os movimentos como uma estratégia de combate sob o comando de seu pai, e/ou os movimentos mais inusitados, como por exemplo, uma cobra rastejando ao chão, o vôo de uma águia ou até mesmo como uma cabra montês se movia.

Durante toda a sua vida, este interesse de Laban perdurou e favoreceu o desenvolvimento de um senso perspicaz analítico e observatório, que foi muito crucial na sua dedicação aos seus estudos no âmbito do movimento. A evolução desses estudos, promoveu o desenrolar diversificados de teorias e práticas, como por exemplo o “*Laban Movement Analysis – LMA*” (Análise Laban do Movimento) e suas categorias: o corpo na sua visão, a expressividade, a forma, o espaço, as qualidades expressivas e o fator movimento.

Irmgard Bartenieff (1965) – A principal discípula de Laban na criação da atual Análise Laban de Movimento, foi a pioneira a disseminar sua própria metodologia e pesquisa do movimento nos Estados Unidos – promove com a LMA, um diálogo continuo entre corpo, mente, movimento e a palavra. Podendo assim ser utilizado para a contribuição do movimento corporal, bem como para leituras dramáticas de textos. Isto porque, podemos aplicar, por exemplo, a um texto, todos os termos utilizados em LMA (ritmos, desacelerado, leve, fraseamentos, expansivo e etc.). Assim o aluno/ator pode e deve investigar o sincronismo, a oposição e a independência entre expressão gestual e verbal, e a conexão destas com seu ambiente, outras pessoas e com os objetos em cena, esquematizando seus personagens de forma mais versátil e clara, A LMA, por sua vez, promove um sistema bem definido assim como livre para as improvisações. A LMA se utiliza dos movimentos cotidianos para explicar alguns princípios do movimento, essencial no entendimento corporal e intelectual do aluno/ator em suas práticas. Devido a sua origem estrutural, a LMA organiza diferentes linguagens corporais de forma comprehensível e didática.

As quatros categorias principais e iniciais da LMA são: Interno e Externo; Execução e Recuperação; Função e Expressão; e Mobilidade e estabilidade.

A categoria Interno e Externo é o processo de troca e influência mútua entre o ser e o ambiente onde, por um lado, os impulsos internos tomam formas extraordinariamente palpáveis, através da manifestação destes movimentos sobre o ambiente em que se encontram.

Na categoria Execução e Recuperação, o termo execução está relacionada ao conceito de esforço no sentido de perda de energia física na execução dos movimentos. Já o termo recuperação é o inverso, trata-se do restabelecimento da energia corporal que ocorre através dos recursos da “estática” (homeostase ou equilíbrio das funções básicas do corpo, como respiração, temperatura, e etc.) e do conjunto de todas as reações químicas que ocorrem nas células (metabolismo).

Função e Expressão estão intrinsecamente ligados a prática de qualquer movimento, e esta locomoção, por sua vez, está ligado emocionalmente ao ser, onde não se separa corpo da mente. Por isso, qualquer alteração, mesmo que milimétrica, em qualquer um dos elementos do movimento (Corpo, força, espaço e expressividade) ou de seus princípios (peso, fluxo, tempo e espaço) altera também o teor operacional e sua finalidade.

Mobilidade e Estabilidade um não vive sem o outro. Enquanto uma parte do corpo se move, a outra parte deve estar estabilizada para dar suporte a este movimento. A exemplo disso temos o caminhar de uma pessoa para ser realizado é necessário que uma perna esteja inerte para dar suporte ao movimento da outra perna.

A partir destas quatro categorias, podemos analisar alguns elementos da LMA: O corpo, a expressividade, a forma e o espaço.

O Corpo é uma categoria relacionada aqui ao reino animal, mais precisamente ao ser humano. Ele possui extensão (tamanhos variados e dilatação), forma, ocupação e produção de espaço. O corpo como ação expressiva do ser, a partir da sua existência, desenvolve uma intervenção, logo ele não é um instrumento da representação, mas é a própria expressão do ser. É através dele que passamos por “vivências” (emotivas, biológicas, sociais e etc.), que nos permite evoluir e alterar o meio em que estamos nos relacionando, seja com o meio ou com outros corpos, que também, por sua vez, traz as suas experiências também suscetíveis à mutação evolutiva.

Expressividade é uma categoria que se refere a como nos movemos, a qualidade desse mover-se é que pode ser analisado sob diversos aspectos, como por exemplo, o movimento presente nas áreas artísticas (pintura, escultura, dança, teatro, dança e etc.), bem como nos objetos corriqueiros, como por exemplo, sentar-se numa praça ou simplesmente caminhar ao ar livre e etc. Dessa forma, a expressividade alude ao conceito e execução criados por Laban tendo particularidades que desempenham e declaram a atitude interna do ser, lembrando que o movimento humano está em constante transformação.

A Forma é uma categoria que está ligada a relação entre corpos ou o corpo consigo mesmo, mais precisamente, a causa ou quem se relaciona com este corpo fazendo-o movimentar-se. Estas relações provocam mudanças no volume corpo e estão divididas em três classes: Forma Fluida (enfatiza a relação do corpo consigo mesmo, conexão interna), Forma Direcional (enfatiza as relações linear e arcada do corpo com outro corpo, conexão externa) e Forma Tridimensional (contém três apoios o horizontal, vertical e sagital; através do desenvolvimento da habilidade motora que vem da evolução da maturidade neurofisiológica do corpo, que vai modificando o volume do movimento, dando ênfase assim, a moldagem constante e mútua do corpo consigo mesmo, com outros corpos e outros objetos da relação, conexão interna e externa).

A categoria Espaço ou espaço/movimento apresenta a noção de singularidade entre dois pontos (movimento e espaço), agregados numa mesma existência. “O fator espaço relaciona-se com o “onde” do movimento, o pensamento, a atenção ao realizá-lo”. (FERNADES, 2002, p. 109).

As Qualidades expressivas aparecem em conjunto de pares ou mais elementos na movimentação humana, como por exemplo – peso e tempo; fluxo e espaço; tempo, espaço e fluxo, dentre outros elementos. Esses conjuntos de qualidades expressivas podem ser: estados expressivos (junção de dois elementos), Impulsos expressivos (junção de três elementos, inclusive o fator fluxo), ações básicas de expressividade (junção de três elementos e excluindo o fator fluxo).

A Qualidade do esforço é o item inicial no processo do movimento, seus fundamentos são: tempo (sustentado – inesperado), espaço (direto – flexível), peso (leve – firme) e fluência (livre – limitada). Também é um tópico da conduta podendo ser considerada também como resultado metabólico, do aprendizado e da assimilação do meio em que está inserido. Podemos perceber que as qualidades da expressividade têm uma gama infinita e enigmática de particularidades, que por sua vez, descambam das finitas relações e combinações que podem acontecer durante o movimento.

Os Fatores do Movimento são o espaço, o peso, o tempo e a fluência. Fator movimento/espaço é a execução das faculdades humanas com consciência, dando uma atenção especial a sua relação com o objeto e consigo mesmo, seja de forma precisa e sem tardar ou de forma moderada e dócil. O Fator movimento/peso está relacionado ao movimento com intensidade e interativo, podendo agir com firmeza e esforço ou leveza e suavidade. Já o movimento/tempo, está ligado a interação do ser de forma decidida, sendo que pode ser decisões

impulsivas ou pensadas com cautela e/ou ainda pode mudar de decisão em algum momento criando assim uma espécie de ritmo diversificado. Por fim, o fator movimento/fluência se associa ao movimento gradativo do ser, ou seja, ele pode regular e conter o curso espontâneo dessa progressão ou ainda deixá-la seguir de forma fluente e sem atritos.

Neste contexto pode-se focar na questão do movimento que para Laban, agrega a situação do potencial do corpo e de transformação nos diferentes estados. Portanto, O movimento é um a marcha percorrida pelo ser que o prepara para atender um encadeamento extenso de necessidades interiores e exteriores.

2.2. Mímica Corporal Dramática:

Entre as variadas formas de treinamento do ator, o condicionamento físico é extremamente necessário ao ator contemporâneo. Sua capacidade interpretativa está intimamente ligada à sua disponibilidade física. No processo educativo, a utilização de exercícios de exaustão e impacto servem num primeiro momento como instrumento de condicionamento físico, resistência e respiração. Também funciona como instrumento de desinibição, visto que ao não pensar, apenas reagir, faz com que bloqueios de expressão e interação com os colegas não ocorram com tanta frequência. Lucia Romano escreve que: “As técnicas de corpo no teatro são aquelas que trabalham os componentes da arte teatral a fim de dilatar o corpo do ator para o contexto teatral”. (ROMANO, 2005, p.179).

Pensando nesse conjunto de trabalhos físicos e dilatação do corpo é que me deparei com a necessidade de trazer também a Mímica (teatro físico/gestual). O Mímico Luiz Louis em seu Livro “*A Mímica Total: Um Inédito e profundo mapeamento desta arte no Brasil e no mundo*”, distribui as características da mímica em quatro classes, são elas: Mímica Clássica, Mímica Moderna, Mímica Contemporânea e Mímica Total. Entretanto, a pesquisa em questão dará ênfase a Mímica Moderna. Antes, vejamos as características de cada uma delas:

O que caracteriza a Mímica Clássica ou quando pensamos nela, é normal aparecer logo de cara aquela imagem do performer de rosto branco com luvas e contando história sem fala, mas na verdade essa é a Pantomima (um gênero clássico que caracterizou a mímica clássica). A mímica clássica traz aquela ideia de contação de história sem falas e geralmente tem fins cômicos; nessa fase apareceu o Jean-Gaspard Deburau (1796 – 1856), que foi um ícone dessa arte no século XIX, e no século XX um grande mestre dessa arte, que resgatou a ideia do século

XIX, e trouxe repaginado para o século XX, que foi o Marcel Marceau (1923 – 2007). Então, a mímica clássica se caracteriza por isso no performer de rosto branco, luvas e contando histórias sem falas e sempre com essa narrativa de início meio e fim de uma história não verbal.

Na mímica moderna, já tem uma outra proposta, nisso entra o pai da mímica moderna, o francês Etienne Decroux (1898 – 1991). Nela não narra uma história, mas traz toda uma subjetividade, o gestual das emoções, das sensações, dos sentimentos. Ela entra nesse campo das abstrações e quebra totalmente com essa ideia de contação de histórias com a objetividade e entra nas metáforas, na subjetividade dentro da ação dramática.

Para ficar mais claro, vejamos que, na mímica clássica, quando o performer (de rosto branco) cria, por exemplo, uma ilusão de corda, então ele vai pegar uma corda, porque na mímica clássica essa corda é realmente uma corda, então ela tem uma relação objetiva e concreta com o performer, ele vai puxar essa corda e realmente tem uma corda e uma pessoa puxando do outro lado, isso é uma relação concreta com essa corda, o ato dele puxar, é uma relação objetiva; se ele resolve criar uma parede, a parede é uma parede mesmo, da mesma forma que a corda é realmente uma corda. Na mímica moderna, a relação gestual é outra, essa relação concreta muda para uma relação metafórica; por exemplo, o mímico moderno, ele vai pegar a corda e essa já não será uma corda, mas vai ser toda uma memória, todo um passado, ou algo que ficou na vida dele, vai ser uma relação onde essa corda começa a transpor essa relação objetiva para uma relação subjetiva, das sensações (os movimentos vão lembrar muito a dança em alguns momentos); e no caso da parede, essa não será uma parede, mas vai ser toda prisão dos seus pensamentos, toda uma relação de vida que vai estar acontecendo ali, na verdade essa relação concreta vai ser a menos importante. Dessa forma, conseguimos ver bem a diferença gestualmente concreta dessas duas mímicas; a mímica clássica vai trabalhar com a parede sendo parede e a corda sendo corda na mímica moderna não, ela já vai trazer a subjetividade e a metáfora onde esses objetos representam uma outra.

Na mímica contemporânea, O pensamento contemporâneo traz a ideia do hibridismo, dessa junção, quebra com aquele purismo e integra a mímica clássica com a mímica moderna. Então não existe nada só objetivo ou só subjetivo, elas acontecem simultaneamente. Com essa junção do concreto com o abstrato, a mímica contemporânea também integra a voz (ela trabalha com os sons onomatopáicos, o gramelô e toda a questão da língua inventada no gramelô e também na voz dos ressonadores vocais e também uma maneira de falar extra cotidiana e toda essa expressão vocal em sua potência máxima). Então, a mímica clássica traz o gênero da pantomima, a mímica moderna traz o campo da mímica corporal dramática e a mímica

contemporânea traz essa ideia de junção da mímica clássica e da mímica moderna e traz também a voz e essa ideia de hibridismo dessas artes.

A expressão Teatro Físico vem na década de 60, como sinônimo da mímica contemporânea na intenção das pessoas terem uma ideia mais abrangente dessa arte e não ficarem focados só na questão da pantomima e na performance de rosto branco, do qual Marcel Marceau popularizou tanto no séc. XX. Dentro dessa área se destacaram três grandes nomes, que é o Desmond Jones (1901 – 1971), que é um inglês que já trouxe toda uma escola, que já trabalhava com essa ideia do teatro físico; o Steven Berkoff (1937), que trabalhava toda essa linguagem dos textos clássicos também, como o “Processo”, “Colônia Penal”, “Metamorfose” e tantas outras peças que ele trouxe dentro dessa linguagem; e na França o grande Jacques Lecoq (1921 – 1999), que tem uma grande escola maravilhosa que funciona até hoje ai que é uma referência também dessa ária.

Mímica Total traz uma integração da mímica clássica, da mímica moderna e da mímica contemporânea, ela é atemporal em seu surgimento. Diferente de muitas escolas tradicionais europeias, que trabalham com o purismo (essa escola é clássica, essa escola já é mais Jacques Lecoq, essa é de Decroux), ela trabalha dentro dessa junção, porque sua filosofia acredita que nessa separação de escolas quem perde é o artista, a arte perde, a expressão perde, porque nada pode limitar o seu desejo expressivo. Só que a mímica total não só integra e coloca junto, ela também tem um outro entendimento de mímica, não entende mímica só como um estilo ou com um gênero, mas a vê como um ato de corporificação da vida. Toda vez que o mímico tem um pensamento, uma ideia, uma sensação e transforma isso em movimento, em ação, é nesse momento que está acontecendo o fenômeno da mímica. O mímico, esse agente, que habita no entre tempo do pensar e do agir, ele capta do invisível o sentimento e as sensações e concretiza no visível, no corpo, na ação, então ele faz todo esse fenômeno e transforma tudo isso em arte. A mímica é tão abrangente que ela acontece na vida de todos nós (é o que a se considera na mímica total); ela consegue fazer perceber a mímica da vida cotidiana que vemos nos nossos gestos cotidianos, na nossa relação do dia a dia; vemos também, a mímica do bailarino nos seus passos de dança, na sua expressão, como que concretiza suas emoções; na mímica do ator tradicional, como que ele traz, como que ele interpreta o texto, como ele traz as suas ações; e até na mímica do pintor, por exemplo, que transforma seus pensamentos em curvas, retas e cores; na verdade, a mímica é antes de tudo, é um ato de comunicação e/ou um ato da linguagem do corpo em toda a sua potência e é assim que podemos ver o trabalho da mímica total; e nesse método da mímica total, quando se quer aprender e entender esse método, nos deleitamos em

uma jornada que vai do silencio até a palavra, pegando toda essa potência da linguagem do corpo, todo esse campo que vai da comunicação não-verbal, do silêncio, da respiração, dos gestos e que vai até os sons, até a questão da voz, trazendo assim, o ato total (pensamento, corpo e voz), a mímica total.

Seguindo a linha da pesquisa sobre o movimento até aqui, com a mímica, chegamos no campo teatral (Uma vez que seus exercícios foram criados e pensados para o âmbito teatral), onde irei trazer um pouco mais sobre a mímica corporal dramática (fruto da mímica moderna e elemento da mímica total).

A Mímica Corporal Dramática (MCD) tem uma forma de pensar e fazer teatro, sendo essa técnica implantada no Brasil pelo professor, pesquisador e mímico George Mascarenhas e utilizada pelo mesmo em espetáculos, cursos e preparação de atores, como por exemplo, no espetáculo *Cuida Bem de Mim..* Esse sistema de formação artística foi criado pelo ator francês Etienne Decroux, conhecido também como pai da mímica moderna, já que produziu dentro de sua técnica os elementos condutores para a nova expressão do movimento relacionado a prática teatral no teatro do século XX. Através de uma profunda reflexão sobre a arte do fazer teatral focando no ator, que para ele é a verdadeira raiz da expressão dramática (tendo respeito, é claro, pelos outros componentes do teatro). Se não houver ao menos um ator de frente para um público (pensa ele) a magia do teatro não acontece. Depois de ver que o ator e audiência eram os requisitos mais importantes para o teatro, ele pôde desenvolver uma forma de aproximar e melhorar essa comunicação entre ator e plateia através da confiança e clareza de movimentos estabelecidos pelo ator ao se comunicar com o público.

Diferente de Laban, Decroux desenvolveu a técnica pensando apenas no ator, por isso ela é uma técnica genuína teatral de preparação física e **porque não mental**. Para alguns ela é apenas uma preparação do corpo, para outros estudiosos do teatro, ela é uma técnica que por si só se bastaria independente do teatro, como por exemplo, a Dança. Ela promove uma pesquisa profunda das articulações do corpo (através da movimentação) trazendo como consequência para o ator uma consciência de peso e de tensão, os níveis de energia corporais, a ampliação da capacidade expressiva, tendo como concepção estipular um repertório corporal e dramático destinado a prática do teatro com base na visão de mundo de seu criador e em como ele percebe o ser humano.

No curso de MCD promovido em 2005, estudamos o treinamento a partir das relações entre espaço e as articulações corporais, a fim de aprimorar e desenvolver um corpo dilatado, que apreende o universo criado, de modo integral. Aprendi que as técnicas da MCD são: escalas

corporais, pesos, contrapesos e ritmo-dinâmico (ou dínamo ritmo). As escalas corporais são notas corporais do ator, assim como a música têm suas notas musicais, onde o ator identifica cada articulação de seu corpo, sendo estas, suas notas para se mover. Exemplo: Articulação da cabeça, do pescoço, do ombro, do busto, da cintura, do quadril, dos joelhos e dos pés. Pesos e contrapesos são as “forças imaginárias” do ator, onde existe uma força contrária a outra, como por exemplo, imaginar que está pegando algo muito pesado, uma força é a de levantar o objeto imaginário do chão a outra é o peso do objeto forçando ficar no chão. O ritmo-dinâmico (ou dinamo-ritmo) é uma espécie de sonoplastia do movimento que o torna mais dinâmico, dentro de um espaço de tempo, marcando a velocidade do movimento. Segundo o mímico Victor de Seixas, nas considerações finais do Livro “Projeto Mímicas” (caderno 3):

[...] A Mímica Corporal exige um treinamento regular para se atingir resultados, ela não é algo mágico, místico ou milagroso, é uma técnica voltada a desenvolver as capacidades expressivas- -emocionais do artista além dos limites cotidianos e convidá-lo através de uma série de conceitos a enxergar de forma diferenciada a criação teatral, exigindo apenas duas coisas em troca: tempo dedicado a seu treinamento e reflexão/observação. (Victor de Seixas, 2011, p. 50).

Sendo assim, vejamos os Princípios da Mímica Corporal Dramática de Etienne Decroux e a gramática corporal: Nos fundamentos da MDC, Decroux criou uma gramática corporal tão complexa quanto as orientais e nesse momento já trazendo o princípio, de como se trabalha na mímica total a técnica da mímica corporal dramática, é importante saber que o pai da mímica moderna tem uma gramática tão complexa, quanto as orientais, ele se inspirou muito na gramática da música (na gramática da escrita), ele ficava observando as estátuas gregas, romanas, e depois da sua grande paixão Rodin (1840 – 1917), ficava vendo as esculturas do Rodin e ele ficava imaginando que se estas estátuas se movimentassem, como que elas se movimentariam? Daí então, inspirado na gramática da música, da escrita, ele começou a criar várias escalas corporais, várias partituras de movimentos, várias composições de movimentos, que tinham como base, como fundamento essa gramática musical, que é a gramática da escrita, então veremos no vocabulário dele trabalhando com escalas corporais, trabalhando com dinâmicas de ditongo, de pontuação, e todos esses nomes da música e da escrita, vão entrando dentro dessa gramática da mímica corporal. Vejamos “ A primeira escala corporal trabalhada

no método da MCD” baseada nesse grande mestre, no Etienne Decroux, onde tive contato durante a Oficina de MDC no anexo do Teatro XVIII, no Pelourinho.

Na Escala Corporal (notas do ator) todas as notas começam com o performer estando na segunda posição da mímica (pernas abertas a um palmo de distância uma da outra e corpo ereto). Vamos dividir esse corpo pela metade e criar uma linha imaginária dividindo esse corpo no meio (do topo da cabeça ao final do tronco). A partir desta posição começaremos a escala Corporal: Cabeça, Martelo, Busto, Torso, Tronco (com três variações) e Torre Eiffel.

Cabeça (primeira nota) começa a trabalhar a inclinação imaginando o nariz tocando ou grudado na linha imaginária que dividiu o corpo ao meio e nesse ponto fixo, movimentamos apenas a cabeça (inclinando-a) e mantendo o restante do corpo ereto; a inclinação é realizada sob os comandos: cabeça (inclina para um lado), centro (retorna para o eixo), cabeça (inclina para o outro lado) e centro; dessa maneira se consegue isolar bem a cabeça da região do pescoço, o qual não precisa se movimentar, ele não vai junto nessa inclinação, não se desloca, então a primeira parte da escala se chama cabeça.

Martelo une cabeça e pescoço no mesmo eixo, no mesmo bloco, que o Decroux chama de martelo. Comandos para a inclinação (cabeça e pescoço) é martelo, centro, martelo e centro.

Busto (abaixo do pescoço) vem do peito ou costela para cima, então temos, cabeça, pescoço e peito num bloco só, o Decroux chama de busto. Agora pense numa cinta isolando o movimento da cintura, e o movimento vai acontecer do peito para cima, e vai ser o seguinte, busto, centro, busto e centro.

Para o Torso, jogue a cinta imaginária fora e una, cabeça, pescoço, busto e cintura, tudo alinhado num bloco só, no mesmo eixo, na mesma linha, decroux chama de torso, comandos: torso, centro, torso e centro.

No Tronco vamos descer mais um pouquinho unindo agora a cabeça, o pescoço, o peito, a cintura e o quadril (bacia, pelves e demais nomes que se dá a esta parte), Decroux chama de tronco, do quadril para cima a gente vai ter o tronco; sendo que esta nota tem três possibilidades de movimento de tronco, sendo elas: Tronco Eixo a Favor (imagina os dois ossos / crista ilíaca como dois pontos de referência, a partir deles, um lado sobe e o outro mantém o ponto fixo na hora da inclinação do bloco do tronco. Depois o contrário, um fica no ponto fixo e o outro desce fazendo o segundo movimento de tronco que é o “Tronco Eixo Contrário”. Agora os dois vão descer e subir, sendo que um desce e o outro sobe e aqui no centro mantém o mesmo ponto, temos assim o “Tronco Eixo Duplo”. Os comandos variam dentro das três formas de

movimento, como por exemplo, eixo a favor (inclina para um lado), centro, eixo contrário (inclina o bloco para um lado), centro, eixo duplo e centro (sempre retornando ao centro para o próximo movimento).

Torre Eiffel (última nota), o corpo inteiro fica num bloco só, não podemos esquecer que o Decroux era francês e ao ver o corpo nessa posição ele lembrava da torre Eiffel, por isso o nome dessa nota. O peso fica numa perna só, todo bloco numa perna só (pode até levantar o outro pé que não vai fazer diferença nenhuma para essa estrutura) e volta para o centro, então os comandos são: Torre Eiffel para a direita, centro, Torre Eiffel para a esquerda e centro.

As Partituras de movimento são repertórios de escalas corporais, como uma partitura corporal, criando figuras de movimento. Essas figuras ou repertórios, permitem a aplicação e a compreensão na prática das técnicas listadas acima: escalas, dinamo-ritmos, contrapesos, etc. A exemplo disso, uma das figuras de movimento da mímica mais complexa e uma das mais conhecidas é a “Caricia nas costas de Vênus”, que utiliza todas as técnicas da mímica.

Para a Composição de movimento, o mímico corporal ou o aprendiz, se apropria das técnicas da MCD quando é capaz de utilizá-las para as suas próprias criações, seja com criação de novas figuras do movimento ou para somar ao seu desejo expressivo. Dessa forma, a composição e a criação permitem ao aprendiz romper os limites do treinamento das técnicas e usar o que foi absorvido em cena. Decroux não descrevia suas figuras, apenas as interpretava e explorava ao máximo a essência do movimento o que dá a impressão de densidade em suas peças. Ele não utilizava um objeto, mas ficava muito claro na cena o que ele estava utilizando, mesmo sem este objeto ser visto, apenas com os movimentos do corpo exercendo a MCD. O mesmo aconteceu comigo ao realizar algumas poucas partituras ou células da MCD durante o curso, na maioria das vezes, meu corpo ainda não apresentava a tensão (tônus) suficiente para a fluidez dos movimentos. Isto porque, era necessário mais tempo de prática, para me aperfeiçoar na MCD. No entanto, percebi que meu corpo se tornou mais expressivo e com mais tônus, melhorando até minha qualidade de vida com os exercícios desta prática. Dessa forma, surgiu meu desejo em investigar e trabalhar com o corpo.

Segundo o pesquisador George Mascarenhas, em seus relatos referente a experiência no processo do espetáculo Cuida Bem de Mim, descrito na “Mimus” (revista on-line de mímica e teatro físico):

As aulas de mímica corporal dramática tendem a exigir dos participantes um grande nível de concentração e disponibilidade corporal, desde as primeiras atividades de aquecimento, até os momentos de estudo técnico e a finalização com exercícios de improvisação. [...] De acordo com os próprios participantes, o resultado deste processo foi uma transformação gradativa não apenas dos corpos, mas uma aceitação de si, uma mudança de postura (física, mental, ética) e, claro, a possibilidade de uma construção artística individual e coletiva muito rica, a serviço do espetáculo. (MASCARENHAS, Mimus ano 1, nº. 1).

Podemos ver que a MCD é uma técnica que foca desenvolver um corpo expressivo e que transporta a essência do drama ao movimento. É um sistema de conjunto de regras que pode ser chamada de arte do movimento.

2.3. A Desenvoltura Corporal:

Os exercícios enfatizam a percepção do espaço, foco de atenção, conexões com o espaço do público, entre outros, mas sempre com o objetivo de manter o corpo vivo e presente na cena. Vale salientar que uma das primeiras coisas que o homem faz em sua origem é movimentar-se, mas cada corpo traz consigo um histórico de vida que vai modificando-se ao longo do tempo e em contato com outras culturas. Pensando nisso, investigo e retrato aqui o que chamo de desenvoltura corporal (ainda em investigação) segue para um caminho de sistematização para formação do aluno/ator e para o auxílio em seu desenvolvimento pessoal e social. Assim sendo, o movimento corporal está interligado com as habilidades motoras e as inteligências múltiplas.

A vasta colaboração das teorias piagetianas a mais extensa é a compreensão dos estágios do desenvolvimento cognitivo onde Piaget (1896 – 1980) demonstra as estruturas de conjunto que caracterizam cada estágio que corresponderá a um tipo de estrutura cognitiva, que possibilitará diferentes formas de interação com o meio. O desenvolvimento psíquico começa desde o nascimento até a maturidade, sendo análogo ao crescimento orgânico. O conhecimento, apesar de ser rotineiro é caracterizado por determinadas formas de pensar e agir em diferentes idades. Essas etapas, Piaget classificou como estágios e refletem os diferentes modos do ser humano pensar no decorrer da sua vida. O que marca cada um desses estágios é o fato deles possuírem características próprias, onde o primeiro é uma preparação para o surgimento do próximo e a transição entre eles não é brusca. Para ele, os fatores internos prevalecem sobre os externos, postula que o desenvolvimento segue uma sequência fixa e universal de estágios, são eles: Sensório-motor, pré-operatório, operatório concreto e operatório formal

Sensório-motor (0-24 meses), começa com um egocentrismo inconsciente e integral, até que os progressos da inteligência sensório-motora levem à construção de um universo objetivo, onde o bebê irá explorar seu próprio corpo. O movimento nessa fase trabalha no intuito de conhecer os seus vários componentes, sentir emoções, estimular o ambiente social e ser por ele estimulado. Dessa forma, irá desenvolver a base do seu autoconceito. A criança está trabalhando ativamente no sentido de formar uma noção de eu e depois inicia alguns reflexos (que pelo exercício) se transformam em esquemas sensoriais- motores.

Pré-operacional (2-7 anos), acontece a partir da linguagem, nessa fase a criança introduz a capacidade de representar uma coisa por outra e formar esquemas simbólicos. No momento da aparição da linguagem, a criança se acha às voltas, não apenas com o universo físico como antes, mas com dois mundos novos: o mundo social e o das representações interiores. Durante esse estágio ela continua bastante egocêntrica, devido à ausência de esquemas conceituais e de lógica. Ela mistura a realidade com a fantasia, tornando um pensamento lúdico. O egocentrismo é caracterizado como uma visão da realidade que parte do próprio eu e a criança se confunde com objetos e pessoas. Nesse período desenvolve noções a respeito de objetos (que serão utilizados na próxima fase) para formar e está sujeita a vários erros.

Operacional-concreto (7-12 anos), se classifica como o declínio do egocentrismo intelectual e o crescimento do pensamento lógico. É nesse período que a criança inicia na escola, que a realidade passa a ser estruturada pela razão e ela terá um conhecimento real, correto e adequado de objetos e situações da realidade. Agora pensa antes de agir e consegue solucionar mentalmente um problema. A operação que antes levava alguns minutos, agora é resolvida rapidamente.

Operacional-formal (12 anos para cima), a presença do objeto nessa fase vai sendo gradativamente substituído por hipóteses e deduções, o objeto é reconstruído internamente em todas as suas propriedades físicas e lógicas. O indivíduo passa a operar com a imaginação e o pensamento formal, e seu pensamento assume um caráter hipotético-dedutivo. Esse estágio envolve: crianças, pré-adolescentes e adolescentes. Uma das características mais importantes desse período é o pensamento e a mobilidade/flexibilidade.

Nas aulas de psicologia infantil, no curso de magistério (3º ano secundarista, 1998), no Colégio Estadual Costa e Silva, tive o meu primeiro contato com essa teoria. Percebi que a proposta de Piaget é entender como a criança constrói conhecimentos, para que as atividades de ensino sejam apropriadas aos níveis de desenvolvimento dela. Por isso ele esquematizou seu modelo de desenvolvimento.

O desenvolvimento é caracterizado por um processo de sucessivas equilibrações (sic.). O desenvolvimento psíquico começa quando nascemos e segue até a maturidade, sendo comparável ao crescimento orgânico; como este, orienta-se, essencialmente, para o equilíbrio. (Piaget – Aprendizagem e conhecimento, 1974, p. 52).

O sujeito epistêmico, expressa aspectos presentes em todas as pessoas, ou seja, suas características conferem a todos nós a possibilidade de construir conhecimentos, desde o aprendizado mais simples até os mais elevados níveis de conhecimento. Para Piaget, quando um indivíduo entra em contato com um novo conhecimento, neste momento surge um desequilíbrio e é indispensável restabelecer o equilíbrio; assim começa os processos de desenvolvimento propostos por Piaget; eles começam com a assimilação do novo elemento e com a incorporação as estruturas já sistematizadas através da interação. O desenvolvimento humano definido por Piaget são: Esquema, Assimilação; Acomodação e Equilibração.

Esquemas são as estruturas mentais ou cognitivas pelas quais os indivíduos intelectualmente organizam o meio, onde se modificam com o desenvolvimento mental e que se tornam cada vez mais refinadas à medida em que a criança fica mais apta a generalizar os estímulos e se adaptam e organizam o meio. Os esquemas são tratados como conjuntos de processos dentro do sistema nervoso e não como objetos reais.

Assimilação é a incorporação de elementos do meio externo (objeto, acontecimento, contato e etc.) a um esquema ou estrutura do sujeito (meio interno) deixando outras que não lhe são tão importantes, visando sempre a restabelecer o equilíbrio do organismo. O indivíduo cognitivamente capta o ambiente e o organiza possibilitando a ampliação de seus esquemas. Na assimilação o indivíduo usa as estruturas que já possui.

Acomodação é a modificação de um esquema ou de uma estrutura em função das particularidades do objeto a ser assimilado. A acomodação pode ser de duas formas: Criar um novo esquema no qual se possa encaixar o novo estímulo, ou modificar um já existente de modo que o estímulo possa ser incluído nele. Consiste na capacidade de modificação da estrutura mental antiga para dar conta de dominar um novo objeto do conhecimento. Em síntese, toda experiência é assimilada a uma estrutura de ideias já existentes (esquemas) podendo provocar uma transformação nesses esquemas, gerando um processo de acomodação.

Equilibração é o processo da passagem de uma situação de menor equilíbrio para uma de maior equilíbrio. Uma fonte de desequilíbrio ocorre quando se espera que uma situação ocorra

de determinada maneira, e esta não acontece. O conceito de equilibração torna-se especialmente marcante na teoria de Piaget, pois ele representa o fundamento que explica todo o processo do desenvolvimento humano. Trata-se de um fenômeno que tem, em sua essência, um caráter universal, já que é de igual ocorrência para todos os indivíduos da espécie humana, mas que pode sofrer variações em função de conteúdos culturais do meio em que o indivíduo está inserido.

Estar seguro, também é sinônimo de autocontrole e domínio do movimento físico e mental. Segundo Laban, (1978, p. 133 e 132) “descobriu-se que as atitudes corporais, durante o movimento, são determinadas por duas formas principais de ação. [...] “recolher” que se trata dos movimentos de trazer alguma coisa para o centro do corpo e “espalhar”, empurra-se para longe.

A incrível estrutura corporal, bem como a sua capacidade extraordinária de realizar ações, são alguns dos inúmeros atos de grandeza da nossa existência, se não um dos maiores. Por isso é tão importante estimular sua movimentação, conhecendo assim, suas limitações particulares e o avanço dessas mesmas; seja com exercícios e/ou até mesmo como um ser brincante de descobrir seu próprio corpo.

Essa “máquina” chamada corpo, que nos impulsiona ao progresso, de diversas formas, não pode ser ignorado, enrijecido ou abandonado como algo a quem de nossas possibilidades ou manifestações (que nada mais é que manifestar ações), sejam elas cotidianas ou atípicas. O corpo traz a impressão de aspectos do ambiente cultural no qual o homem vive; na medida em que ele recebe novos estímulos ou métodos pelos quais possa se permitir, sua partitura modifica-se ao seu favor. Para Laban (1978):

O homem se movimenta a fim de satisfazer uma necessidade. Com sua movimentação, tem por objetivo atingir algo que lhe é valioso. É fácil perceber o objetivo do movimento de uma pessoa, se é dirigido para algum objeto tangível. Entretanto, há também valores intangíveis que inspiram movimentos. (LABAN, 1978, p. 19)

O controle da fluência das ações, ou melhor, do movimento, portanto, está relacionado intimamente ao controle dos movimentos das partes do corpo e das atribuições às suas vivências e objetivos. Porém o movimento está além de apenas uma ação ou reação física ao meio interno ou externo, pois o ser é o próprio movimento.

Para explicar melhor esta reflexão de movimento, sugiro o termo “Desenvoltura corporal” onde se pode estimular o desenvolvimento do ser através desta movimentação. Ela se caracteriza por diversos aspectos que vale e deve ser dada a devida importância no processo de desenvolvimento do ser. A desenvoltura corporal age e envolve os seguintes aspectos: físicos, mentais, sociais, identidade, bem como, todo histórico de vida do ser.

Quando penso corpo humano, reflito de forma expandida unindo o palpável e o abstrato, o ser físico e o ser pensante, como lhe afeta o meio interno e o externo; dessas inquietações, nasceu a necessidade de estudar o desenvolvimento do ser, não só pelas suas capacidades motoras e cognitivas, ou de como são afetadas pelos meio em que vivem de forma separa como se cada categoria fosse uma espécie de “matéria escolar”, mas de estudar que partícula social é essa unindo e estimulando todos estes aspectos em um ser presente no aqui e agora carregado com a sua bagagem emotiva, física, em fim, de toda sua vivência até o agora. O que inclui as diferentes habilidades no aspecto da inteligência, em cada ser tem uma ou mais predisposição diferente, em relação ao outro e consigo mesmo.

O psicólogo Howard Gardner (1943, 75 anos) - desenvolveu a teoria das inteligências múltiplas. Esta teoria foi desenvolvida (por volta dos anos 80) na tentativa de desfazer a ideia que existe uma única inteligência e reconhecer a inerente pluralidade das capacidades mentais. Gardner identificou nos seres humanos as inteligências: linguísticas, lógico-matemática, espacial, musical, sinestésica, interpessoal, intrapessoal, naturalista, existencialista e existencialista. Para se individualizar melhor quais os aspectos que marcam as categorizações desenvolvidas por Gardner, em seguida faz-se uma breve descrição acerca das oito inteligências.

Na Inteligência Linguística ou Verbal, os componentes centrais da inteligência linguística são uma sensibilidade para os sons, ritmos e significados das palavras, além de uma especial percepção das diferentes funções da linguagem. É a habilidade para usar a linguagem para convencer, agradar, estimular ou transmitir ideias. Gardner indica que é a habilidade exibida na sua maior intensidade pelos poetas. Em crianças, esta habilidade manifesta-se através da capacidade para contar histórias originais ou para relatar com precisão experiências vividas.

A Inteligência Lógico-Matemática é considerada como um dos prodígios de maior prestígio na sociedade. Esta habilidade serve para a resolução de problemas que envolvam números ou outros elementos matemáticos. Esta inteligência está ainda ligada à capacidade para explorar padrões, através da manipulação controlada de objetos, e à habilidade para lidar com diversos raciocínios a fim de resolver problemas. O aluno que demonstra aptidão nesta

inteligência revela facilidade para contar, para realizar cálculos matemáticos ou para perceber a geometria nos espaços.

Na Inteligência Espacial, o aluno tem a capacidade de formar um modelo mental de uma situação espacial e utilizar esse mesmo modelo para se orientar no espaço ou entre objetos. Com ela temos a capacidade para perceber o mundo visual e espacial de uma forma mais precisa. Nos alunos o potencial nesta inteligência se verifica através da habilidade para quebra-cabeças ou outros jogos espaciais”.

A Inteligência Musical manifesta-se através de uma habilidade para apreciar, compor ou reproduzir uma peça musical. Inclui discriminação de sons, habilidade para perceber temas musicais, sensibilidade para ritmos, texturas e timbre, e habilidade para produzir e/ou reproduzir música. A criança pequena com habilidade musical especial percebe desde cedo diferentes sons no seu ambiente e, frequentemente, canta para si mesma.

Na Inteligência Sinestésica/Corporal os alunos revelam habilidade para usar e controlar os movimentos do seu corpo e para manipular habilmente objetos. Nesta inteligência é possível ainda usar a motricidade fina ou global no desporto. A inteligência sinestésica/corporal verifica-se nos alunos quando estes demonstram uma grande destreza e coordenação motora.

Na Inteligência Interpessoal os alunos manifestam habilidade para responder adequadamente aos diferentes estados de humor, às motivações e aos desejos das outras pessoas. Nesta inteligência o indivíduo possui a capacidade de se relacionar bem com as outras pessoas e ainda, a capacidade de compreender e perceber as motivações e inibições dos outros. Os alunos nesta inteligência manifestam habilidade para entender as intenções e desejos das outras pessoas e a capacidade de reagir apropriadamente a partir dessa percepção.

Já a Inteligência Intrapessoal é a capacidade de se conhecer a si próprio, diferenciando as suas próprias emoções, manifestando facilidade em reconhecer as suas fraquezas e as suas forças. Nesta inteligência o indivíduo deve ainda, gerir as suas emoções e sentimentos em função dos seus objetivos. Esta inteligência é a mais pessoal de todas.

A Inteligência Naturalista consiste na capacidade de compreender e organizar os objetos e padrões da natureza, tais como, reconhecer e classificar plantas, animais, meio ambiente e os seus componentes. Esta competência engloba a capacidade de observar e entender o ambiente natural. Os alunos nesta inteligência manifestam habilidade para identificar e classificar plantas, animais, aspectos geográficos e têm preferência por ambientes naturais (campos, florestas).

A Inteligência Existencialista, podíamos relacioná-la mesmo com a afetiva e emocional. É própria de pessoas que desfrutam ajudando os demais. Amantes da paz e da não violência e de fomentar o respeito entre todos os seres, da irmandade humana, da solidariedade e da compreensão. Características são normalmente associadas a líderes espirituais. Esta última inteligência estar ainda em fase de estudo.

Essas competências intelectuais são relativamente independentes, têm sua origem e limites genéticos próprios e substratos neuroanatômicos específicos e dispõem de processos cognitivos próprios. Gardner ressalta que, embora estas inteligências sejam, até certo ponto, independentes umas das outras, elas raramente funcionam isoladamente.

No teatro a desenvoltura corporal trata-se da movimentação consciente do ator em cena. É tão desestimulante ir a um espetáculo e notar que a expressão corporal do ator, não segue o roteiro e perde-se a fé cênica do personagem ou do ambiente. Como dar o texto em cena sem estar presente, ou tentar convencer de que um banco é uma cama e não traz essa intenção em seus atos. O roteiro, seja com texto falado ou não, há uma magia de se acreditar que aquele personagem está “vivo”, tendo-se a impressão de que o ator é o próprio personagem. Quando o ator exercita sua desenvoltura corporal, consegue sentir o que se passa na cena e traz isso para uma construção de um ser em uma movimentação espontânea. Dessa forma, traz mais coerência, propriedade e fluidez a cena, propondo assim o nascimento de um ser cênico no palco aonde a magia só acaba com o “fechar das cortinas”.

Na escola, pensando-se em ensino de teatro, o aluno pode ser estimulado a desenvolver suas potencialidades através da desenvoltura corporal. Desse modo, o aluno percebe-se, enquanto ser pensante, e torna-se senhor de seu destino, por ter mais segurança na essência de sua personalidade. Dessa forma, percebi que a construção dessa identidade corporal começa bem sedo e só finda com o ceifar da vida.

Com base nesses pensamentos e vivências, desenvolvi meu embasamento teórico afim de aliar com os jogos teatrais, os quais tratarei na próxima seção.

3. O CORPO EM VIOLA SPOLIN

O Jogo Teatral tem se mostrado uma poderosa metodologia de preparação do ator e de iniciação, aprendizagem e desenvolvimento da prática teatral que tem evoluído no Brasil, construindo-se um novo patamar educativo. A múltipla aplicabilidade dos jogos teatrais, em conjunto com a fundamentação teórica desta pesquisa de campo, direcionada pelo contexto do grupo de jogadores e pela abordagem dinâmica utilizada durante as práticas. Sugere que o sistema oferecido por Spolin, ao mesmo tempo em que regula a atividade teatral, traz em si a possibilidade de sua própria superação como método.

Nesta seção tratarei sobre os jogos teatrais, sua estrutura, como eles funcionam na sala de aula (ou para o teatro), improvisação a partir do corpo e a importância dos jogos no desenvolvimento social, no intuito de trazer uma sugestão metodológica para a aplicabilidade do ensino de teatro em conjunto com os jogos, como se integra nessa monografia.

O jogo teatral incentiva e aflora uma força da coletividade quase que perdida, raramente usufruída e entendida. Os jogos teatrais na sala de aula são utilizados especialmente pelo arte-educador (que se empenha com o fazer teatral) e aos demais educadores que almejam inserir dinâmicas de teatro em suas aulas. No teatro, eles entram como meio de treinamento para o aluno/ator, método de criação de cenas e até mesmo, chegam a entrar em cena. Os jogos são alicerçados em questões a serem solucionadas durante a execução do mesmo.

Dentro deste vasto “mundo” dos jogos, irei tratar aqui, mais especificamente, dos jogos teatrais segundo Viola Spolin. É essencial traçar um norte em relação a estrutura dos jogos, como funciona, a fiscalização, a improvisação a partir do corpo. A partir destas reflexões, compreender a importância desses jogos no desenvolvimento social, dentro e fora do ambiente teatral.

3.1. O que são jogos teatrais:

O jogo é uma matriz oriunda de um coletivo que favorece um envolvimento e a autonomia (do ser humano) fundamentais para a prática do mesmo com espontaneidade. Spolin destaca sete aspectos à espontaneidade no livro *Improvização para o teatro*, são eles: o jogo, aprovação

e desaprovação, expressão de grupo, plateia, técnicas teatrais e, a transposição do processo de aprendizagem para a vida diária e a fisicalização.

O Jogo consiste na prática de uma atividade que exige certa habilidade, técnica e o esforço de um indivíduo e/ou de um grupo. São muito utilizados pelos artes-educadores, bem como pelos preparadores de atores. Conforme Spolin (2010b, p. 21-22), “os jogos são baseados em problemas a serem solucionados”. Estes problemas determinam o foco do jogo que é o objetivo central a ser alcançado, a busca da solução do problema apresentado.

Aprovação e desaprovação é essencial que o jogador se coloque a sua própria disposição (tanto no intelecto como nos sentimentos) e se despoje de preconceitos, medos, suposições, interpretações, além de se permitir experimentar e aprender. Isto não implica abandonar suas crenças, conceitos morais e éticos, mas estarem abertos para os novos conceitos e crenças, novas ideias e sentimentos. Criando assim uma liberdade pessoal (que é o primeiro passo para se jogar) sem classificar como “bom” ou “ruim”, ou se atentar para os julgamentos eventuais dos outros.

Na Expressão de Grupo, qualquer observador poderá notar que ao longo do processo a cumplicidade e a confiança se tornam uma característica do grupo que passa a contribuir para o crescimento individual na prática das atividades. Entretanto, se houver um líder entre os jogadores a ponto de dominar os demais, já não existira mais o trabalho de grupo. Não há a necessidade de que os praticantes apresentem características semelhantes (como mesma faixa etária, mesmo sexo, ou outras quaisquer) para que se consolide a atividade de grupo. Há inclusive a preferência que seja um grupo heterogêneo, pois quanto mais heterogêneo for, possibilita inúmeras alternativas e variações para os alunos/atores e para o facilitador.

A Plateia é muito importante que ela se transforme num fragmento tático do treinamento teatral pois ela é a parte mais venerada do teatro. Quando o aluno/ator entende que a plateia dá significado ao espetáculo pois é o último elemento para a “magia” do teatro acontecer, ele ganha liberdade e sucessivamente o relaxamento completo. A quarta parede (parede imaginária entre o palco e a plateia) some e a plateia enfim se torna um membro do jogo, parte da vivência e é recepcionada com boas-vindas.

Técnicas Teatrais não são imaculadas, pois elas se modificam no intuito de atender às carências de tempo e espaço. Também não são recursos automáticos, ou estáticos de uma arte, as técnicas existem e devem ser utilizadas, sem um engessamento destas para que a liberdade pessoal não seja tolhida.

A Transposição do Processo de Aprendizagem para a Vida Diária, é um aspecto que consiste em se permitir vivenciar as situações e os acontecimentos dentro do ambiente em que se realiza o jogo (seja na escola ou no teatro) e transpor este experimento para além desse ambiente, bem como trazer as vivências do mundo para dentro do ambiente de jogo. Dessa forma, cada jogo apresenta uma característica diferente e desta forma, conduz a um resultado distinto e diferenciado.

Fisicalização se define como a expressão física de uma comunicação, a demonstração física de uma atitude. É utilizar a si próprio para colocar um objeto em movimento, ou seja, é vivificar um objeto. A fisicalização proposta por Spolin (2010a):

[...] propicia ao aluno uma experiência pessoal concreta, da qual seu desenvolvimento posterior depende, e dá ao professor e ao aluno um vocabulário de trabalho necessário para um relacionamento objetivo. [...] esse relacionamento mantém o ator no mundo da percepção – um ser aberto em relação ao mundo à sua volta. (SPOLIN, 2010a, p.14)

O aluno/ator dá vida ao objeto inerte dando-lhe movimento e vida representacional. A diferença entre representar e fiscalizar é que o primeiro conta uma situação, e a segunda manifesta algo ou uma situação. O âmago desses jogos é o trabalho com os objetos imaginários trazendo a realidade dos mesmos, uma atividade minuciosa e laboriosa.

3.2. A Estrutura dos jogos:

O jogo teatral não pode ser confundido com o jogo dramático, na medida em que o jogo teatral presume um composto de fundamentos pedagógicos que formam um sistema educacional específico; o jogo dramático já é uma improvisação a partir de temas ou situações.

Todos os jogos teatrais estão esquematizados nos seguintes aspectos: foco, avaliação, regras do jogo, o onde, o quem e o como, acordo de grupo, o ponto de concentração, dentre outros aspectos. Vejamos os aspectos dos jogos teatrais elencados aqui.

O Foco permite manter o jogo em movimento e é o meio de se chegar ao objetivo; A instrução: É o que permite “guiar” o jogo em direção ao foco. Segundo Spolin: “O foco é uma pausa, um ponto de partida para tudo. Todos se encontram pelo foco”. (SPOLIN, 2001, p.29).

Já a Instrução, deve ser apresentada aos jogadores com voz clara e direcioná-los com muita riqueza de comentários ou comandos. Dessa forma, liberar pensamentos e emoções ocultas, sem haver rompimento entre o diálogo (do instrutor) e a ação (dos jogadores), buscando respostas orgânicas, mantendo os alunos/atores com o foco e potencializando os níveis de energia do jogo.

A Avaliação não se trata de julgar ou criticar, mas simplesmente “contabilizar” o que foi aprendido ou realizado no decorrer do jogo. Estes aspectos são as três essências do jogo teatral. Ela se efetua depois que cada grupo finalizou sua atividade com um problema de atuação. É o instante para determinar uma nomenclatura objetiva e de comunicação direta, tornada possível através de atitudes de não-julgamento, auxílio grupal na solução de um problema e esclarecimento do Ponto de Concentração. O tipo de avaliação realizada pelo aluno/ator da plateia, vai depender de seu entendimento sobre o Ponto de Concentração e do problema a ser solucionado.

As regras do jogo teatral agregam uma estrutura dramática (onde, quem, o que) e o foco, mais o acordo de grupo.

As expressões onde, quem e como (ou o que) são utilizados na descrição de muitos jogos teatrais. Eles são vastos e neutros e bem úteis na prática em sala de aula. Quando passamos esses termos para – cenário, personagem e ação da cena (ou do personagem) – a discussão e troca entre os alunos/atores se torna limitada para a questão teatral. Segundo Spolin (2010b):

Os termos Onde, Quem, O Que são usados como nomes na descrição de muitos jogos teatrais. Estes termos amplos e neutros são particularmente úteis na sala de aula. Os termos “cenário”, “personagem” e “ação de cena” limitam as discussões entre os jogadores à situação teatral. (SPOLIN, 2010b, p. 123).

Por esse motivo, é utilizado os termos na primeira forma (Onde, Quem, O Que). Onde corresponde ao ambiente no qual se passa a ação. Quem refere-se ao personagem. O Que ou Como, são as ações do personagem e/ou da cena. Vale salientar também os dois eixos do sistema de jogos teatrais de Viola Spolin: Princípios e métodos. Os princípios dizem que qualquer pessoa pode atuar, improvisar, adquirir as habilidades e competências para ser o senhor dos palcos. No método, aprendemos pela vivência e pela experimentação.

Acordo de Grupo vem depois da divisão dos mesmos, explicar as regras e antes de pôr em prática o jogo. Cada grupo deve entrar em acordo a respeito da organização e da posição de

todos os jogadores em seus respectivos times. A depender do jogo esse acordo é apresentado para todos os grupos ou tão somente entre os participantes de cada time e o coordenador do jogo.

O Ponto de Concentração (POC) é um fator que age como estimulante entre os jogadores ou entre o jogador e o problema. O POC acorda a potência e a imaginação individual. Através do POC, o teatro (uma forma de arte complexa) pode ser lecionado ao aluno/ator (seja ele iniciante ou não), a qualquer faixa etária, aos encanadores, professores (arte-educadores ou não), médicos e até mesmo para as donas-de-casa. POC os liberta para adentrar numa aventura criativa excitante e dessa forma, dá sentido para o teatro na vida real.

3.3. Como Funciona os Jogos:

As instruções do jogo podem ser lidas para os participantes, explicada oralmente ou trazidas durante a atividade (a depender do jogo que se quer aplicar). A interação educacional do coordenador de jogo é fundamental, ao desafiar o processo de aprendizagem de reconstrução de significados, pois ele é quem conduz e inicia o jogo; seu papel é participar ativamente (sem tolhar a criatividade dos participantes, pelo contrário estimular) nas atividades propostas. Para exemplificar melhor, ofereço como tema o jogo introdutório Estímulo Composto (ou pacote de estímulos). Este jogo foi sistematizado pelo professor e escritor John Somers – membro honorário do departamento de drama da Universidade de Exeter/UK – na Inglaterra, como pretexto para adentrar no universo da fantasia. Este método trabalha com os fatores relacionados às histórias.

No estímulo composto, as histórias e suas narrativas, são relevantes e transpassam por toda a nossa existência e como uma herança às memórias, nos acompanham, embora possamos elencar quais cenas manteremos, outras memórias adormecidas esperam apenas o instante propício para emergir ao consciente. Dessa forma, também fazemos uso de outras histórias, como as fictícias criadas por escritores ou roteiristas, ou também as histórias invisíveis que são “histórias de identidade nacional, da identidade silenciada de nossa família, dos padrões de comportamento que absorvemos” (Somers, 2011, p. 180).

Quando nos deparamos com um estímulo composto, os manipuladores devem utilizar a imaginação em seu uso para criar uma história. Este é um método/jogo introdutório que conduz o aluno/ator para o processo de improvisação e mergulhar no contexto da ficção. Dessa maneira,

a história e os elementos escolhidos têm que ter interesse para os participantes para que um espírito lúdico seja rogado e se manifeste uma vontade de adentrar no “espírito do jogo”.

O coordenador deve guiar os exercícios iniciais com os participantes para que estes aprendam as diretrizes do jogo. As regras são: especulações, hipóteses e deduções no decorrer do jogo, com o intuito de que seja reconhecido com e que sua autenticidade seja alcançada para a criação de uma história que parece verdadeira e não é “real”.

Os artefatos que integram o pacote devem despertar a curiosidade e não devem ser nem muito complexos ou extremamente óbvios, mas acertadamente aplicados, ou seja, os elementos devem produzir possibilidades de entrelaçamento, o que facilita a criação de várias narrativas. Para o autor a tensão provocada pelos objetos e documentos apresentados ao grupo é estimulado por perguntas chave como: Quem são estas pessoas? Onde aconteceram estes fatos? O que está acontecendo com elas? É de suma importância que o pacote de estímulo seja oferecido aos participantes como um conjunto (pacote) de apetrechos e documentos autênticos (como por exemplo um recorte de jornal), que tenham sido encontrados em algum local exclusivo ou ofertados por alguém. Isso porque, a confiabilidade na autenticidade do pacote depende da qualidade dos mesmos. Há muito a se ganhar com isso, por meio da discussão e da argumentação.

O pré-texto ou roteiro é o sustentáculo para o começo do procedimento. Ele entra como um argumento e indicando sugestões de papéis, de tramas, de alguns enigmas (para serem desvendados), empecilhos, limitações e contratemplos. O pré-texto aponta para o foco das pistas para a proeza das investigações. Vale salientar que mesclar o contexto sociocultural aos contextos de fantasia, é o que auxilia na identificação do foco dramático para dar início ao exercício de improvisação, se assim desejar o orientador do jogo. Nas aulas da professora Célida Salume, ao terceiro semestre do curso de Licenciatura em teatro da UFBA, fizemos o experimento com o pacote de estímulo. A professora trouxe uma mochila cheias de artefatos que indicavam que era de uma criança e começamos a investigar quem era esta criança, onde vivia e acreditávamos que ela realmente existia. Após chegarmos a uma conclusão da história a professora explicou sobre o estímulo composto e partimos para a improvisação com base na história que criamos diante dos estímulos oferecidos a cada aula. Senti que a propriedade que tínhamos com a história criada coletivamente, trouxe mais fluidez para a criação de esquetes o que auxiliaram na criação da mostra cênica intitulada “Barros, Rosa e Outras Poesias”.

Os participantes entram agora na etapa da improvisação para investigar as situações que foram sugeridas pela história. Este é o uso do espaço do drama como laboratório. O essencial é

que o material comunicado tenha forma e força dramática. Quase sempre, aplauso não é adequado e/ou aplicado, pois estamos apenas compartilhando o resultado de um processo de pesquisa com uma história primorosa e o desejo dos jogadores, com tudo, a fase da comunicação pode ser aperfeiçoada para apresentar como um espetáculo para um público mais formal.

3.4. Improvisação a partir do corpo:

O termo improvisação ou improvisar significa algo repentino, súbito ou sem preparo, ou ainda fingir, mentir ou citar falsamente. A palavra improvisação vem do latim *improvisus*, que diz respeito a algo não previsto, não visualizado, não programado, algo que não tenha sido visto com antecedência. A improvisação consiste também ao grego *autoshediazzo* (que tem sentido de transferir à superfície aquilo que lhe é próprio), *Autòs* significa eu próprio e automatizar significa tornar espontâneo, ou seja, fazer de forma espontânea a partir do seu próprio movimento.

Como nos é natural a tendência à imitação, bem como ao lúdico, na vida cotidiana o inesperado é algo que deve ser contornado e comumente é visto como algo desagradável. Por sua vez, na maioria dos casos, a improvisação só pode ser desenvolvida durante a sua prática, na performance, enquanto que em outros processos, os mesmos são desenvolvidos através da assimilação do conteúdo e posteriormente postos em prática, como por exemplo a criação de um roteiro para depois pôr em prática e/ou instruções dadas durante a performance. Uma técnica de improvisação que se usa das duas formas é o contato improvisação (ou *contact improvisation*), nela as instruções podem ser dadas durante ou antes dos exercícios.

O contato improvisação ou *contact improvisation* (CI), é uma técnica de movimento criada na década de 70 por um grupo de coreógrafos e bailarinos norte-americanos (dai o nome contact), ligados à dança moderna (linguagem da dança ainda em evolução na época). Os integrantes do Grupo de dança Grand Union, que tinha como estrutura metodológica o improviso grupal. Criaram essa companhia porque estavam cismados com as formas acordadas das escolas e companhias de dança sobre as formas massantes e os formatos corporais. Dessa forma, o CI envolve a investigação do corpo em relação a outros corpos, usando a distribuição (de forma consciente) entre os corpos envolvidos na atividade, do toque e do movimento.

[...]. O ensino do Contato Improvisação acontece cada vez que uma pessoa compartilha com outras o que ela sabe sobre esta forma de movimento. O conhecimento transmitido informalmente é suficiente para que novos praticantes surjam. [...]. Alguns contatistas adquiriram uma boa reputação construída em muitos anos de prática, frequentemente (sic.) oferecendo exercícios altamente desenvolvidos que enfocam aspectos particulares desta forma de movimento. (LEITE, 2005, p. 101).

Este método comprehende numa ação em dupla ou em equipe (nunca ocorrerá sozinho já que se trata de um exercício de troca), no qual o peso e contra-peso são os fatores chaves para o movimento ser realizado, de forma improvisada, porém consciente, na relação entre corpos. O contato labuta a queda e a sustentação física (de forma consciente) trazendo para o corpo um estudo peculiar sobre suas limitações. Trabalha também a relação interpessoal já que atua como um jogo silencioso (físico) de pergunta e resposta. Para o contato improvisação acontecer, É importante que os jogadores estejam centrados no que está se passando ao seu redor e em seu interior para que o contato dê certo. O CI pode ser exercido por quem desejar estar em contato com o movimento, com seu corpo, ou com a relação entre corpos em movimento, como uma finalidade em si.

O campo de métodos para improvisar é muito vasto, assim como o CI, as improvisações diversas, visão solucionar as questões trazidas pelo coordenador de forma ensaiada em grupo ou realizando a performance sob as orientações do instrutor. Essas improvisações podem gerar cenas para serem apresentadas à público.

3.5. A importância dos Jogos no Desenvolvimento social:

Quando se pesquisa sobre o corpo e a mente, levamos em conta a existência do indivíduo, ou seja, suas vivencias no mundo. Não basta dividi-los e classificá-los distintamente é preciso estudar as funções e possibilidades da mente para entender como o corpo e a mente se interpenetram e constituem inúmeras conexões (dentro de uma unidade indesatável) com o mundo e a vida. Estas inúmeras junções são conceituadas, por sinal, de sabedoria. Segundo Spolin (2010a):

O ator deve saber que ele constitui um organismo unificado, que seu corpo, da cabeça aos dedos do pé, funciona como uma unidade, para uma resposta de vida. [...]. O corpo deve ser um veículo de expressão e precisa ser

desenvolvido para torna-se um instrumento sensível, capaz de perceber, estabelecer contato e comunicar. (SPOLIN, 2010a, p. 131)

Os jogos teatrais vão além do aprendizado das capacidades teatrais e das atitudes, sendo úteis em todas as fases de aprendizagem e da vida, porém irei me retratar a facha etária entre 15 e 35 anos, trabalhadas nesta pesquisa. Essa vivencia teatral é uma experiência grupal que permite aos alunos/atores (com diferentes capacidades) se expressarem simultaneamente enquanto desenvolvem habilidades de criatividades individuais.

A pesquisa publicada por Koudela (Jogos Teatrais – 1986) destaca que o acesso ao jogo teatral, representa a transformação do egocentrismo em jogo socializado. Isso porque está longe de ser submisso a teorias, sistemas, técnicas ou leis. O participante do jogo teatral passa a ser o artesão de sua própria educação, motivando-se a si mesmo. Assim podemos perceber, por exemplo, na prática constante do Contato Improvisação que, além de ser potencialmente uma ferramenta de auto-conhecimento, é ainda pedagógica em relação ao corpo, suas alavancas, pontos de apoio, flexibilidade.

O jogo no desenvolvimento do Adolescente é capaz de desenvolver esquemas, teorias e tem uma capacidade de reflexão que torna o jogo ainda mais interessante já que o adolescente pensa hipoteticamente. Eles possuem uma capacidade de pensamento próprio, o que não acarreta dizer que eles são totalmente lógicos nas suas ações. No universo deles, dividido entre brinquedos e parceiros, proporciona a criação de um mundo de sentimentos e ações com sentidos sócio afetivo novo e crítico. O jogo age no adolescente com funções: socializadoras (desenvolve hábitos de convivência), psicológica (aprende a controlar seus impulsos) e pedagógicas (trabalha a interdisciplinaridade, o erro de forma positiva, tornando-o agente ativo no seu processo de desenvolvimento).

O jogo no desenvolvimento dos adultos, onde estes são capazes de um pensamento operatório formal e por isso é capaz de formular hipóteses e descentrar seu pensamento, se posicionando além do próprio ponto de vista. A ludicidade está presente também na vida adulta. O jogo, como fragmento da estrutura do pensamento, é importante para o desenvolvimento e para qualidade de vida do ser. No adulto nem sempre é espontânea a atividade de jogar. Isso ocorre, porque é ele quem determina o caráter lúdico ou sério da atividade, se a motivação será principalmente inerente ou estipulada. Na vida adulta já se realizaram todas estas etapas de estruturação do jogo e do pensamento. O jogo na vida adulta está relacionado com qualidade de vida.

Os processos nos trabalhos em grupo com o aluno/ator devem provocar a espontaneidade e permitir que dá liberdade pessoal possa emergir a expressão individual. O competitivo, o inseguro, o ansioso, todas as pessoas se mostram de imediato bem como os mais felizes, libertos da necessidade de fazerem “certo”. Jogos cuidadosamente selecionados também servem como instrumentos valiosos, no treino da realidade do teatro em qualquer faixa etária.

A partir dos Jogos Teatrais o aluno/ator pode se relacionar corporalmente com o mundo. Os Jogos Teatrais proporcionam o desenvolvimento dos sentidos corporais necessários ao desenvolvimento de nossas percepções em relação aos outros, aos espaços e ambientes em que interagimos, colaborando para a auto formação. E isso se aplica a qualquer idade.

Diante do exposto, escolhi os jogos teatrais como espinha dorsal no processo metodológico na implementação investigativa empírica relatada na próxima seção.

4. O CORPO NO PROCESSO CRIATIVO E NA ENCENAÇÃO

O que proponho aqui não é uma oficina tão somente de preparação de atores. Entender o teatro como comunicação faz com que a apreciação tenha um norte crítico a partir do que coletivamente foi urdido. O entendimento do teatro como produto estético histórico-cultural implica na quebra de paradigmas escolares centrados na figura do professor, fazendo com que educandos e professor procurem uma forma identitária de fazer teatro. Ao mesmo tempo em que não despreza o conhecimento acumulado, construído milenarmente.

Esta seção irá tratar de uma breve história, da oficina (estágio/curso de extensão), da mostra mesclados com imagens e relatos dos alunos bem como, trechos de entrevistas após a mostra, realizada com pessoas que vieram assistir e de pessoas que assistiram ao vídeo da mostra (o qual não está mais disponível), minhas considerações como professora, aluna, atriz e diretora; por fim, as considerações finais da oficina e da mostra.

4.1. Uma Breve História:

O Colégio Estadual Odorico Tavares – (CEOT): Foi fundado em 04 de fevereiro de 1994, para atender às necessidades da formação de cursos de segundo grau de acordo com a demanda de Salvador e adjacências. Contando atualmente com laboratórios técnicos de Química, Física e Biologia para melhor aproveitamento do conhecimento através de um sistema de dados integrados de redes disponibilizados pelo governo do Estado da Bahia. Possui atualmente cerca de 10 turmas apenas, sendo que o processo de ingresso é diretamente vinculado a demanda e oferta das vagas. A estrutura do colégio conta com 33 salas de aulas, devido aos problemas econômicos e sociais da atualidade, ouve uma grande desistência de alunos para a escola, esse desestímulo segundo pesquisas está ligada a falta de interesse dos alunos e a falta de ocupação. O colégio tem capacidade para mais ou menos 1300 alunos, devido a esse êxodo apenas existe em médio 300 alunos estudando, apenas no turno Matutino. Localizado numa região de grande população de classe média alta, porém com o objetivo específico, para atender a região e periferias de Salvador (Bahia).

Tendo em vista o problema da violência no cenário das escolas brasileiras no tocante as agressões de um modo geral aos docentes, percebe-se que é preciso criar mecanismos coletivos

de forma a solucionar esses conflitos que vem cada vez mais se agravando no país. Nesse sentido vem sendo criados no Brasil várias frentes de combate para conter esses acontecimentos, tem se trabalhado de forma veemente a comunidade, os alunos e a família como todos. Entretanto a forma que mais obteve resultados positivos foi incluir a sociedade dentro do ambiente escolar, ou seja abrir as portas da escola para a comunidade, famílias e alunos. Entendo que o Colégio Estadual Odorico também não é diferente quanto a violência contra docentes e funcionários, percebe-se que existe um histórico de violência contra docentes e funcionários com palavras chulas de baixo calão, que vem se agravando constantemente anos após anos. Em 06/12/2013 por volta das 08:30 horas, um professor foi agredido por um aluno de 17 anos de porte físico avantajado com uma bruta agressão física, aplicando vários socos e pontas pés até deixar o professor desacordado. O educador foi conduzido ao hospital pelo Serviço de Atendimento Móvel de Urgência – SAMU. Neste período, eu estava lecionando pelo projeto PIBID (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à docência) de artes, no mesmo turno e no turno contrário desenvolvi a pesquisa de campo em questão. Esse fato acontecido no Colégio, não é um fato isolado, tem se repetido em várias escolas em todo o Brasil. A falta de políticas públicas para combater a este tipo de violência tem corroborado para o crescimento dessa anomalia.

O ensino de teatro qualifica o estudante de nível Fundamental e Médio, bem como aos adultos, em escala progressiva, a identificar padrões estéticos ao apreciar uma obra de arte, teatral ou não. Propõe também que no ato da apreciação estabeleça crítica e nesse exercício tenha a mesma criticidade com relação ao mundo que o rodeia. Esperasse ainda que, sendo de sua vontade, utilize-se da linguagem teatral para expressar opinião, resolver conflitos e/ou, simplesmente, viver e criar arte (como vimos no capítulo I). É certo que as artes, por promoverem maior sensibilidade aos sujeitos, podem atingir esses objetivos listados na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (2017 – 2018). Contudo, o conteúdo humanizador deveria estar em todas as outras disciplinas. Não pode caber ao ensino de arte, corrigir em duas horas, uma vez por semana (tempo esse que deveria ser ampliado), todo um conjunto de distorções que promovem o endurecimento e a individualização dos sujeitos educacionais. O ensino de teatro, portanto, é um direito assegurado por lei e, afirmo, de forma qualitativa. Nos limites do teatro na educação pede-se que o educando – ator – aprendiz seja capaz de absorver conteúdos ministrados em sala de aula, não só como instrumento de condução pessoal na montagem de um espetáculo didático, mas também uma melhor leitura de mundo através dos ensinamentos de disciplina, do trabalho em grupo e organização pessoal. Finalmente, espera-se

que, ao desempenhar um papel, possa quebrar barreiras culturais e sociais (a partir do momento em que se coloca no lugar de outro, conhecendo-se melhor em contrapartida); seja mais sensível a obra de arte utilizando-a inclusive como instrumento de expressão pessoal.

4.2. A Oficina “Corpo (Em)Cena”:

Na criação da oficina, o meu intuito foi ver o crescimento e/ou ganho que os alunos terão em seu desenvolvimento a partir da aplicabilidade e investigação dos métodos teatrais voltados ao movimento corporal, como por exemplo, o processo de construção e criação de improvisações coletivas. Tendo como espinha dorsal “O Estudo do Movimento” com base em diversos teóricos, como foi apresentado no capítulo I. Esta pesquisa teve como finalidade experienciar a desenvoltura das partituras corporais buscando-se uma naturalidade cênica através das mesmas. Ao sexto semestre da minha graduação na Universidade Federal da Bahia (UFBA), no curso de Licenciatura em teatro, da Escola de teatro da UFBA (ETUFBA), realizei minha pesquisa de campo (em caráter de oficina) voltado para esta monografia no âmbito do movimento corporal em cena. O laboratório se deu no Colégio Estadual Odorico Tavares (CEOT), situado no Bairro do Canela/Corredor da Vitória, no centro da cidade de Salvador, Bahia. A Oficina intitulada “**Corpo (Em)Cena**”, foi registrada como Curso de extensão da UFBA, RN: 5283; com a carga horária de 80 horas; com integrantes com a faixa etária entre 15 e 35 anos. Realizamos nossas aulas em turnos opostos as aulas dos estudantes da própria escola, com a duração de 3h por aula e 2 dias da semana (segunda e sábado); nos meses de dezembro 2012 a abril de 2013. O objetivo do curso foi proporcionar uma iniciação teatral através da realização de uma oficina que ofereceu: Técnicas de Improvisação com base na teoria do movimento de diversos autores através do processo colaborativo para construção de cena dando ênfase a expressão corporal. Isto porque, visou-se possibilitar a criação coletiva de cenas a partir de estímulos corporais e mentais através de exercícios teórico/prático por meio de processo colaborativo, dando ênfase à construção do espaço cênico abrangendo o conceito de caracterização dos personagens a partir da preparação do ator e utilizando outros recursos além do corpo como: músicas, a utilização de bastões, tecidos, imagens e outros materiais que foram cogitados, que puderam ser utilizados (ou não) em cena. Almejou-se ao fim do curso a realização de uma montagem a ser apresentada no Teatro Martim Gonçalves (UFBA). Esta experiência justificou-se pelo fato de que, além de ter sido uma vivência voltada para esta monografia, almejei obter respostas para como se porta o corpo do aluno/ator (seja em ambiente

escolar ou fora dele), possibilitando ao discente um contato com o universo teatral e seus bastidores. Como um personagem pode ser tão natural a ponto de achar que ali é uma pessoa e não uma encenação? Como usar estas técnicas na vida cotidiana? Encontrar a resposta para estas indagações (ou outras que poderão surgir) é uma das metas ao realizar este trabalho. Dessa forma, o desenvolvimento desta oficina teve como objetivos gerais: Possibilitar a criação coletiva de cenas a partir de estímulos corporais e mentais com base na teoria do movimento já citados no capítulo I; oportunizar a iniciação no processo de atuação para o teatro e; por fim, uma mostra de conclusão de curso. Já os objetivos específicos foram: Trabalhar os diversos conceitos sobre o movimento corporal (onde a voz faz parte deste corpo) de forma teórica e prática; estimular os alunos a criarem cenas através destes conceitos e da Improvisação (ver capítulo I e II) e; capacitar os alunos para a iniciação a atuação no campo teatral. Então, Resolvi, para melhor organizar os conteúdos a serem administrados em sala de aula dividi-los em componentes que denominei deliberadamente de **Elementos Básicos do Teatro**. Utilizando essa denominação em cada plano de aula (vide apêndice), e execução, como forma de facilitar o aprendizado dos educandos. Assim ficava sempre muito claro qual era o assunto do dia e a partir de que ponto estaríamos pautando as discussões e os exercícios. Sempre que possível e necessário, uma contextualização histórica e técnica sobre esses elementos básicos (figurino, maquiagem, palco, dentre outros) teve espaço garantido nas aulas. Durante os meses de oficina dividimos os conteúdos em **Ciclos de Aprendizado** que são organizados posteriormente na montagem em **Ciclos de Construção**. Assim, foi formado um encadeamento de saberes práticos de absoluta possibilidade de execução.

A metodologia teve como “esqueleto” os jogos teatrais (vide capítulo II) e como espinha dorsal o estudo do movimento (vide capítulo I). Tendo estes dois quesitos como base, foi incrementada com: Técnicas de improvisação através de processos coletivos e individuais; as aulas tiveram duração de três horas, em dois dias da semana (segunda no período da tarde e sábado no turno matutino); foram ministradas aulas teóricas e práticas, sendo que à prática estava mais presente, bem como estavam mescladas em um mesmo dia; rodas de diálogos foram realizadas ao final de cada aula (podendo acontecer no início também, com a leitura de bordo dos alunos) para que eles pudessem refletir nos assuntos dados, expressar suas impressões bem como tirar dúvidas; realização de improvisações e apreciação das mesmas; exercícios e jogos dramáticos; as avaliações foram processuais, diário de bordo, apresentação de seminários, frequência e desempenho do aluno; criação de cenas para a mostra final; ensaios para a apresentação da mostra; e por fim, à mostra.

Após todo o planejamento e a aceitação da realização da oficina na escola laboratório CEOT, a oficina se deu em quatro etapas: A primeira foi o período de inscrições que foi de 12 de novembro até 12 de dezembro, realizadas por e-mail e/ou mediante a uma ficha de inscrição; A segunda foi a oficina propriamente dita, que começou no dia 12 de dezembro de 2012 e foi até abril de 2013, vale salientar que a oficina referente ao estágio do sexto semestre foi de 48 horas e se deu até a mostra, porém como curso de extensão, foi até o final deste período; a terceira fase foi a mostra cênica realizada no dia 13 de março de 2013, no Teatro Martim Gonçalves – UFBA; a quarta fase foi a análise da oficina com os alunos que se deu em duas etapas também por conta da divisão do lavatório entre estagio e curso de extensão, sendo um a análise voltada a apresentação da mostra no próprio dia da mesma e a outra no dia 13 de abril de 2013 com o fecho do curso de extensão, avaliando toda a etapa da oficina retomando a mostra também.

Nos primeiros contatos que é uma fase preparatória, optei pelos exercícios propostos por Rodolf Laban no livro *Domínio do Movimento* e por trabalhos com jogos teatrais para melhor conhecimento do estudo do corpo no movimento e melhor interação e expressão individual e coletiva, respectivamente bem como o entrosamento da turma. O entendimento da voz como expressão do corpo também fora estudo inicialmente pois leva a um aprendizado mais global das potencialidades do educando – ator – aprendiz. Os exercícios vocais caminharam no estudo do aparelho fonador, as caixas de ressonância, respiração, ritmo, dicção e canto. Com o estudo dos movimentos, jogos teatrais dentre outros assuntos tratados aqui nesta monografia que utilizei como inspiração para propor a divisão das ações e intenções em cinco classes de movimentos da desenvoltura corporal. São eles: Flecha, parede, marcha, bola e parafuso.

No movimento flecha, a intenção do movimento flecha consiste em cortar o ar como se fosse uma lâmina, seguindo uma linha até atingir o foco ou o alvo. Um dos exercícios de flecha utilizado foi o “roup”, onde em círculo os alunos emitiam uma flecha imaginária na direção dos seus colegas falando com entonação e prontidão a palavra “roup”. Este movimento compõe-se em ação, tonicidade e rapidez. Os movimentos fechas são toques ligeiros, também chamados de pontuar, lembrando os movimentos da dança “break”, em que se pontua com as mãos, com o corpo, em toques bem súbitos. Esse movimento também se traduz na entonação vocal pontuada, ou numa voz que “rasga” o ar num rompante.

Fotografia 1 – Movimento Flecha:



Alunos fazendo movimentos flecha numa aula ao ar livre na praça Dois de Julho no Campo grande. Quando a coordenadora do jogo batia palmas, os alunos se movimentavam de forma precisa, com foco e sempre mudando as posições e finalizando o movimento pontuando-o.

Registro: Edlene Silva, Oficina Corpo (Em)Cena (Ba, 2012-2013).

O movimento parede traz a ideia de pressionar (ou pode ser também empurrar), de maneira firme, direta, sustentada, imaginando que se está tirando algo de você. Este movimento está ligado ao ato de pensar, imaginar para agir ou apenas imaginar. Por exemplo os movimentos com paredes imaginárias (ver capítulo I sobre mímica) ou simplesmente se descolar de uma parede, ou ainda permanecer estático, porém desperto (como uma parede rígida).

O movimento marcha surge da mistura do movimento flecha (ação) com o movimento parede (pensamento). É a ação de socar, ou arremeter; o aluno soca com as mãos, com a cabeça, com as pernas, os pés, com o corpo todo. Isso nos proporciona uma catarse, em que jogamos diversos movimentos certeiros e com intenção e foco. A própria marcha de um soldado tem a ação e o pensamento focado num destino a ser percorrido com prontidão, chutes e socos sincronizados e precisos até atingir este foco ou a um comando.

O movimento bola tem a ideia de ações circulares. Consiste nas lambadas leves, como se o corpo estivesse chicoteando ligeiro, de modo bem flexível, bem solto. Essas lambadas podem ser também com as mãos, com os pés, com o corpo todo. Pode ser também como flutuar, bem flexível, solto, leve, como se estivesse voando. Uma voz bola é como uma roda gigante, hora está no baixo e hora está no alto, mas de forma agradável como numa meditação ou oração, de forma confortável.

O movimento parafuso é a junção de todos os movimentos anteriores. Vai desde deslizar solto, livre, com os braços abertos até movimentos de retorcer para dentro, de modo contínuo, firme, retorcendo-se cada vez mais. Imita o movimento do parafuso sendo apertado. Este movimento é de total expansão do ser em suas diversas camadas (física, mental, sentimental dentre outras); o movimento que mais se aproxima desta sensação é a brincadeira de criança onde ela abre os braços e gira bem rápido parecendo que vai sair do chão, porem esta brincadeira causa tonturas e o movimento parafuso não. É como se conectar com o cosmo, ao universo emanando energia em todas as direções ou absorvendo. Lembra muito a figura de um monge.

Todos estes movimentos, dentro do processo, surtiram no autoconhecimento corporal do aluno, trazendo um maior controle e consciência do movimento que se quer fazer, tornando-o mais natural e menos “robótico” (forçado). Utilizei estes movimentos no intuito de reeducar o corpo, fazendo-os sentir prazer em terem um corpo onde entendem o mecanismo de movimentação pela experimentação do mesmo.

Com alguns exercícios da mímica (ver capítulo I), percebi que os alunos puderam aprender que o corpo fala e que a voz é uma parte dessa estrutura corporal que é o próprio aluno. A teoria e a prática estavam bem mescladas neste processo a ponto de (em certos momentos) não saber onde começava um e terminava o outro. Dessa forma foi sendo aplicada essa desenvoltura corporal. O objetivo dos jogos eram, além do fato de requintarem o domínio de seus corpos, incentivar a competição saudável entre os alunos/atores e salientar que as individualidades podem e devem ser elevadas desde que sejam colocadas para um fim coletivo. No caso, esse fim foi o deleite de jogar ou de apreciar os companheiros de oficina produzindo e impressionando a todos com novas formas de utilizar seus corpos. A presente oficina contou com aulas de dois professores convidados para ministrarem seus ensinamentos dentro da proposta desta pesquisa, são eles:

O Professor Eduardo Nunes, licenciado em teatro pela ETUFBA, que nos presenteou com uma aula rica, com um conteúdo teórico e prático visando a movimentação dos personagens no espaço, com base nos princípios da Comédia D'ell Arte (tendo em vista a tipificação dos personagens), movimentos básicos da capoeira e também o Contato Improvisação (ou *contact improvisation*), utilizando os princípios da distribuição da compreensão do peso, do toque e do movimento. Pude observar que os alunos os alunos tiveram mais noção de espaço e de como se movimentar em cena e dar atenção ao outro em cena de forma cumplice. Foi notado também que com as aulas anteriores ministradas por mim, possibilitou que a energia do grupo estivesse

instalada de forma harmônica. Dessa forma, os exercícios puderam fluir espontaneamente, sem a timidez inicial em atender o que se propõem.

Fotografia 2 – Contato:



Os alunos e o professor Eduardo Nunes em alongamento no anfiteatro do Colégio Estadual Odorico Tavares. Sentados com uma perna a frente e outra atrás, dobrando os joelhos e esticando os braços para cima, depois desce os braços com o corpo acompanhando até o limite de cada um ficando nesta posição por alguns segundos.

Registro: Edlene Silva, Oficina Corpo (Em)Cena (Ba, 2012-2013).

O Professor e diretor Ivan Arancibia (nome artístico: Davi Arteac), na época estudante de direção teatral na UFBA e hoje mestrando também pela mesma instituição. Nos trouxe uma aula com conteúdo teórico e prático, com base os princípios da esgrima e da arquearia (tendo em vista os exercícios básicos de cada técnica). Utilizou os elementos de distribuição do peso, equilíbrio, prontidão, enraizamento e do movimento com espadas (bastões no lugar das lâminas) e arcos. Nesta aula, percebi que os alunos entenderam a movimentação e como ela pode mudar de acordo com a proposta da aula. Melhoraram o enraizamento, a atenção e a prontidão dos corpos durante os exercícios.

Fotografia 3 – Esgrima:

O professor Ivan Arancibia passando instruções para os alunos de como fazer os movimentos com as espadas utilizando os bastões. Primeiro cada um com seu bastão e depois de aprender alguns golpes, partir para a ação em duplas.

Registro: Edlene Silva, Oficina Corpo (Em)Cena (Ba, 2012-2013).



Com os jogos teatrais, e a técnica de improvisação proposta por Viola Spolin, pude proporcioná-los a racionalidade para criar pretexto para a encenação. Com os movimentos da desenvoltura corporal já aplicados pedi aos alunos para passar uma semana observando as pessoas na rua e tentando identificar tais movimentos e compartilhar suas anotações. Após esta experiência, pedi aos alunos para pesquisar sobre animais, sua vida, reprodução, onde eles tiveram que escolher um animal, para trazer seus movimentos para seu corpo. Durante o processo o corpo animal evoluir para uma figura humana com traços daquele animal escolhido em outrora. O que se deu em um seminário expositivo e prático realizado por cada aluno. As aulas foram readaptadas conforme a evolução dos alunos durante o percurso da oficina. Durante o percurso da oficina os planos de aulas não precisaram ser modificados, pois tinham uma ótima aceitação pelos alunos. Apenas o que foi necessário modificar foi o plano de curso, o qual foi feito como exigência da unidade escolar na qual realizei o estágio em um curto período de tempo, para dar conta de uma oficina tão rica em teoria e estudos do movimento até a mostra, porém continuamos como curso de extensão.

Fotografia 4 – Seminário:



O Aluno está apresentando seminário sobre a harpia, bicho escolhido por ele para nos abrillantar com a sua forma de vida e com uma pequena cena inspirada neste animal. Seminário realizado na Escola de Teatro da UFBA, no Bairro do Canela.

Registro: Edlene Silva, Oficina Corpo (Em)Cena (Ba, 2012-2013).

Pelo diário de Bordo dos alunos pude perceber que eles estavam cada vez mais interessados em aprender e a descobrir o movimento corporal, sentindo-se em um espaço apropriado para se experimentar e trocar ideias. O aluno Uiliam, de 25 anos, em seu diário de bordo, faz a seguinte consideração:

Encerramos com uma dinâmica do colchão (denominação minha). Deitados no chão e ombro a ombro, servíamos de apoio por cada um dos colegas que rolava, rastejava sobre os outros membros do grupo que estavam deitados. Para mim esse foi o melhor exercício do dia, pois vi que com o objetivo de não deixar abrir buracos entre os que estavam deitados, houve uma comunicação e interação intensa e solidária – Isso é um aspecto feliz e importante para acrescentar em um grupo recém-criado. (Uiliam em seu diário de bordo, sobre o dia 15/12/2012).

Percebe-se aí o interesse em estarem conectados, para sentirem-se seguros. Avalio desta forma quando vejo o comentário de Raiane, 17 anos, em seu diário de bordo, também referente ao dia 15/12/2012; onde ela traz a seguinte reflexão sobre a aula: “Enfim, a aula foi superprodutiva, em todos os sentidos, adorei os exercícios, os colegas, a professora...Sinto que começou um novo recomeço em minha vida, e que venha muito mais!”.

Como pontos negativos, tivemos períodos muito extensos de greves durante o período da oficina, realização de provas de concursos públicos sem ter avisado, deixando assim a instrutora da oficina e os alunos fora da escola. Referente as provas, não teve como solucionar a nossa entrada no estabelecimento, fomos então para a praça dois de julho (uma vez que já estivemos lá trabalhando), quanto às greves, reservei pautas na escola de teatro e a própria escola abriu as portas para nossa oficina (o que sou muito grata e deixo aqui esta atitude como exemplo) para que esta tivesse seu curso normal.

Assim avalio positivamente as aulas dadas durante todo o percurso da oficina, vendo o crescimento de cada um tanto em controle corporal como em suas colocações nas rodas de diálogo, a parceria com a escola. O que resultou na construção de diversas cenas onde três cenas foram escolhidas coletivamente para construção da mostra.

3.1 A Mostra “Dimensões”:

Montar um espetáculo, dentro de nossa realidade, é uma soma de todos esses fatores. Organizá-los de forma adequada, a partir de ciclos de construção, foi nosso objetivo. A contar com a forma mais coletiva e participativa possível, afim de que todos tenham a plena consciência do processo de encenação, construção de cenários, adereços e figurinos que compõem as imagens criadas. Após o estudo do texto dramático, conjugados aos Jogos de Atmosfera e processo de direção. Conseguimos construir três cenas, por meio de processo de

criação em grupo, onde escolhemos duas para serem apresentadas no Teatro Martim Gonçalves como Mostra do resultado avaliativo referente ao sexto semestre da graduação de licenciatura em teatro da ETUFBA, o teatro fica situado também no Bairro do Canela, na Unidade da Escola de Teatro da UFBA; com intuito de mostrar o resultado da nossa investigação no âmbito do movimento corporal.

A dramaturgia foi produto das investigações e criações (dos alunos/atores) focando no desenrolar a respeito das ideias de matéria e impalpável, bem como por uma visão de abstrações. Almejando (como reflexo) a construção cênica conjunta com a plateia durante a apresentação. Saindo assim, da ideia de uma história com começo meio e fim definidos podendo oportunizar o entendimento de ciclos repetitivos (personagens presos no tempo), ou um fato isolado. Apesar de trabalharmos a voz, as cenas não continham falas, a não ser por um dos personagens que cantou uma música ao final; usávamos mais a fala com o corpo físico. Uma dramaturgia bem contemporânea com representação imparcial, porém era visível a trajetória dos assuntos estudados transportados para as cenas. Nos servimos do drama e da ficção no contexto das cenas. O texto refletia as impressões e as emoções dos alunos perante a sociedade, trouxeram à tona suas dores, suas alegrias e solução de seus questionamentos internos e externos. A peça aparentemente não teve um final feliz para algumas pessoas por retratar o suicídio, porém para outras, uma esperança de que tudo pode ser superado com amor, mesmo que as adversidades e dificuldades surjam; partituras que se propuseram à reconstrução de mundo como o conhecemos. Utilizando-se de ferramentas polissêmicas, suspense e um toque de drama, nesta intenção, na tentativa de se apropriar de uma região de passagem e de escolhas contra as ideias acamadas do conformismo impregnado historicamente ao ser humano. Assim foi composto o enredo da nossa peça, com três cenas, mas devido ao curto tempo de apresentação, decidimos juntos que só seria exposto apenas duas pois não daria tempo de afinar a primeira cena. Isto porque ela foi uma das últimas a serem criadas e com as greves (foi nos períodos das greves gerais na educação onde professores, funcionários e alunos se agregaram) e concursos, acabaram por atrasar um pouco o nosso cronograma. Escolhemos o nome de Dimensões depois de várias sugestões que demos, como por exemplo, um dos nomes sugeridos foi “Na outra Ilha”. Chegamos a optar por este nome, por concordamos que se tratava de várias facetas e construções que aconteceram e ainda aconteceriam com a mostra. Foi utilizado diversos estímulos para que os alunos pudessem “limpar” a cena e os personagens, onde contribuí com as marcações, encaixando a proposta de encenação que eles traziam, como por exemplo, sentimos a necessidades de falar sobre espíritos bons e assombrações, então paramos

a atividade e sentamos para um bate papo e depois retomarmos as cenas, as quais ficaram ainda mais fluentes.

Construímos um roteiro onde um grupo de seres se encontram e começam a viver juntos, em suas formas primitivas, a cena foi a terceira a ser construída e denominada de “O bicho homem / homem bicho” (a qual foi retirada da mostra no Teatro Martim Gonçalves). Foi criada a partir dos animais que os alunos escolheram, estudaram e se dedicaram a trazer os movimentos corporais deste bicho para o corpo do ator. Esta cena foi construída próximo ao término do estágio e por isto, decidimos que ela não iria ser apresentada, pois precisava de um cuidado a mais, deixando assim para as próximas possíveis apresentações.

Fotografia 5 – O bicho homem / homem bicho:



Criação da Cena “Bicho homem / homem bicho”. Alunos experimentando seus bichos em improvisação, numa conquista por território. Começando com seu corpo bicho e depois trazendo este bicho para um corpo humano. Aula ministrada no anfiteatro do CEOT.

Registro: Edlene Silva, Oficina Corpo (Em)Cena (2012-2013).

Na segunda cena, a história mostra que aqueles seres que se conheceram e sofreram um acidente em massa, não estão mais no mesmo local que uma sobrevivente do grupo. A Cena Intitulada “Memórias”, são estas memórias de tempos em que viveram juntos (não mais como seres primitivos) e a saudade mostra que eles não podem estar juntos, os personagens espíritos acabam perturbando a mente da personagem que está viva, gerando uma agonia e uma vontade de não mais viver, ela também se recorda dos momentos em que seus amigos viviam com ela.

Fotografia 6 – Memórias:



Apresentação da cena “Memórias” no Teatro Martim Gonçalves – UFBA.

Registro: Edlene Silva, Oficina Corpo (Em)Cena (Ba, 2012-2013).

Fotografia 7 – O suicídio:



Registro: Edlene Silva, Oficina Corpo (Em)Cena (Ba, 2012-2013).

A terceira cena, foi a primeira a ser construída durante o processo, chama-se “O suicídio”. Nela, a personagem sobrevivente, decide dar um fim ao seu sofrimento, no início ela é influenciada por seus amigos mortos, mesmo sem vê-los, ela percebe a energia deles e decide dar fim a sua vida. Os espíritos acabaram se dividindo na angustia da segunda cena, onde uns tomam conta dos vivos e dos mortos sofredores, enquanto outros vivem ainda a saudade de sua

amiga viva e não consegue ver os outros espíritos que só querem ajudar. Ao morrer, ela é recebida com todo amor por seus amigos e vai ao resgate de sua outra amiga, que está presa na tormenta da saudade, envolvendo-a na energia de amor e cumplicidade. Está envolvida nessas vibrações, desperta da zona angustiante em que se encontrava e consegue finalmente ver seus amigos de outrora.

Fotografia 8 – Maquiagem:



Bastidores da mostra, no camarim do teatro Martim Gonçalves. A aluna com a maquiagem inspirada no bicho preguiça e o aluno com a maquiagem inspirada na harpia (ave de rapina).

Registro: Edlene Silva, Oficina Corpo (Em)Cena (Ba, 2012-2013).

A maquiagem foi feita com base em cada animal escolhido pelos alunos, por exemplo, os alunos na foto escolheram a preguiça e a harpia (ave de rapina). Suas maquiagens remetiam as características do animal. Após muito pensar, chegamos juntos a essa concepção de maquiagem.

Com o figurino não foi diferente, no processo, decidimos por algo que pudesse representar a diferença entre as dimensões em que as personagens viviam. Escolhemos o preto e o branco para dar a tensão que a trama pede. A roupa preta e as saias brancas, as saias representavam o corpo físico (a matéria) e dava um estímulo a mais na composição da cena; estas viravam cenário em um determinado momento, um poço onde a personagem sobrevivente se atirava. Um cubo de madeira na cor preta e dentro desta estética (que ficou numa nuance bem próxima a cor da madeira do palco, que ficava escura devido a organização da iluminação) dava um ar de mistério, flutuação da personagem e trazia a atmosfera de densidade à cena.

Fotografia 9 – Figurino:



Os alunos com o figurino antes de se apresentarem, as saias no decorrer da mostra se tornam a borda do fosso bem como a simbologia da perda do corpo físico. Bastidores da mostra, no camarim do teatro Martim Gonçalves. Figurino / cenário e maquiagem, prontos para apresentar.

Registro: Edlene Silva, Oficina Corpo (Em)Cena (Ba, 2012-2013).

NA mostra intitulada Dimensões, era visível como foi o crescimento do aluno durante o processo, porque na apresentação a sua encenação trouxe uma veracidade e organicidade ao interpretar. Por isto o estudo do movimento se faz necessário para verificar a capacidade de se guiar ao “objeto” de desejo com clareza e convicção, o que torna os laços educacionais mais concisos explorando esta vertente do teatro. A mostra é um misto de diversas dimensões e possibilidades. Por isto não definimos um roteiro mais preciso dos locais: Onde e quando na sua história; jogando a decisão de que lugar é este para a plateia. Nossa ideia era de que os espectadores decidessem, por exemplo, se a segunda cena (que foi a primeira apresentada no Teatro Martim Gonçalves) os espíritos eram a lembrança da sobrevivente, se eles estavam lembrando-se da sobrevivente, ou outra possibilidade que pudesse surgir, dentro deste universo. É um drama em que queríamos causar “incômodo” à plateia em pensar e viajar na história como se lesse um livro e imaginasse as cenas. A não escolha dos nomes das personagens também foi proposital, para dar mais possibilidades à nova criação, onde a plateia constrói uma nova história em tempo real com os atores, sem precisar sair de suas cadeiras. Isto porque, o ato de se movimentar começa na mente, bem como pensar já é o próprio ato de mover-se. Segundo Dominique, ao assistir a mostra, disse que:

Eu gostei muito da mostra, perguntei a Camila no início se era eu ou ela também não estava entendendo bem a proposta... aí expliquei a ela que estava vendo diversas dimensões, assim Di (Apelido pelo qual ele me chamou) eu viajei em diversos aspectos, onde eles estavam presos num lugar um tentava sair a outra chamava de volta, eu vi mesa branca, vi sofrimento, vi ela se matar e me identifiquei muito com algumas coisas. Gostei de ver um trabalho diferente seu... eu vi corpo e como sua oficina foi de corpo olhei bem as expressões corporais e estavam bem estruturadas. (Dominique, em uma conversa/entrevista comigo após a apresentação da mostra).

Percebo desta maneira, que conseguimos atingir nossos objetivos enquanto encenadores, alunos/atores e diretora/professora. Mesmo com todas as adversidades. Vimos que a plateia construiu histórias bem interessantes a partir do estímulo visual que foi a mostra. Segundo André Deko (um espectador que via a mostra via internet, 2014), “Eu interpretei como todos sendo uma mesma pessoa, lados dessa pessoa. E no início era uma busca por prazeres momentâneos, mas que no final não passavam apenas de alegrias passageiras”.

Quando temos a consciência de nossa desenvoltura corporal e vamos aprimorando-a, conseguimos chegar aos nossos objetivos com menos sofrimentos e mais aproveitamentos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Esta pesquisa do ensino teatral dentro do enquadramento e didático teve foco na iniciação da formação do desempenho corporal bem como da fluidez corporal em cena e para a cena. Apresento aqui as minhas considerações finais a respeito deste laboratório, apontando as indagações que desabrocharam no decorrer deste trabalho e que podem fundamentar outras investigações futuras. Isso depois de determinar o tema e as linhas de pesquisa bem como o questionamento inspirador.

Na primeira etapa do desenvolvimento da pesquisa, pudemos perceber o caminho traçado pelo estudo do movimento desde o macro até chegar na movimentação teatral trazendo à tona algumas teorias do movimento dando destaque às teorias do movimento de Rudolf Laban e para a mímica corporal dramática de Etienne Decroux. Apresentei também o tema proposto por mim intitulado de desenvoltura corporal onde essas teorias se agregam com o desenvolvimento do ser e com as inteligências múltiplas, não desprezando assim, as identidades corporais formadas por sua trajetória sociocultural, sócio afetiva e todas as formas de construção do ser, seja de forma interna ou externa.

Pudemos percorrer pela ludicidade de viola spolin através dos jogos teatrais, conhecendo sua estrutura, regras e bem feitorias na vida do ser humano. Foi possível perceber também a ludicidade dos jogos e como funcionam dentro de outros temas como por exemplo a improvisação e o pacote de estímulo composto; chegando a conclusão de como o lúdico é importante para o desenvolvimento do ser em todas as respectivas etapas da vida.

Na prática propriamente dita no terceiro capítulo, foi explanado toda a trajetória da aplicabilidade teórica e prática (de forma breve) desses tópicos na oficina Corpo (Em)Cena, que por sua vez, também era um curso de extensão em parceria com a ETUFBA e na construção, encenação e relatos sobre a mostra Dimensões. Aqui vimos como é importante ter os alunos como parceiros nessa ponte da construção dos saberes, que é um processo coletivo educativo e saudável para ambas as partes quando flui em parceria. Uma das alunas, ao início da oficina, pensava em cometer suicídio, hoje ela mora em São Paulo e está muito feliz. Dessa forma, surge o interesse em desenvolver o estudo, o afeto, a vida social o que de fato pode transformar e/ou favorecer ao domínio corporal e emocional seja para uma encenação ou para a vida cotidiana. Viola Spolin (2001, p. 20) nos diz que, “ensinar/aprender deveria ser uma experiência feliz, alegre, tão plena de descoberta quanto a superação da criança que sai das limitações do

engatinhar para o primeiro passo – o andar!”. Desta forma, o desenvolvimento desta pesquisa, pôde resultar numa espécie de caminho para professores e alunos/atores encontrarem-se como parceiros prontos para se comunicar, experimentar, conectar... em busca de novos horizontes que os levem ao autoconhecimento, bem como a montagens com personagens mais orgânicos em cena. Não tenho a pretensão de fazer um manual e/ou uma receita de como transforma o corpo do aluno/ator em movimentos naturais durante a cena, mas dar um caminho aos professores em como se conectar com seus alunos para tal prática; trazendo assim, uma relação mais próxima tornando o processo de desenvolvimento mais prazeroso para ambos. A Mostra intitulada Dimensões, pôde ser percebido o crescimento destes alunos durante o processo onde a sua encenação trouxe uma veracidade e naturalidade ao interpretar. Por isto o estudo do movimento se faz necessário para verificar a capacidade de se guiar ao “objeto” de desejo com clareza e convicção, o que torna os laços educacionais mais concisos explorando esta vertente do teatro.

Nos limites do teatro na educação pede-se que o educando – ator – aprendiz seja capaz de absorver conteúdos ministrados em sala de aula, não só como instrumento de condução pessoal na montagem de um espetáculo didático, mas também uma melhor leitura de mundo através dos ensinamentos de disciplina, do trabalho em grupo e organização pessoal. Finalmente, espera-se que, ao desempenhar um papel, possa quebrar barreiras culturais e sociais (a partir do momento em que se coloca no lugar de outro, conhecendo-se melhor em contrapartida); seja mais sensível a obra de arte utilizando-a inclusive como instrumento de expressão pessoal. Montar um espetáculo, dentro de nossa realidade, é uma soma de todos esses fatores. A organicidade em cena desperta a fé cênica a ponto de a plateia ver uma pessoa e não um ator fingindo ser alguém. Quando entramos no mundo dos alunos e trazemos suas vivências para as rodas de conversas, permite a reflexão do mesmo em utilizar estas técnicas no cotidiano.

A oficina foi pensada para 25 (vinte e cinco) pessoas, iniciamos a oficina com 7 (sete) inscritos e 4 (quatro) alunos presentes ao primeiro dia de oficina; fiquei preocupada com o número de alunos, pois esperava mais, uma vez que a oficina foi gratuita. No segundo dia, já apareceram mais alunos, quase que o dobro do primeiro dia. Chegamos a atingir uma margem de 17 (dezessete) alunos, onde: 3 (três) desistiram antes de começar a oficina, e os demais foram saindo ao longo do processo por questões de trabalho e estudo; o resultado final foi apresentado por 7 (sete) alunos, trazendo a marca de cada um que passou pela oficina. Manter a ideia e o sentimento de coletividade, trouxe uma forma mais prazerosa na construção cênica, bem como

no tratamento dos alunos para comigo e seus colegas. Muitos professores reclamam que os alunos “de hoje em dia” não se dedicam as aulas e não sabem o valor do respeito, esses alunos me ensinaram que a atenção e o modo como os tratamos conta muito para a conexão entre professor e aluno. Como havia pensado em pesquisar sobre o assunto, apliquei exercícios buscando estimular o aluno a vencer e superar suas habilidades, bem como descobrir que ele pode ser o que ele escolher desenvolver, como modo de vida, trabalho ou em qualquer atividade. Na mostra, foi impressionante ver o crescimento de cada um deles, um dos alunos (Ícaro) tinha dificuldade em controlar seus movimentos, fiz a mesma aula, mas com tratamento diferenciado para estes alunos, observando o que precisavam desenvolver corporalmente; o Ícaro, de um menino que não conseguia fazer os movimentos no início do curso, na mostra conseguiu fazer um surfista pegando ondas, com uma verdade e naturalidade cênica, que dava para imaginar a praia, a prancha e as ondas. Um dos entrevistados chegou a questionar que tive a sorte de trabalhar com atores prontos, o que foi gratificante escutar. Algumas pessoas tiveram dificuldade em compreender a mostra, e no desenrolar da conversa, pude perceber que tinham preguiça de pensar. Segundo Roberto (amigo do aluno Ícaro) numa conversa que tive com ele após a mostra: “eu vi que a peça é tensa, mas não entendi nada, gosto quando a peça já diz logo de cara tudo e tudo certinho e prontinho, desculpa professora, mas prefiro assim”, São escolhas.

Sendo assim avalio a oficina, bem como todo processo como positivo e onde consegui alcançar meus objetivos, percebendo que nossa motivação nos leva ao objetivo que se quer alcançar. Que o nosso corpo, quando exploramos e dominamos nosso movimento, pode nos levar aonde desejamos estar. Observei também que através dos exercícios com a mímica, da análise dos movimentos realizados durante a oficina e dos jogos, despertamos nossa consciência corporal. Por fim, percebi que **fora instalado uma forma de trabalhar essa espontaneidade corporal dos alunos, dentro dos assuntos abordados, a quais colaboraram para a fluidez das cenas na mostra. Auxiliou também no desenvolvimento desses alunos na área teatral e na vida.** Depois da oficina, Três alunos foram para grupos de teatro, dois alunos fizeram comercial de TV, uma esta em São Paulo e mudou seu modo de ver a vida com mais segurança de quem ela é. Foi notado pelo corpo docente do CEOT que os alunos tiveram uma melhora no seu desenvolvimento escolar e influenciaram positivamente os outros alunos, um deles chegou a ser o líder da sala auxiliando nas resoluções da turma. Surgiram outros aspectos que nem podia imaginar, bem como novos questionamentos. São eles: De que modo se dá a desenvoltura corporal aliada ao contato Improvisação aliado ao trabalho com memórias e dos estímulos compostos? **De forma o aluno pode desenvolver seu autoconhecimento e**

interação social através dessas práticas teatrais aliadas ao ser corpóreo expressivo é?
Pretendo realizar a continuidade desta pesquisa em uma nova oficina, trazendo essas questões para esta forma de fazer teatro.

Esta vivência proporcionou concluir que aliar a arte teatral a elementos do movimento corporal e da mímica, da prática dos jogos teatrais e com a desenvoltura, atina para um notável artefato pedagógico de atuação cultural. Dessa forma, oportuniza aos alunos/atores um ambiente agradável e efetivo para investigação e análise, agregados através do lúdico e por temas transportados de sua vida cotidiana.

REFERÊNCIAS

1. ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. – São Paulo: Martins Fontes, 2007.
2. BRASIL, 1988. **Constituição da República Federativa do Brasil**. – Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em 07 dez 2017.
3. BRASIL, 1996. **Lei 9.394/96: Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional**. – Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9394.htm>. Acesso em 07 dez 2017.
4. BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais (PCN): arte / Secretaria de Educação Fundamental**. – Terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental. – Brasília: MEC/SEF, 1998.
5. BRASIL. Secretaria de Educação. **PCNs. Parâmetros Curriculares Nacionais: Temas transversais: “Relações interpessoais” e a “Qualidade de Vida”**. – Secretaria de Educação – Brasília: MEC/SEF, 1997.
6. BRASIL. Senado Federal. **LDB: Lei de diretrizes e bases da educação nacional**. – Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2017. – Mesa, Biênio 2017 – 2018.
7. EDUCAÇÃO, Ministério da. **Referenciais curriculares nacionais da educação profissional de nível técnico**. – Ministério da Educação: Brasília, 2000.
8. FERNANDES, Ciane. **Estruturas Líquidas: a pré-expressividade e a forma fluida na dança educativa (pós) moderna**. – Cadernos CEDES, ano XXI, nº 53, abril/2001.
9. ______. **O corpo em movimento: o sistema Laban / Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. – São Paulo: AnnaBlume, 2002.
10. GARDNER, H. **Estruturas da Mente - A teoria das inteligências múltiplas**. – 1^a Ed. – Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.
11. HALLIDAY, David, Resnik Robert, Krane, Denneth S. **Física 1**. – volume 1, 4^a Ed. – Rio de Janeiro: LTC, 1996.
12. HEWITT, P. G. **Física conceitual**. – 9^a Ed. – Porto Alegre: Bookman, 2002.
13. HOLLOWELL, Leigh & KERIC, John. **Contato Improvisação 25 anos: o trilho do ensino**. – Trad. e adap. Camillo Vacalebre de: Contact quarterly – a vehicle for moving ideas, v.23, n.1,

- Winter-Spring, 1998. – Disponível em: <http://br.groups.yahoo.com/group/Forum_de_contato_improvisacao/>. Acesso em: maio 2019.
14. KOUDELA, Ingrid Dormien; JÚNIOR, José Simões de Almeida (Coord.). **Léxico de Pedagogia do Teatro.** – São Paulo: Perspectiva, 2015.
15. LABAN, Rudolf, 1879-1958. **Domínio do movimento.** – Edição organizada por Lisa Ullmann [tradução: Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto; revisão técnica: Anna Maria Barros De Vecchi]. – São Paulo: Summus, 1978.
16. LEITE, Fernanda Hübner de Carvalho. **Contato Improvisação (Contact Improvisation): Um Diálogo em Dança.** – Revista: Movimento, v. 11, nº 2. – Porto Alegre: Maio/agosto, 2005.
17. LINK da Apresentação da **Mostra Dimensões.** – No Youtube – Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=kEPM8hoPEWQ>>. Acesso em: 26 junho de 2014 [página interrompido desde dezembro de 2015].
18. LOUIS, Luis. **A mímica total: Um inédito e profundo mapeamento desta arte no Brasil e no mundo.** – 1^a Ed. – São Paulo: Giostri, 2014.
19. MASCARENHAS, George. **Mímica corporal dramática e cuida bem de mim: Uma lição prometeica.** – Relato. Mimus: Revista on-line de mímica e teatro físico. – Ano 1, nº 1, 2009.
20. PIAGET, J. (1976). **Psicologia e Pedagogia.** – 10^a Ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
21. PIAGET, J. **Aprendizagem e Conhecimento.** In: PIAGET, J.; GRÉCO, P. Aprendizagem e Conhecimento. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1974. [Apprentissage et Connaissance, 1959]
22. PIAGET, J. **A Tomada de Consciência.** – São Paulo: EDUSP/Melhoramentos, 1974. – [La Prise de Conscience. – Paris: PUF, 1974].
23. REVERBEL, Olga Garcia. **Jogos teatrais na escola: Atividades globais de expressão.** – Tradução de Ingrid Dormien Koudela. – 3^a Ed. – São Paulo: Scipione, 1996.
24. ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo manifesto: teatro físico.** – São Paulo: Perspectiva, 2005.
25. SANTOS, Mário Ferreira dos. **Aristóteles e as Mutações: Da geração e da corrupção das coisas físicas.** – 1^a Ed. – Programa editorial da Livraria e Editora: Logos, 1955.
26. SEIXAS, Victor de, em considerações finais. **Projeto Mímicas: Vinte anos sem Etienne Decroux (1898 – 1991).** – Trajetórias da mímica corporal dramática. – Revista: Caderno 3, publicado em setembro de 2011.

27. SILVA, Edlene, 2010.1 – 2012.1. **Meus diários de bordo / Edlene Crispina da Silva Lima.** – Módulos I, II, III, IV e V de Licenciatura em Teatro, gerados durante a graduação – UFBA: Escola de Teatro, 2010 – 2012.
28. SOMERS, John. **Narrativa, drama e estímulo composto.** – Tradução de Beatriz A. V. Cabral. Artigo, Urdimento: Revista de estudos em artes cênicas. – N° 17, setembro de 2011. – [Narrative, Drama and Compound Stimulus, in Education & Theatre Journal, issue 9, Atenas/GR., 2008].
29. SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro.** – Tradução de Ingrid Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. – 4^a Ed. – São Paulo, SP: Perspectiva, 2010a.
30. _____ . **Jogos teatrais na sala de aula: Um manual para o professor.** – Tradução: Ingrid Dormien Koudela. – 2^a Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2010b.
31. _____ . **Jogos teatrais: O fichário de Viola Spolin.** – Tradução de Ingrid Dormien Koudela. – São Paulo: Perspectiva, 2001.

APÊNDICE

Plano de Aula:



OFICINA DE TEATRO – CORPO (EM)CENA

De 10/12/12 à 06/03/13

PLANO DE AULA

AULA N° 14

DATA: 04.03.13

INSTITUIÇÃO: Colégio Estadual Odorico Tavares

ÁREA DO CONHECIMENTO: Teatro

ESTAGIÁRIA: Edlene Silva

SUPERVISORA: Ana Ribeiro

ORIENTADOR: Fábio Dall Gallo

TURNO: Diurno

TEMPO: 2h (das 14h às 17h)

OBJETIVO (S):

Geral: Recolher atividades e ensaiar os educandos para a mostra da oficina de teatro Corpo (Em)Cena.

Específicos: Instigar o aluno à pesquisa cênica e trazer a naturalidade em cena com o ensaio.

CONTEÚDOS:

Apresentação de pesquisa pelos alunos;

Ensaio para a mostra.

METODOLOGIA:

A aula será iniciada com os alunos deitados enquanto os equipamentos para a apresentação da pesquisa (feita pelo aluno) é ajustado. Depois da apresentação, uma roda de conversa onde os alunos irão avaliar o colega juntamente com a oficineira. Alongar e aquecer os alunos para o ensaio da 1º cena. Ao final, roda de conversa para avaliar o dia de aula.

RECURSOS:

Notebook; Aparelho de som; O próprio corpo do aluno; Tatames (ou similares); Sala ampla.

REFERENCIA:

Lima, Edlene C. Silva, **Meus Diários de Bordo.** – Módulos: I e II. Salvador: UFBA, 2010.