

BRINCANDO NOS CAMPOS DE SAL: WORK IN PROCESS NO TEATRO ESCOLA

T. M. Cunha¹; R. M. Araujo²

E-mail: Thamara.m.cunha@hotmail.com, rummenigge.medeiros@ifrn.edu.br²

RESUMO

O fazer teatral na escola é sempre um processo de aprendizado e um campo amplo para experimentações cênicas, exercícios e exorcismos de corações pessoais. Longe de ser apenas um processo lúdico, terapêutico ou uma livre plataforma para serem trabalhadas outras questões que excedem a arte teatral e sua finalidade, o teatro é, por excelência, seu próprio objeto de estudo e também o seu processo resultante dos encontros e das interações humanas. Por lidar com questões inerentes a existência e a comunicação humana, logicamente, outros fatores pessoais, íntimos, coletivos e inerentes a um determinado grupo acabam por também surgir e fazer

parte do processo-produto, uma vez que na contemporaneidade não se separa o artista de seu discurso, o material vital e íntimo de sua produção artística e conseqüentemente, não se encerram e nem se esgotam as propostas criativas. Nessa perspectiva, esse presente artigo, traz um relato analítico, descritivo e sintético do processo de criação vivenciado durante os ensaios do espetáculo "As Meninas de Lis na Terra do Sal". Primeiro espetáculo de criação coletiva, conduzido a partir das técnicas de improvisação a partir do texto, que se torna obra e fundante do primeiro e oficial grupo de Teatro do IFRN - Câmpus Macau, "Os Bardos".

PALAVRAS-CHAVE: Work in Process, Improvisação, Jogo, Teatro Contemporâneo, Teatro na Escola.

PLAY IN THE SALT FIELDS: WORK IN PROCESS IN THEATER SCHOOL

ABSTRACT

The theater making at school is always a learning process and a broad field for experimentation scenic, exercises and personal exorcisms breastplates. Far from being just a play process, therapeutic, or a free platform to be worked other issues that go beyond the theatrical art and its purpose, the theater is, par excellence, its own object of study and also their resulting process of meetings and interactions human. For dealing with issues related to human existence and communication, logically, other personal factors, intimate, collective and inherent to a particular group eventually emerge and also be part of the process-product, since in

contemporary does not separate the artist from his speech material vital and intimate of his artistic production and, consequently, does not contain nor deplete the creative proposals. In this perspective, the present article brings an analytic report, descriptive and synthetic creation process experienced during rehearsals of the show "The Girls of the Land of Lis Salt". First show of collective creation, driven from improvisation techniques from the text, it becomes work and founding of the first and official group IFRN Theatre - Campus Macau, "The Bards".

KEYWORDS: Work in Process, Improvisation, Play, Contemporary Theatre, Theatre School.

1 INTRODUÇÃO

O século XXI é por definição um tempo de estreitamento das fronteiras científicas, tecnológicas, geográficas e humanas. O mundo contemporâneo e as suas ciências e saberes parecem ramificar-se a maneira rizomática, como bem nos coloca Gilles Deleuze e Felix Guattari em sua obra *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1995). O mundo não se sustenta a base de grandes e sólidas hierarquias sequenciais, mas antes, apresenta-se em rede, principalmente na *web* com as suas possibilidades múltiplas de *hiperlinks* e conexões. Presencia-se com frequência as dissoluções de velhos conceitos, ideias e ideais, onde a cidadania não se fundamenta mais no pêndulo colonizador-colonizado. São novos tempos e espaços que se criam, e com eles, uma nova cartografia das identidades, dos relacionamentos e dos desejos. Esse fluxo de mudanças parece desconhecer barreiras geográficas e físicas. As margens se deslocam para o centro, mas não se posiciona como centro, antes, se amplia de maneira a estender-se e fazer valer as múltiplas e diferentes vozes de seu coro. Diferentemente do antigo coro grego, esse que surge nas redes sociais, virtuais e presenciais, não recorre a uma máscara como recurso do seu disfarce, mas antes brinca com as múltiplas máscaras disponíveis, à maneira da utilização dos *Gadgets*, testando, desafiando e esgotando as possibilidades e combinações dos artefatos.

Ora, a história do teatro ocidental está registrada nos livros para nos contar e apontar que o teatro, essa arte que surge desde os primeiros registros do homem sobre a terra, também não se esgota e nem se deixa engessar. Como arte e fenômeno artístico, o teatro cola-se a história do próprio homem, acompanha as mudanças sociais e entende melhor do que qualquer outra arte, as propostas e os rumos humanos e seus contextos. Muitas das vezes, por ser arte, precipita-se e como uma pitonisa, apresenta ao homem novas possibilidades de mundo e de “vir a ser”, antes mesmo que elas aconteçam ou existam.

2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Como a ideia principal do projeto era estruturar um grupo de teatro para logo em seguida começar os processos de ensaio para a obtenção de um produto cênico, as primeiras ações adotadas, pós-seleção prévia dos interessados, foram as de trabalhar com jogos teatrais, mas precisamente os conhecidos e habituais jogos de iniciação teatral da norte-americana, Viola Spolin (2000).

Com o passar dos ensaios, os jogos não mais conseguiam dar conta e nortear os alunos, afinal, boa parte das brincadeiras propostas por Spolin (2000), eram de conhecimento geral dos alunos, como por exemplo: pular corda, jogo do espelho, trava línguas, etc. Então, começou-se a tornar o jogo mais específico e pessoal, para isso, o nível precisou aumentar um pouco mais e gerar discussões e reflexões críticas, nessa fase, Jean Pierre Ryngaert (2012), com os seus apontamentos em *Jogar, Representar: práticas dramáticas de formação*, concluiu-se a segunda etapa da formação básica e partiu-se para uma terceira etapa, que seria a apresentação do texto dramático escrito.

Na terceira etapa, os alunos-atores tiveram acesso ao texto dramático “Lisístrata: ou a greve do sexo”, do grego Aristófanes. A escolha do texto se deu devido aos rumores de mais uma greve nos institutos e universidades. Os alunos interessaram-se pela ideia da greve e resolveram ir ao cerne do conflito do texto: uma greve de sexo realizada pelas mulheres gregas para não mais deixarem seus maridos partirem para as guerras, e sendo assim, dessa forma, poderiam passar mais tempo com eles. Discutiu-se bastante sobre os movimentos grevistas no Brasil, no mundo e a forma como se engendra e articula a política. A ideia da greve de sexo interessava bastante às moças do elenco, e de certa maneira, atormentava e deixava nervosos os rapazes.

Após a duração e o término da greve nos Institutos e universidades do país, ao retomarmos o projeto e os processos de ensaios, o texto e o contexto pareciam deslocados e a não interessar mais os alunos. Alguns alunos deixaram o projeto, e os que ficaram, em sua grande maioria meninas, haviam se apropriado por inteiro das ideias de Aristófanes com suas artimanhas e técnicas de jogos linguísticos, de duplo sentidos sexuais, sobre a mulher e a própria ideia do feminino agenciar e permear parte das grandes revoluções ao longo da história. Nesse momento, os ensinamentos de Peter Brook (2000), sobre o espaço vazio e compartilhado em sua obra *A Porta Aberta*, foram de grande valia e momentos filosóficos.

Um segundo texto dramático, de autor local, foi apresentado ao coletivo e posto em leitura e discussão. O texto tem por título “A Guerra da Coreia de Macau” da autoria do macauense Benito Barros (1999). Nitidamente é perceptível a influência do grego Aristófanes, inclusive, há referências à personagem título Lisístrata, feita por um dos personagens de Barros, quando este entra no cabaré. O enredo é bastante simples, havia um bordel muito famoso e atuante na região de Macau nos anos cinquenta, que por pressão da igreja e popular das “senhoras de família” da cidade, teve seu destino comercial e físico ameaçado. De uma hora para outra, o responsável administrativo da cidade, quis mudar o famoso bordel do povoado centro, para uma área longínqua, precária e desassistida da cidade, que começara a expandir-se, a olhos vistos. A dona do Bordel atenta a todas as discussões políticas vigentes na cidade propôs, então, as suas funcionárias, uma greve de sexo. As cortesãs deveriam não mais cumprir a “função”. As prostitutas só tornariam a abrir as pernas, se o bordel conseguisse o direito de permanecer e funcionar no mesmo local, incólume. Dessa forma, elas não teriam prejuízos, e nem tão pouco o prefeito, perderia os votos dos frequentadores assíduos. Nessa guerra, as mulheres saem vitoriosas e o bordel reabre no mesmo local.

Essas quatro obras, foram os pilares fundantes de todo o processo artístico iniciado na construção e efetivação do Coletivo de teatro do IFRN Macau, que mais tarde, após dois trabalhos consecutivos, veio a originar o primeiro grupo oficial de teatro do Câmpus Macau, “Os Bardos”.

3 RESULTADOS E DISCUSSÕES

Após o período de preparação, que efetivamente levou três meses de iniciação teatral e vivências corporais, os alunos-atores estavam prontos para ter acesso ao texto da montagem. Havia curiosidade da parte deles e também fascínio. Ao apresentar o texto de Lisístrata de Aristófanes, para os alunos. A leitura se deu coletivamente, e de maneira aleatória, quem se

enquadrasse ou se sentisse pronto, podia continuar a leitura, não haviam personagens destinados aos alunos – atores.

Após a primeira leitura pode-se dividir os personagens provisoriamente, fazendo com que durante certo tempo, os mesmos, tivessem que estudar as suas falas e esboçar fisicamente o rascunho de um personagem. Estímulos e orientações foram sugeridas e facilitadas baseadas nos jogos propostos por Spolin (2000) e Ryngaert (2012). O processo tradicional de decorar falas, apreendê-las e dominá-las estabelecendo e criando um gestual apropriado para tais parecia ser difícil para os alunos-atores. Os alunos rapazes, em particular, apresentavam sérias dificuldades em decorar textos, esse processo muitas das vezes provocava as limitações neles. As meninas, por sua vez, conseguiam dominar e apropriar-se do texto, porém, não conseguiam agir cenicamente ou criar partituras físicas, antes se posicionavam como corpos que recitavam textos.

Observando esses problemas antagonistas e com as vivências cotidianas da sala de ensaio, foi necessário recorrer ao recurso e a técnica da improvisação. Através de exercícios simples, como pedir para não usar a voz falada, nem comunicação verbal, mas apenas mostrar e contar com o corpo um esquema básico de comunicação: quem? O que? Onde? E Como? Os alunos atores, separados por grupos de no máximo quatro, deveriam trabalhar essas questões de maneira a não utilizar a voz no primeiro momento, mas deixar as ações dos corpos e das situações acontecerem dentro da sistemática proposta por cada grupo.

Durante esses improvisos ocorridos, descobriu-se a importância das corporeidades e de uma não unicidade de técnica, mas um diálogo entre elas de forma que as mesmas possam estar diluídas durante o processo e que na apresentação da personagem já construída, esse diálogo ou caldeirão de técnicas, encontre-se ofuscado pela verossimilhança da presentificação da personagem. A forma – construção da personagem - que se torna imagem na apresentação da performance. Nossos ensaios foram suspensos e após três meses de greve retornamos a sala de ensaio.

A sala de ensaio por sua vez precisava ser ocupada, ser preenchida por corpos, subjetividades, criação e ideias já que se apresentava como um “espaço vazio”, como bem nos apresenta o encenador inglês Peter Brook (2000).

Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. *O espaço vazio* permite que surja um *fenômeno novo*, porque tudo o que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só podem existir se a *experiência* for *nova* e *original*. Nada disso é possível se não houver um *espaço puro*, virgem, pronto para receber. (2000, p. 04)

Ao voltar à sala, percebia-se que tentar retomar o texto anterior, completamente rebuscado e cheio de amarras verbais, com suas situações muito bem definidas e delimitadas não parecia, no momento, ser um desejo da coletividade. Os alunos estavam ali também como estudantes, e havia certo ressentimento no ar com a questão da suspensão das atividades acadêmicas por causa da greve, de repente, voltar a falar sobre a greve, especificamente, não seria interessante. Mas entender os mecanismos de dominação e articulação política em todas as esferas da vida, inclusive a sexual, foi o que pareceu ser mais sensato.

Após certo tempo de discussões e conversas, propôs-se esquecer a estrutura e o universo do texto dramático de Lisístrata, mas manter algumas situações-chaves, como a união/ desunião das mulheres para consigo mesmas, a questão da organização e desorganização da máquina pública e a pluralidade e diversidade de pensamentos, pessoas e identidades sexuais. Então, chegou até nós o texto de Benito Barros. Que transportava de maneira popular e de um linguajar mais franco, adotando estruturas dramáticas mais simples, o universo de Lisístrata, uma greve de sexo.

De repente a cidade de Atenas foi transformada em Macau, o centro do seu poder foi deslocado para dentro de um bordel, e as pobres melenas que choravam a ausência dos seus maridos guerreiros cederam lugar e espaço para as “calejadas” e experientes operárias do sexo. Lisístrata virou “Dona Lis” um terceiro poder na cidade do interior. A época ficou sendo a nossa e teve que retratar as liberdades, procuras e demandas do mundo contemporâneo, abrigando no seio do bordel heterossexual, um nicho para a diversidade sexual, na figura da *Drag queen* e do filho gay de Lís.

As ideias não paravam de surgir, o texto de Benito Barros, descaracterizou-se e não pertencia mais ao autor, não pertencia mais ao grego Aristófanes, mas pertencia única e exclusivamente à sala de ensaios. Era a Macau “cosmopolita” da diversidade, sendo retratada pelos adolescentes. Era uma cidade tão próxima das grandes metrópoles, como *Nova York*, São Paulo e *Xangai*, quanto do mundo fictício do cinema, da TV e dos contos de fadas. Era a teatralidade assumindo e preenchendo os espaços vazios da sala de ensaio.

Não havia um texto para ser lembrado e observado, mas eram trabalhadas situações dadas, roteirizadas, que nasciam dos improvisos para só então ganhar espaço no papel. Eram dias de ensaio em que se ganhava muita coisa e outros dias em que se perdiam, também, muitas coisas, até que algumas situações e ações foram ficando, tomando forma, se estabelecendo e encontrando corpo, cor, cenografia diante da sala. De acordo com Brook (2000) “A verdadeira forma, **o personagem**, não é obtida como um edifício, feita de avanços lógicos em relação à antecessão. Mas envolve uma **demolição** que implica a aceitação do medo” (p.19).

Os alunos-atores que criavam e propunham situações das mais corriqueiras as mais complexas, avançavam e conseguiam dessa maneira, demolir, as couraças pessoais, aceitando e se reconhecendo justamente no contato com o outro, que de fato, ora era o seu companheiro de cena e em muitos momentos não existia no papel, mas na mente e na evocação íntima de cada um e na sua relação com o humano. As dificuldades foram desaparecendo, e os entes da ficção surgiram das sombras da imaginação para a presentificação do corpo dos alunos-atores.

Devido à seleção e o recorte cênico que era necessário ser feito, o espetáculo foi sacrificando algumas cenas e elencando outras, não menos ou não mais importantes, mas as que conseguiam melhor se adequar e ajustar-se ao discurso de visão jovem e pertinente para aquele momento inserido naquela realidade e contexto social. Até a última semana de ensaio não se havia delineado exatamente o fim do espetáculo e nem se tinha uma previsão exata da ordem das cenas, o que contribuía (provocando medo ou segurança) para uma total disposição e jogo entre os alunos.

Para os alunos, esse mecanismo os obrigou a prestar atenção e a ouvir-observar-sentir o colega em cena, a última fala da cena de hoje, pode não ser a mesma fala de amanhã. Era necessário, se encarar, confiar no outro e ser capaz de entender não as palavras, mas os silêncios. Não havia um protagonista, era um espetáculo que dava voz às margens, e no momento oportuno, elas apareciam ruidosa ou silenciosamente, mas ali estavam.

O espetáculo estreou no auditório do Câmpus Macau, e fez em um único dia, três apresentações que variavam de sessenta a setenta e cinco minutos de duração. Em nenhuma das três apresentações as cenas eram cem por cento as mesmas ou duravam o mesmo tempo da apresentação anterior. As vezes um deslize no texto do colega de cena era o pretexto para o desencadeamento de outra cena, de uma outra tirada cômica, que se estendia por mais alguns minutos até esgotar-se a piada, a crítica e fazer ecoar a voz.

4 CONCLUSÃO

Iniciar um processo teatral hoje em dia, entrar em uma sala de ensaio, e, trabalhar com os indivíduos oriundos dos mais diversificados e diferentes contextos, é estar atento a isso tudo, e também, se colocar bem no olho desse turbulento furacão que virou o mundo contemporâneo. Trabalhar teatro na escola não numa perspectiva texto-ensaio-aluno-montagem, mas estabelecer sistematizações e propor articulações dialéticas, dialógicas e complexas. Pensar na possibilidade texto (o que dizer?) – mundo (como apreender e subsistir?) – aluno (agente, cidadão do mundo, ator, *performer*, indivíduo) – ensaios (descobertas e utilização de recursos físicos com a capacidade de realizar sínteses e compreensões de leitura) e por fim, a montagem (a resultante esteticamente “organizada” dessas diferentes ordens de entradas, leituras e possibilidades). Uso o termo “organizada” entre aspas por que como se trata do teatro enquanto fenômeno, e isso é fato, nunca uma apresentação vai ser igual à outra, e não há uma ideia moralizante, totalitária e panfletária de um mundo.

Não se propõe uma pedagogia do teatro ou um teatro unicamente pedagógico, vivencia e se experiência o fazer e o ato teatral, que por natureza própria, se faz didático, e estabelece uma relação de ensino e aprendizagem, aprendizagem para as coisas da vida, do mundo, dos saberes e também das ciências, e por que não? Vida longa aos Bardos!

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ARISTÓFANES. *Lisístrata: a greve do sexo*. Porto Alegre-RS, L&PM Editores, 2003.
2. BARROS, B. *A Guerra da Coréia de Macau*. Macau-RN, Imperial Casa Editora da Casqueira, 2012.
3. BROOK, Peter. *A Porta Aberta*. (2000) Rio de Janeiro – RJ, Civilização Brasileira, 2000.
4. DELEUZE, G e GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (vol. 1) Rio de Janeiro –RJ, Editora 34. 1995-1997.
5. RYNGAERT, J.P. *Jogar, Representar: práticas dramáticas e formação*. São Paulo-SP, CosacNaify, 2012.
6. SPOLIN, V. *O jogo Teatral no Livro do Diretor*. São Paulo-SP, Perspectiva, 2000.