

OFICINA DE INICIAÇÃO TEATRAL – RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA

José Oliveira Parente¹

RESUMO: O objetivo deste trabalho é descrever o processo artístico-pedagógico desenvolvido com não-atores, alunos do projeto de extensão Oficina de Iniciação Teatral, coordenado por mim na Universidade Federal da Grande Dourados (MS), que resultou na dramatização do poema “Navio Negreiro”, de Castro Alves. A metodologia foi com prática de jogos teatrais, exercícios de conscientização corporal, improvisações, montagem de exercício cênico. Assim, conclui-se que a prática realizada reiterou a eficácia dos métodos acima no trabalho de iniciação artística e encenação não-profissional.

PALAVRAS-CHAVE: Iniciação teatral. Linguagens cênicas. Encenação não-profissional.

INTRODUÇÃO

O projeto de extensão Oficina de Iniciação Teatral desenvolveu-se em duas etapas: na primeira, que correspondeu ao primeiro semestre de 2011, os alunos foram iniciados na linguagem do teatro propriamente dita, por meio de jogos teatrais, improvisações e exercícios de conscientização corporal. Na segunda etapa, já no segundo semestre, os alunos puderam experimentar a aplicação prática dos conteúdos trabalhados na criação de um

exercício cênico cujo ponto de partida foi o clássico poema abolicionista “Navio Negreiro”, de Castro Alves, escrito em 1868.

FORMAÇÃO DO GRUPO

Não havia nenhum pré-requisito para inscrição na oficina, exceto a idade mínima de dezesseis anos e o interesse por teatro. A ideia era abrir para qualquer pessoa interessada, não necessariamente aspirante a ator ou atriz profissional. Tampouco houve qualquer processo de seleção: para participar bastava a(o) candidato(a) inscrever-se, sendo que as inscrições seriam aceitas até o número limite de trinta vagas. Embora esse número tenha sido atingido, nem todos compareceram ao primeiro encontro, o que já era de se esperar. Nessa primeira reunião (19/03/2011) tivemos vinte alunos presentes, a maioria jovens estudantes universitários na faixa dos vinte anos, provenientes das mais diversas áreas: pedagogia, letras, biologia, agronomia e também artes cênicas, entre outras. Havia um grupo menor, constituído por algumas pessoas com mais de quarenta anos. Alguns poucos vinham de experiências anteriores com teatro em igrejas ou em escolas de 1º e 2º grau dentro de disciplinas como educação artística; mas para a maioria aquela oficina seria, de fato, o primeiro contato com a linguagem cênica.

As aulas aconteciam aos sábados, no período da tarde, das 14 às 17 horas. Nas semanas seguintes alguns desistiram, outros vieram e se integraram ao grupo. Formou-se um núcleo fixo de cerca de doze alunos que

¹ Mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Professor Assistente do curso de Artes Cênicas da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da

Universidade Federal da Grande Dourados-UFGD (Dourados-MS).

compareciam assiduamente, o que possibilitou o bom andamento das atividades.

PRIMEIRA ETAPA

O primeiro semestre de 2011 foi todo dedicado à iniciação ao teatro propriamente dita e girou em torno de dois eixos principais: trabalho corporal com base na metodologia de Klauss Vianna, ministrado por Vânia Marques, atriz e colaboradora do projeto; e os jogos teatrais de Viola Spolin, sob minha coordenação. Cada aula era geralmente dividida da seguinte forma:

- Prática corporal
- Jogos teatrais
- Improvisações de cenas

O trabalho de corpo

Mais do que simplesmente aquecer, os exercícios de corpo, sempre propostos no início de cada aula, tinham a finalidade de despertar a sensibilidade, a percepção e o autoconhecimento dos alunos, de forma a favorecer a sequência da prática com os jogos. Inspirado nas propostas de Klauss Vianna², esse pequeno trabalho introdutório consistia em exercícios em torno de princípios como impulso, peso, apoio, tônus muscular, direções ósseas, equilíbrio e desequilíbrio. Propunham-se dinâmicas de movimentos individuais e coletivas a fim de explorar relação do corpo em movimento, o diálogo com outros corpos e com o ambiente ao redor. Por exemplo:

Aula do dia 02/04/11

² Klauss Vianna (MG 1928 – SP 1992) – Bailarino, coreógrafo e preparador corporal. Criador de uma metodologia própria de trabalho corporal conhecida como Técnica do Movimento Consciente ou Técnica

Deitados de costas, braços e pernas estendidos ao longo do corpo, olhos levemente fechados. Manter a atenção concentrada sucessivamente nas várias partes do corpo: pés, pernas, tronco, braços, pescoço e cabeça. Inicialmente não fazer qualquer movimento, apenas perceber cada uma das partes, o peso do corpo no chão, o contato com as roupas, o movimento da respiração, focos de tensão e de relaxamento. Perceber as partes que tocam o chão e as partes que não tocam. Essa auto percepção é feita sem pressa, calma e lentamente. Em seguida passar ao movimento de espreguiçar-se, que aos poucos transforma-se em uma exploração dos movimentos das articulações, as chamadas “dobradiças” do corpo: dedos, pulsos, cotovelos, joelhos, coluna, etc. Sem interromper os movimentos, sair do plano baixo e dirigir-se ao plano médio e em seguida ao plano alto. Sempre movimentando as articulações, fazer o caminho inverso, do plano alto ao médio e daí ao plano baixo, retornando à posição inicial do exercício.

O que faz toda a diferença neste e em todos os outros exercícios corporais propostos é a concentração da atenção. Manter-se atento a cada movimento, percebendo como o próprio corpo reage, quais musculaturas estão sendo acionadas, a quantidade de esforço empregada, e assim por diante. É o oposto do fazer por fazer, do movimento mecânico, sem vida. O objetivo é levar o aluno a descobrir seu próprio corpo, a compreender a origem e a natureza dos impulsos e movimentos, abrindo

Klauss Vianna. Exerceu e segue exercendo enorme influência, tanto na dança quanto no teatro brasileiro contemporâneo.

caminho para uma atuação cênica livre de mecanizações e estereótipos.

Observamos, por vezes, certa resistência por parte de alguns alunos a essa metodologia, traduzida na forma de risadas, piadinhas e na necessidade constante de verbalização. Essa atitude de estranheza diante das propostas provavelmente era resultado de uma visão pré-concebida em relação à ideia de exercício físico, pautada no senso comum. Encaramos tais dificuldades como normais em um processo como este. Procuramos superá-las com paciência e determinação.

Jogos

Os jogos teatrais, na abordagem *spoliniana*, em conjunto com o trabalho corporal descrito acima, constituíram o cerne das práticas desenvolvidas naquele primeiro semestre. Há muito a metodologia de Spolin é reconhecida como de grande valor no trabalho com iniciantes. O sistema de jogos teatrais, como é conhecido, vem sendo cada vez mais utilizado por professores, diretores de teatro, coordenadores de oficinas e arte-educadores nos mais diversos contextos. Por meio dos jogos, o grupo trabalha elementos básicos do fazer teatral, como a cooperação e o trabalho em equipe, a concentração cênica, imaginação e criatividade, criação de cenas e personagens.

Os alunos entravam com evidente prazer na maioria dos jogos propostos. Notávamos, porém, uma clara dificuldade do grupo em dar vazão à criatividade e à espontaneidade em alguns momentos. As cenas improvisadas por eles giravam sempre em torno de alguns poucos temas recorrentes que rapidamente se esgotavam. Evitávamos a todo

custo a tentação de sugerir-las ao grupo. Lembrava-me das recomendações de Spolin:

Evite dar exemplos. Se, por um lado eles são algumas vezes úteis, o contrário é mais frequentemente verdadeiro, pois o aluno está inclinado a devolver como resposta o que já foi experienciado. (Spolin, 1979, p.34) [...] Permita que os alunos encontrem seu próprio material (Idem, p. 36).

Buscávamos, por meio dos jogos, criar espírito de grupo, porém esse processo era mais lento do que esperávamos. Algumas atitudes nos desconcertavam. Por exemplo, depois de várias semanas de trabalho, alguns alunos ainda esperavam passivamente as “ordens” da coordenação para se prepararem para a aula: trocar de roupa, tirar o calçado, alongar-se... O silêncio nas rodas de conversa e avaliação era outro sinal claro de que a confiança mútua ainda não havia sido estabelecida.

Nossa leitura desse momento do processo foi de que o grupo provavelmente reproduzia em sala de aula algumas características gerais da nossa sociedade atual: o individualismo exacerbado, a tendência à apatia, à passividade e à acomodação. Tais atitudes dificultam o trabalho em teatro, uma arte essencialmente coletiva, que necessita do esforço e da participação ativa de cada membro da equipe. Mais uma vez, Viola Spolin parecia nos indicar a melhor maneira de agir:

Lembre-se que uma preleção nunca realizará o que uma experiência faz pelos alunos-atores. (Idem, p. 34) [...] Não se preocupe se um aluno aparenta estar fugindo da ideia que o professor tem sobre o que deveria estar acontecendo com ele. Quando ele confiar no esquema e tiver prazer no que faz, ele abandonará os laços que o impedem de se libertar e de ter uma resposta completa (SPOLIN, 1979, p. 37).

Devemos, portanto, “confiar no esquema” e deixar que o processo dos jogos teatrais siga o seu curso. Foi o que fizemos. Cada aluno, e mesmo cada grupo tem seu próprio tempo de desenvolvimento. Procurávamos entender as particularidades daquele coletivo e encontrar formas de lidar com elas para seguir em frente. No final do semestre a avaliação, deles e nossa, foi bastante positiva. Vários alunos destacaram a importância das aulas não só para o aprendizado artístico, como também em relação ao crescimento humano pessoal. Segundo a maioria, aquela vivência havia estimulado um olhar mais sensível sobre eles mesmos, as pessoas e o cotidiano ao redor.

Assim, em junho de 2011 encerrou-se a primeira fase da oficina de iniciação ao teatro. Marcamos o reencontro para o início de agosto, pouco mais de um mês depois.

SEGUNDA ETAPA

No retorno às atividades tivemos uma grata surpresa: praticamente não houvera desistências, o grupo era basicamente o mesmo do semestre anterior, o que demonstrava o interesse dos alunos pelo curso. Estávamos todos animados. Naquela segunda etapa da oficina, o desafio era criar um pequeno exercício cênico a partir do que havia sido trabalhado na primeira etapa e apresentá-lo a uma plateia. Mas o que iríamos encenar?

As alternativas para a criação de um espetáculo teatral são inúmeras. A mais conhecida delas consiste em encenar um texto dramático já escrito. No entanto, embora esta forma de trabalho seja predominante, evidentemente não é a única. O ponto de partida da encenação pode ser a adaptação de um romance ou conto, uma notícia de jornal, a

letra de uma canção, uma imagem, uma história criada pelo próprio grupo a partir de um determinado tema ou assunto, etc.

No nosso caso, propus ao grupo a criação de um exercício cênico sobre o poema “Navio Negreiro”, do poeta baiano Castro Alves. Na minha avaliação tal escolha justificava-se por várias razões. Um texto dramático convencional exigiria competências que o grupo não possuía naquele momento. Já com o poema, vislumbrávamos a possibilidade de criar imagens cênicas a partir dos temas propostos na obra, acionando para isso a experiência do grupo com os jogos teatrais e os exercícios corporais, um procedimento muito mais acessível às possibilidades do elenco. De quebra, desconstruiríamos a noção amplamente difundida entre leigos em teatro, segundo a qual criar um espetáculo significa escolher um texto dramático, dividir os papéis e decorá-los o quanto antes. A proposta foi bem recebida pelo grupo, e assim lançamo-nos à tarefa de encenar “Navio Negreiro”.

Estratégias de criação

Como no semestre anterior, o grupo dispunha apenas das tardes de sábado para se reunir, não sendo possível marcar outros horários em função dos compromissos de cada um. Teríamos, portanto, poucos ensaios. Começamos com leituras em grupo do poema, com o intuito de compreendê-lo num nível mais intelectual mesmo. O texto é repleto de palavras e expressões desconhecidas do leitor médio, daí a necessidade dessa análise preliminar. Fizemos também um breve levantamento de dados sobre o autor, a obra e o contexto histórico da escravidão no Brasil. Discutimos suas consequências e seus desdobramentos na

contemporaneidade. Foi apontado que, mesmo atualmente, em pleno século XXI, ainda existe trabalho escravo no país e, não por acaso, um número enorme de pessoas muito pobres é afrodescendente.

Estes e outros pontos destacados nas rodas de conversa só confirmavam para o grupo a extrema atualidade do poema de Castro Alves. Para mim ficou clara a possibilidade de fazer uma ponte com a realidade brasileira atual, utilizando o poema como referência para uma pesquisa sobre temas que estão na ordem do dia, como a exclusão social, o preconceito e o subdesenvolvimento, por exemplo. Entretanto, não foi possível avançar muito nesta direção, dado o pouco tempo disponível. Ainda assim, esse pequeno estudo teve reflexos na encenação, que foram percebidos por algumas pessoas que assistiram à apresentação.

Uma das estratégias básicas de criação, como já foi mencionado, eram os jogos teatrais. Um deles, o jogo Contar Histórias (SPOLIN, 1979, p. 279), definiu a estrutura central do nosso exercício. Haveria um narrador com o livro em mãos, evitando assim o risco que seria, para um iniciante, tentar memorizar um texto longo e extremamente complexo. Todos os demais atores formariam um grande coro que se encarregaria de criar, por meio da linguagem corporal e de alguns poucos adereços cênicos, as imagens presentes no poema: o oceano, o navio, os negros aprisionados, etc. Alguns atores, além de integrarem o coro, fariam também pequenas intervenções como o capitão do navio, os marinheiros e a musa inspiradora do poeta.

Procurávamos envolver ao máximo o coletivo no processo de criação das cenas, evitando trazer ao ensaio fórmulas prontas, mastigadas. “Desde a primeira oficina de

trabalho deve estar claro para todos que como um problema é solucionado deve surgir das relações no palco, como num jogo. Deve acontecer no palco. Aqui e agora!” (SPOLIN, 1979, p. 30/31). Aquela tendência do grupo à passividade, já observada antes, por vezes retornava, dificultando o processo. Quando o objetivo era apenas reproduzir algum movimento ou conjunto de gestos sugeridos de fora por mim o grupo se saía relativamente bem. Já quando se tratava de criar material próprio, parte do elenco simplesmente travava.

Não queríamos que os alunos se tornassem meros executores de ordens, embora esse caminho, aparentemente, fosse o mais fácil e rápido para concluir a montagem do exercício. Tal procedimento é muitíssimo comum, principalmente em montagens com atores iniciantes. O diretor fornece todas as coordenadas em seus mínimos detalhes e o elenco limita-se a reproduzir, mecanicamente, o que lhe foi imposto. A experiência pouco ou nada acrescenta ao desenvolvimento artístico dos participantes, que não se apropriam do processo. O espetáculo resulta “amador”, no sentido pejorativo do termo: falas declamadas, atores inseguros, cenas sem ritmo e energia, superficialidade, estereótipos etc.

Insistimos no sentido de manter o caráter de jogo das cenas. Nos primeiros ensaios, por exemplo, com exceção do narrador, não havia “papéis” definidos, e sim tarefas a cumprir, funções a desempenhar. A ideia era que todos pudessem fazer tudo, desde o coro até os pequenos papéis, passando pela leitura de trechos do poema. Deixávamos algumas definições propositalmente em aberto, a fim de manter a experimentação.

Metáforas cênicas

Algumas semanas depois, começamos o processo de corte e edição do material que havia sido criado, visando fixar uma sequência. Surgiram algumas metáforas interessantes. A seguir, a descrição das principais:

O narrador / contador de histórias / mestre de cerimônias está posicionado em um púlpito ao lado do palco. Ele dá início à leitura³:

Estamos em pleno mar... Doudo no espaço

Brinca o luar – dourada borboleta –
E as vagas após ele correm... cansam
Como turbas de infantes inquietas.

O coro manipula um enorme tecido branco representando o mar, mas que remete também às velas do navio negreiro. Os integrantes do coro vestem um figurino preto básico, o que sugere a ideia de um time, e também simboliza o estado de luto pela tragédia dos povos negros. Ouve-se, ao fundo, os sons do oceano.

Estamos em pleno mar... Abrindo as velas

Ao quente arfar das variações
marinhas
Veleiro brigue corre à flor dos mares
Como roçam na vaga as andorinhas...

O coro prossegue manipulando o tecido branco. Um ator atravessa o fundo do palco, lentamente, portando uma pequena maquete que representa o barco. A composição geral

resulta harmoniosa, o som e a iluminação, juntamente com os movimentos ralentados dos atores criam uma atmosfera onírica em sintonia com as primeiras estrofes do poema.

Porém que vejo aí... que quadro de amarguras

Que canto funeral... que tétricas figuras! Que cena infame e vill!

O coro, juntamente com o narrador, apenas olha em direção à plateia, como se observasse a distância da cena que está sendo narrada por eles. O último verso desta estrofe:

Meu Deus! Meu Deus, que horror!

É falado por todos juntos, em tom baixo, quase um murmúrio. Narrador e coro são um só, nesse momento.

Preso nos elos de uma só cadeia
A multidão faminta cambaleia
E chora e dança ali...

Um de raiva delira, outro enlouquece...
Outro, que de martírios embrutece, Cantando geme e ri...

A cena muda radicalmente. O coro recria, agora, o porão do navio negreiro. Gritos, torturas, sofrimento, terror... O desespero e o ritmo frenético contrastam violentamente com o tom quase solene das cenas anteriores. A cena termina com todos caídos no chão, exauridos.

Quem são estes desgraçados, Que não encontram em vós,

³ O texto do poema utilizado na encenação consta no livro Antologia Poética de Castro Alves,

organizada por Maria Chaves de Mello. Todos os trechos citados a seguir foram extraídos desta obra.

Mais que o rir calmo da turba Que
excita a fúria do algoz? Quem são?

Nova mudança de ritmo / clima /
andamento. O narrador / poeta-condor dirige-se
agora à sua musa inspiradora, aqui
desdobrada em duas atrizes. O restante do
coro permanece estendido no chão. Enquanto os
três dialogam, *slides* são projetados numa tela ao
fundo do palco. As imagens mostram cenas da
África atual, principalmente dos seus povos
habitantes.

Existe um povo que a bandeira
empresta

Para cobrir tanta infâmia e covardia! E
deixa-a transformar-se numa festa Em manto
impuro de bacante fria!

Meu Deus! Meu Deus! Mas que bandeira
é esta

Que impudente na gávea tripudia?!...
[...]

Antes te houvessem roto na batalha,
Que servires a um povo de mortalha!

O narrador / poeta-condor constata,
indignado, que a bandeira que tremula no mastro
do navio negreiro é a brasileira. O coro veste, em
cena, a camisa amarela da seleção brasileira de
futebol, em referência à "mortalha" citada no
texto. Para quem o povo torce? Os dois últimos
versos são lançados à plateia por todo o elenco
em uníssono:

Andrada! Arranca este pendão dos ares!
Colombo! Fecha a porta dos teus mares!

Black out rápido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Numa sociedade como a nossa,
dominada pelo individualismo, em que cada vez
mais os contatos virtuais substituem os
encontros humanos verdadeiros, o teatro resiste
como arte coletiva, como ação grupal
transformadora. Ele nos ensina a criar juntos.
Para isso temos que aprender a cooperar, ouvir
os outros, aceitar opiniões contrárias à nossa,
conviver com as diferenças. Exercitar o diálogo,
a troca, buscar o consenso. Também discutir,
discordar, por que não? Crescer com os erros e
com os acertos. Não é pouca coisa! Daí o imenso
valor pedagógico do teatro no processo de
emancipação e desalienação das pessoas. Tudo
isso sem deixar de ser arte!

Nunca será demais frisar a importância
da atividade teatral para além do âmbito escolar
e profissional. Cursos e oficinas livres, como esta
que tivemos a oportunidade de ministrar, por
exemplo, são espaços ideais para qualquer
pessoa que queira se expressar por meio do
teatro, sem necessariamente tornar-se um
profissional da área. "Todas as pessoas são
capazes de atuar no palco", disse Spolin (1979,
p. 3).

Quanto aos produtos resultantes de tais
processos, ao contrário do que muitos ainda
pensam, é possível sim apresentar ao público um
trabalho realizado com iniciantes que seja digno,
interessante e que valha a pena ser visto, sem
comprometer o caráter pedagógico do processo.
Este foi um dos princípios norteadores do nosso
trabalho na oficina, e esta, certamente, foi uma

experiência enriquecedora para todos os envolvidos⁴.

REFERÊNCIAS

MELLO, M. C. (Org.) **Antologia Poética de Castro Alves**. Rio de Janeiro: Barrister's, 1987.

MILLER, J. **A escuta do corpo**. São Paulo: Summus, 2007.

RODRIGUES, A. M.; CASTRO, D. A.; COSTA, F. S.; TEIXEIRA, I. P. **Antologia da literatura brasileira**. São Paulo: Marco, 1979.

SPOLIN, V. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **Jogos teatrais na sala de aula**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **O jogo teatral no livro do diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VIANNA, K. **A dança**. São Paulo: Summus, 2005.

⁴ O exercício cênico foi apresentado no dia 17/10/11, no Auditório da Reitoria da UFGD, em Dourados-MS, na abertura da IV Semana da Consciência Negra, evento promovido pelo Núcleo de Estudos Afrobrasileiros – NEAB/UFGD e contou com a participação dos seguintes alunos/atores: Ana Lucia Felix, Áurea Novaes, Albneir

dos Santos, Cássia Vidal, Crislane dos Santos, Daniela Cristina M. Lima, Dione Zeviani, Maria Alice Carolino, Paula Tosta, Sandra Regina da Silva e Verah Cardoso. Preparação corporal: Vânia Marques. Coordenação geral: José Parente.