

A Construção da peça *O mistério das lendas: A história nunca contada*, sob a ótica do diretor

Filho, Manuel Ferreira Lima de ¹

Ma.Prof. Ayres, Amanda²

Resumo

O presente artigo tem a pretensão de fazer uma reflexão acerca do trabalho do diretor frente à montagem da peça teatral *O Mistério das Lendas: A História Nunca Contada*. Em princípio, o contato do diretor com o universo do teatro é destacado, na perspectiva de circunstanciar a origem da sua relação com o fazer teatral. Ressalta-se as experiências vividas e o conhecimento adquirido ao longo dos trabalhos realizados junto às companhias pelas quais passou. Em seguida, discute-se sobre a construção da peça, fazendo-se um passeio que contempla informações desde sua concepção até a apresentação. O universo do teatro infantil é tratado com enlevo, ao que se destaca o aprendizado adquirido em cada etapa do processo criativo envolvido na montagem mencionada. Na sequência, a reflexão é feita em cima da atuação do diretor teatral no contato com o teatro infantil. Os caminhos percorridos são analisados, com enfoque à poética empregada, cuja finalidade volta-se à construção de um diálogo orgânico e verdadeiro entre o ator e seu público.

Palavras-Chave: Teatro infantil; direção teatral; processo criativo;

¹ Acadêmico do curso de Bacharelado em Teatro da Universidade do Estado do Amazonas

² Orientadora e Ma. Professora do curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas

Abstract

The present work intends to reflect on the work of the director in front of the montage of the play *The Mystery of Legends: The Story Never Told*. In principle, the director's contact with the universe of the theater is highlighted, in the perspective of detailing the origin of the relationship with the theatrical doing, stands out the experiences lived and the knowledge acquired during the work carried out with the companies through which it has passed. Then, it is discussed about the construction of the spectacle, being a walk that contemplates information from its conception until the presentation. The universe of children's theater is treated with intrepid, which highlights the learning acquired at each stage of the creative process involved in the aforementioned assembly. In the sequence, the reflection is made on the performance of the theatrical director in the contact with the children's theater. The paths covered are analyzed, focusing on the poetics employed, whose purpose is to build an organic and true dialogue between the actor and his audience.

Key Words: Children's theater; theatrical direction; creative process;

INTRODUÇÃO

A criança, em toda sua essência e pluralidade, deve ser, no contexto do teatro infantil, tratada como peça de vital importância.

Nesse sentido, é a reflexão de Marco Camarotti (2002, p. 161)

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

Partindo desse entendimento, convém situar o leitor nos meios metodológicos julgados fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa.

A metodologia é pautada na auto-etnografia que, segundo Sylvie Fortin “se caracteriza por uma escrita do ‘eu’ que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si” (2009, p. 83).

Desse modo, a metodologia proporcionou ao autor melhor compreensão de seu papel docente, bem como facilitou a reflexão sobre a prática da direção.

Outra metodologia usada ao longo do presente estudo diz respeito à pesquisa no campo da crítica de processos criativos. O crítico de processos criativo entrega-se ao acompanhamento de percurso criativo, sempre em busca de uma aproximação maior do processo criador. Atualmente, muitas experiências similares vêm sendo desenvolvidas, tendo a crítica genética como cerne.

No magistério de Salles (1998, p. 12-13):

A crítica genética é uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção. Acompanhando seu planejamento, execução e crescimento, o crítico genético preocupa-se com a melhor compreensão do processo de criação. [...]. Não é uma interpretação do produto considerado final pelo artista, mas do processo responsável pela geração da obra.

Assim sendo, para a realização das análises, os registros estudados foram: caderno de direção, diário de bordo –materializado através de um blog, croqui de figurino, vídeos com trechos das oficinas e dos ensaios, alguns rascunhos e roteiros. Complementam esses os

documentos de processo, algumas fotos, programa do espetáculo e alguns desenhos feitos pelos jovens durante as oficinas.

Todavia, vale ressaltar o extravio do plano de ensino e dos planos de aula, o que gerou certa imprecisão em relação ao registro de alguns percursos do processo criativo. Tal carência foi solucionada com base no que a memória permitiu resgatar, ação na qual foram conjugados esforços de todos os envolvidos no processo. Urge destacar que a situação ora narrada não se constituiu como óbice ao efetivo registro do processo.

É o que ratifica Cecília Almeida Salles (1998, p. 17), quando assevera:

As fronteiras materiais desses registros, no entanto, não implicam delimitações do processo. O crítico genético trabalha com a dialética entre os limites materiais dos documentos e a ausência de limites do processo; conexões entre aquilo que é registrado e tudo o que acontece, porém não é documentado.

Outro aspecto merecedor de registro faz referência à forma eleita para a escrita do texto. Trata-se da escrita performativa, que oferece ao artista docente a possibilidade de expressão poética, em contraposição às normas da ABNT, assim oferecendo, mais liberdade ao autor.

Ademais, a pesquisa performativa, à luz da leitura de artistas pesquisadores, é um jeito de descrever, analisar, experimentar e expressar a sua prática, num discurso de texto. O uso da escrita verbal em primeira pessoa é uma forma de estabelecer ao leitor uma conversa mais íntima, leve, uma leitura mais agradável e prazerosa. Mencione-se que a proposta deste trabalho não se limita a regras e restrições normativas, as quais, oportunamente, estarão presentes no trabalho.

A construção de uma trajetória pelo universo do teatro para crianças

Caros (as) leitores (as), antes de compartilhar com vocês o meu primeiro contato com a direção teatral no espetáculo *O Mistério das Lendas: A História Nunca Contada*, faz-se necessário convidá-los a conhecer a minha trajetória (base) no teatro, germinada a partir do trabalho de ator, bem como a forma como esta contribuiu para a minha forma de pensar a direção teatral e o teatro para criança. Em seu livro *Poética de la Pedagogia Teatral*, Maria Osipovna Knébel³ assevera que “o diretor deve ser um excelente ator” (1991, p. 27).

Minha trajetória no teatro iniciou-se aos quatorzes anos de idade, no ano de 2001. Através de um amigo, fiquei sabendo de um curso de iniciação teatral oferecido na Ueasa (União dos Estudantes Secundaristas do Amazonas), cuja professora, Francynety Tavares, convidou-me para fazer a leitura de um texto no grupo de teatro do qual ela fazia parte, chamado *Grupo de Repertório Arte e Fato*.

O grupo estava montando um espetáculo infantil chamado *Mistério no Reino de Catiripimpim*, baseado em texto do dramaturgo Zeca Ligério, e precisavam de um ator para compor o elenco dando vida ao personagem Relógio.

A seguir, um registro fotográfico do espetáculo:



MISTÉRIO NO REINO DE CATIRIPIMPIM.
GRUPO ARTE & FATO. (ANO 2001).

Dessa forma, fui apresentado ao *teatro infantil*. Até hoje, tenho muito presente na memória o carinho e o espanto das crianças ao virem falar comigo no final das apresentações,

³ Viveu entre 1898 a 1985 em Moscou, Rússia. Era uma praticante de teatro russo, tendo treinado com Constantin Stanislavski, Vladimir Nemirovich-Danchenko e Michael Chekhov. Seus trabalhos integrou as abordagens e as ênfases dos três, com um foco particular na técnica de ‘análise ativa’ de Stanislavski no ensaio de peças. Trabalhou como atriz, diretora e professora de teatro. Em 1958, ela foi nomeada Artista Popular da República Socialista Federada Soviética da Rússia.

encantadas, com um relógio que tinha vida, que falava. A forma como as crianças compravam o jogo do personagem e a história me fascinava. Começava a nascer assim, um desejo grande de me comunicar com as crianças através dos personagens que eu poderia interpretar.

Depois desse primeiro trabalho, passei a fazer parte do grupo em definitivo. Com o coletivo seguí dando continuidade aos trabalhos e pesquisas voltadas para a infância e a juventude. Lá comecei a fazer aulas de expressão corporal, técnica vocal, técnicas de relaxamento, jogos e, principalmente, a ter disciplina com o fazer teatral. Esse cuidado é confirmado como necessário por Hagen e Frankel (2007, p. 31), quando afirmam que “todo ator deve exigir total disciplina de si mesmo se realmente pretende ser ator”.

A companhia era composta por atores muito jovens, uns com mais experiências no teatro e outros nem tanto, valendo ressaltar que o diretor também estava iniciando a tatear pelos caminhos da direção teatral.

Por tratar-se de um grupo novo, ainda estávamos em busca de uma linguagem. Tínhamos como ideologia trazer novas referências de textos para as crianças, e sobre tudo, não tratar o teatro feito para criança como um mero meio para obter lucros. Mostrar para o público de Manaus que é possível desenvolver um teatro infantil de boa qualidade, fundamentado em pesquisas e estudos.

A forma de trabalhar do grupo era toda centrada na figura do diretor. Entre outros afazeres, ele escolhia os textos a serem encenados, ele cuidava dos elementos visuais do espetáculo, fazia os projetos, era responsável pela divulgação entre outras coisas. Não existia tanto espaço para os atores colaborarem com os processos. Confronto essa experiência com uma lição de Stanislavski que diz “Um diretor não pode trabalhar por todos. Um ator não é fantoche” (2008, p. 352).

O diretor da companhia costumava realizar montagens a partir de textos dramáticos prontos. Lá realizei as seguintes peças; *A Vingança do Carapanã Atômico*, texto do dramaturgo amazonense Ediney Azancoth; *Putz, a Menina que Buscava o Sol*, da autora Maria Helena Kruhner; *A Gema do Ovo da Ema*, de Silvia Orthof; *Labirinto de Januário* do autor Ilo Krugli; *O Leiteiro e a Menina Noite*, texto de João das Neves; e uma peça adulta chamada *Yebá Burôh, a Índia Velha do Universo*, de autoria do próprio diretor.

Um ponto forte do grupo era o cuidado estético que o diretor tinha com os elementos visuais da cena, completamente distanciado dos clichês como cenário, figurino e maquiagem carregados e completamente ilustrativos do teatro feito para criança.

Acerca do tema, Camarotti (2002, p. 162), em seu livro *A Linguagem no Teatro Infantil*, discorre sobre a importância, o cuidado necessário com esses elementos para o teatro infantil, quando diz:

..., entretanto, é fundamental não esquecer que, para as crianças, o elemento visual é absolutamente prioritário. Para ela, muito mais importante que a trama, do que a história que se conta é o que ela absorve na cena, aquilo que ela reconhece e aprende pelo visual”

Se o lado estético era bem trabalhado pelo diretor na companhia - tal como nos orienta Camarotti - por outro lado, percebia-se que o trabalho dos atores sempre acabava ficando “menor” diante de toda a plasticidade da cena. Ademais, entende-se infrutífero todo esse empenho sem o trabalho artístico do ator.

Haderchpek (2009, p.131) ressalta que “não se pretende afirmar que os espetáculos que priorizam a questão estética, anulem o trabalho do ator, mas, às vezes, esta não é uma preocupação consciente do diretor”. Talvez na época eu não tivesse vivência suficiente para entender que o diretor do grupo demonstrava ter mais habilidade para ser um diretor de cena e não de ator.

Depois de quase nove anos de intensas trocas, aprendizados e desafios vividos na companhia Arte e Fato, resolvi sair do grupo, com o intuito de conhecer e trabalhar com novos diretores.

No ano de 2009, comecei a fazer parte do grupo de Teatro Metamorfose, companhia premiada e de tradição em Manaus, também voltada para a realização de espetáculos infantis. A companhia também costumava trabalhar com texto dramático prontos de grandes dramaturgos do teatro para criança como Ziraldo, Sylvia Orthof, Fatima Ortiz, entre tantos outros. Ao contrário do Arte e Fato, o grupo Metamorfose costumava, ainda, realizar montagens de clássicos da Disney, como *A Bela e a Fera*, *Branca de Neve*, *Alice no País das Maravilhas* e outros clássicos. O trabalho possuía um perfil mais comercial, com foco voltado à realização de eventos infantis.

Ao chegar à companhia Metamorfose, apesar da direção também ser bastante centrada no diretor, o ator tinha mais espaço. Inclusive sofri muito nos primeiros trabalhos, pois era acostumado a ser direcionado o tempo todo em cena, e sinto que criei certa dependência de ter um diretor me dizendo para onde ir, como falar e etc. Um dos pontos positivos do grupo era que a diretora investia muito em cursos para os atores. Lá comecei a trabalhar com improvisação, contação de história e a linguagem do palhaço, entre outros.

Na época, o grupo desenvolvia um projeto chamado *Trupe da Alegria*, que tinha como objetivo levar o riso aos hospitais de Manaus através da figura do palhaço, nos moldes desenvolvidos pelos *Doutores da Alegria* em São Paulo. Na ocasião chegamos a fazer oficina de palhaço com um dos integrantes dos *Doutores da Alegria*, Raul Figueiredo.

Trabalhar como palhaço trouxe a mim desafios anteriormente inimagináveis. Adotar figurinos e atitudes contrários a normas sociais, o poder de improvisação, lidar e superar os meus medos, pensar indumentárias para o meu palhaço, sua maquiagem e seu corpo foram ações que me acrescentaram muito.

No ano de 2010, fui convidado pela diretora e atriz Ana Cláudia Motta, do grupo *Associação ArtBrasil*, que buscava atores envolvidos com a linguagem do palhaço na cidade, para participar do seu novo espetáculo infantil-juvenil: *A Princesa e a Lua*, baseado na linguagem do *Clown*. Participar desse processo foi muito gratificante, pois além de aprofundar meus conhecimentos e práticas na linguagem do palhaço, tive a chance de fato de vivenciar um trabalho que estimulasse a autonomia do ator, pois as cenas desse espetáculo foram todas construídas com nossas improvisações e sugestões.

Tínhamos uma liberdade muito grande na sala de ensaio para propor, desde cenas até o figurino. O que transformou o espetáculo em um sucesso, muito bem aceito pelo público e pela crítica local. Toda essa experiência, esse contato com uma nova forma de pensar uma direção, despertou em mim a curiosidade ainda maior de aprofundar meu conhecimento sobre a autonomia que um ator pode exercer dentro de um processo.

Com a *Associação ArtBrasil* também cheguei a realizar o espetáculo *A carroça de Pandora do Largo de Sabá Tião*, substituindo um dos atores. A peça tinha como linguagem o bufão, e mesmo com o pouco tempo que fiquei fazendo o espetáculo foi muito satisfatório ter tido o contato com essa figura (cômica) de características grotescas.

E segui trabalhando na *Metamorfose* e na *Associação Arte Brasil* paralelamente. Tem-se um conselho (ensinamento) que guardo comigo dos diretores que eu tive a oportunidade de trabalhar e trago até hoje é “que um ator dever ser curioso”. Sobre isso Stanislavski em seu livro *A construção da Personagem* (2008, p. 5), ensina:

O ator deve trabalhar a vida inteira, cultivar seu espírito, treinar sistematicamente os seus dons, desenvolver seu caráter; jamais deverá se desesperar e nunca renunciar a este objetivo primordial; amar sua arte com todas as forças e amá-la sem egoísmo.

Essa provocação de Stanislavski, aliada às experiências adquiridas nas companhias em que trabalhei, acrescidas da minha curiosidade (a sede de conhecimento), levaram-me, no ano

de 2014, ao Curso de Teatro na Escola Superior de Artes e Turismo Universidade do Estado do Amazonas UEA\ESAT. Como um ator curioso que sempre fui entrar na universidade foi mais uma maneira que encontrei de avançar em minhas pesquisas sobre o trabalho de ator. Não me acomodar, sair da zona de conforto. Afinal, o trabalho do artista é sempre se lançar em vôos maiores, desafiar-se e, em especial, reinventar-se.

Knébel (1991) expressa sua gratidão aos diversos mestres com os quais teve contato, destacando a influência de cada um em sua forma de pensar o teatro. Nesse aspecto, arrisco-me a agir de maneira similar e reconheço que meus mestres se revestem de fundamental importância para meu aprendizado, minha forma de pensar o teatro infantil e o meu fazer teatral como um todo.

Assim, convém registrar o meu mais terno agradecimento a todos meus mestres encenadores, fundamentais na minha construção profissional. Gratidão a Douglas Rodrigues, por haver me oportunizado o contato inicial com um palco profissional, bem como com o teatro infantil e com a seriedade e o compromisso que este demanda.

Muita gratidão à Ana Cláudia Motta, Socorro Andrade, Roger Barbosa por me ensinarem que o teatro é uma arte que exige disciplina. Muito, muito obrigado por me fornecerem elementos para acreditar que através do teatro é possível construir uma sociedade mais justa e, conseqüentemente, um mundo melhor.

Caro leitor, com você compartilho algumas fotos de montagens infantis que realizei como ator



Fotos de arquivo pessoal

- A. *A princesa e a Lua*. Associação Art Brasil. Ano 2010.**
- B. *A carroça de Pandora do Largo de Sabá Tião*. Associação ArtBrasil. Ano 2010.**
- C. *Yeba Burôh – A índia velha do universo*. Arte & Fato. Ano 2008.**
- D. *O Leiteiro e a menina noite*. Arte & Fato. Ano 2007.**
- E. *Labirinto de Januário*. Arte & Fato. Ano 2007.**
- F. *A gema do ovo da Ema*. Arte & Fato. Ano 2004 a 2006.**

O despertar para a direção teatral no teatro infantil

A construção do espetáculo

O Mistério das Lendas: A história Nunca Contada

Leitores (as), esse tópico destina-se a apresentaro processo criativo do espetáculo *OMistério das Lendas: A história Nunca Contada*, realizado com as crianças moradoras das comunidades:

Colônia Antônio Aleixo (um bairro da periferia de Manaus que ficou conhecido por abrigar por mais de 30 anos, apenas pessoas doentes de hanseníase. O que insere uma espécie de tabu para o local afetando negativamente a vida dos moradores).

Colônia Terra Nova (O bairro divide-se em Terra Nova I, II e III, todos em situação ainda precária. A população sofre com a falta de boa infraestrutura e enfrenta problemas na área social. Não possui escolas suficientes para a demanda da comunidade, obrigando os estudantes a procurarem escolas de bairros vizinhos como Novo Israel, Monte das Oliveiras e Cidade Nova) e bem como com integrantes do projeto Arte e Comunidade em parceria com o Instituto *Ler para Crescer*⁴. Em específico proponho analisar o meu primeiro contato (experiência) com a direção e alguns desafios que encontrei como diretor durante a montagem da peça.

Nos anos de 2014 e 2015, quando estava no 3º e 4º períodos, cursando a disciplina *Tópicos de Práticas Educativas Integradas I, II e III* (Teatro e Comunidade), deparei-me com a oportunidade de estudar novas possibilidades para pensar um espetáculo voltado para o público infantil. Destaca-se ser esse momento na Graduação que o discente recebe o desafio de ser docente, melhor dizendo mestre-encenador⁵.

O projeto voltado para o desenvolvimento criativo e maior acesso à produção teatral das crianças e jovens das comunidades, teve a início no segundo semestre do ano de 2013, através da professora Amanda Ayres, ministrante da disciplina.

⁴O Projeto Ler para Crescer na Amazônia nasceu em 2005 com o objetivo de implantar bibliotecas-brinquedotecas na periferia da cidade de Manaus e interior do estado do Amazonas, por duas jovens voluntárias Elaine Elamid e Antônia Merlyk Baia.

⁵Mestre-encenador, aqui, é tratado como professores de teatro em processo de formação, para, que em seguida possam estimular futuros iniciantes. Enriquecendo a competência pedagógica do encenador.

O processo que é realizado em um ano e seis meses, período em que se cumprem as etapas da disciplina conta com a participação das crianças e jovens das *Comunidades Colônia Antônio Aleixo e Terra Nova* junto aos discentes da UEA, denominados como “mestre-encenador”. Cada grupo (núcleo) do projeto é responsável por desenvolver uma atividade que desperte a aptidão das crianças e dos jovens tendo o professor sempre como mediador. Essas atividades acontecem, alternadamente, em instalações da Universidade e em um espaço cedido, na própria comunidade, pela Paróquia local.

Durante os processos de criação, os mestres-encenadores (as), através de oficinas realizadas com as crianças, buscam aprimorar suas qualidades vocais e o conhecimento de seus corpos, além de fomentar a interação entre todos, o que é potencializado pela troca das experiências de cada um. No final do terceiro semestre é realizada uma apresentação com as crianças e jovens, onde é mostrado todo o trabalho realizado pelas crianças da comunidade junto aos mestres-encenadores (as).



PRIMEIRO DIA DE OFICINA COM OS JOVENS. ANO 2015./ FOTO TIRADA PELO COLETIVO

O projeto já tinha sido realizado por turmas anteriores do curso de teatro e era dividido em dois grupos de crianças, chamados Formiguinhas e Jovens no Teatro, cuja escolha era facultada aos acadêmicos. Em razão de uma vivência anterior à faculdade, ministrando aula de teatro para jovens, e por não possuir tanta habilidade para trabalhar com crianças, optei por seguir trabalhando com os jovens. E, assim, surgiu o projeto que chamamos de “*Vivenciado a cultura popular por meio de jogos teatrais*” A proposta era trabalhar com as Lendas amazônicas, com o intuito de construir com os jovens o conhecimento das literaturas místicas

que são presentes na região amazônica por meio de *Jogos Teatrais*⁶ e *Contação de História*⁷, provocando-os a aprenderem um pouco mais sobre a cultura popular da cidade onde residem.

Nessa perspectiva montamos uma metodologia baseada em jogos teatrais, usando como referência *Augusto Boal*⁸ e *Viola Spolin*⁹, e elaboramos diversos planos de aulas, nesse início, se fez necessário, servindo como um facilitador antes de tudo, tanto para os mestres-encenadores como também para os jovens. O processo foi integralmente desenvolvido na perspectiva do processocolaborativo.

Portanto, cada membro da equipe foi se direcionando para a linguagem que mais se identificava e/ou pretendia estudar. E dessa forma fomos divididos entre os núcleos de figurino, iluminação, cenário, dramaturgia, maquiagem, preparação de ator e direção. Nesse processo criativo, fiquei responsável pelo núcleo de interpretação e direção. Entretanto, nesse processo de investigação, julguei válido pesquisar (focar) de maneira mais profunda apenas no núcleo de direção.



OFICINA DE CONTAÇÃO DE HISTÓRIA ATRAVÉS DE IMAGENS. ANO 2015. FOTO TIRADA PELO COLETIVO

Somente no ano de 2015, optamos pela produção do texto/roteiro a partir das oficinas desenvolvidas no primeiro semestre do mesmo ano. Partiu-se então das lendas amazônicas utilizando a contação de histórias para aproximar os jovens e ambientá-los na proposta.

A abordagem das lendas da *Iara*¹⁰, do *Boto*,¹¹ da *Cobra Grande*,¹² da *Vitória-régia*¹³ foram os mais presentes no processo. Os jovens foram estimulados a fazer pesquisas, improvisações sobre o tema que estávamos

⁶Jogos teatrais é o termo utilizado em português para designar qualquer estrutura de jogo que possa ser utilizado no teatro, seja dramático (a partir de textos de teatro), cenas, esboços ou improvisações, ou também na forma de jogos lúdicos ou brincadeiras.

⁷A contação de história vem da nossa herança indígena de tradição oral e de um povo que demorou a ser letrado (lembraça de nossos bisavôs, e avós, que moravam no interior por exemplo). Especialmente no Norte e Nordeste essa tradição é mais forte.

⁸Augusto Pinto Boal (1931 a 2009). Foi diretor de teatro, dramaturgo e ensaísta brasileiro carioca. Fundador do Teatro do Oprimido.

⁹Viola Spolin (1906 a 1994) autora e diretora de teatro, é considerada por muitos como a avó norte-americana do teatro improvisacional.

¹⁰A Iara, metade mulher metade peixe, mora no fundo do rio. Diz à lenda que ela aparece no fim da tarde e senta-se à beira do rio, onde canta e encanta os homens com sua beleza, para depois levá-los para o fundo do rio.

¹¹A lenda do boto Cor-de-Rosa acredita-se que nas noites de lua cheia, próximo das festas juninas ele sai do rio amazonas e se transforma em um lindo homem usando um chapéu e roupa social branca. Muito atraente ele vai próximo a comunidades e seduz as moças mais bonitas e as leva para a margem dos rios e as engravida o rapaz volta ao rio e a moça para a comunidade grávida.

abordando para o desenvolvimento da história. Nas oficinas os jovens foram instigados através de jogos com imagens, objetos, contação de histórias, relatos e improvisações. A cada oficina todos os discursos produzidos pelos jovens, verbalmente ou não, foram registrados em vídeo, diários de bordo, e serviram de mote para a criação de um primeiro roteiro, sempre abrindo para a reflexão em grupo. Essa etapa do projeto tinha a finalidade de inserir os estudantes como co-autores no processo. Sobre o assunto, convém mencionar a leitura de Camarotti (1984, p. 33), quando afirma:

No tocante a criança, ela é capaz de oferecer todas as condições que sejam requisitadas para alcançar tal objetivo. Nela não se encontra barreira, desde que se deixe fluir sua linguagem própria, que se lhe permita encontrar essa linguagem, sem lhe permitir a repetição, mecânica e castradora de uma linguagem alheia.

Somente após o longo período de diagnóstico, levado a efeito através do trabalho de oficinas em sala de aula, com os jovens coletando material para a finalização da dramaturgia, é que de seu início à montagem da peça.

No intuito de proporcionar um processo desafiador aos jovens, senti-me seguro e procurei fugir completamente do modelo de encenação tradicional de um texto dramático pronto. Tal decisão partiu da intenção de extrair o máximo dos mesmos. Afinal, como bem pontuou Haderchpek (2009, p. 43). “um texto dramático pronto às vezes exige o ator de pensar e imaginar, pois muitos estão viciados em simplesmente decorar o texto.”

Partindo desse pressuposto, optei por realizar uma encenação usando um texto não dramático. Oportunizava, desse modo, um processo mais desafiador para todos, mostrando novas possibilidades (caminhos) de se pensar uma dramaturgia textual, uma encenação.

Conforme mencionado, o desenvolvimento desse processo foi, integralmente, guiado por um viés fortemente colaborativo.

Sobre o tema, válido é ensinamento de Araújo (2001, p. 101):

¹²Cobra Grande é uma das lendas mais conhecidas do folclore amazônico que fala de uma imensa cobra, também chamada Boiúna, que cresce de forma gigantesca e ameaçadora, abandonando a floresta e passando a habitar a parte profunda dos rios. Conta à lenda que a cobra-grande pode se transformar em aberrações ou outros seres.

¹³Diz a lenda que Naiá era uma índia apaixonada pela lua que era um guerreiro. Toda noite ela seguia a lua. Um dia ela viu a lua refletida na lagoa e entrou nas águas serenas e morreu afogada. A lua ficou muito triste e transformou a Naiá nua bela flor que boia sobre as águas, a Vitória-Régia.

Tal dinâmica, se fôssemos defini-la sucintamente, se constitui numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, sem qualquer espécie de hierarquias, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos.

Ou seja, partindo desse pressuposto cada membro pode colocar suas ideias aos demais do grupo, adquirindo desse jeito uma função dentro da criação cênica. Meu interesse como diretor era garantir e estimular a participação de todos do grupo, não visar somente o olhar estético do coletivo em relação à encenação, mas fazer com que todos buscassem ter um olhar crítico sobre as escolhas estéticas e quiçá ideológicas.

Um dos primeiros obstáculos que nos deparamos foi com a questão financeira para montar a peça. Como sabíamos das limitações para levantar naquela ocasião, a proposta foi montar um espetáculo com matérias de fácil acesso como: caixa de papelão, caixas de madeiras, sesto de palha, saco de batata e etc.

Para mim, como diretor, aquele era um momento importante para mostrar às crianças a possibilidade de construir um bom espetáculo, de fazer teatro, a partir da utilização de matérias simples e do uso da criatividade.

Com essa primeira parte do roteiro finalizada, já sabíamos que a peça iria caminhar pelo gênero Fantástico¹⁴. Então começamos a desenhar o *storyboard* das cenas, e só então começamos a desenvolver de fato a dramaturgia,¹⁵ melhor dizendo, os diálogos dos personagens. Minha preocupação nessa hora foi criar diálogos curtos, para que os jovens atores pudessem memorizá-los mais facilmente, outrossim lhes dominando a possibilidade da criação, de modo a evitar o engessamento da obra. Optou-se por deixar sempre bem claro que os jovens eram co-autores da obra.

Segundo Camarotti “O jogo dramático infantil pode chegar a se constituir em teatro, através da organização elaborada organizada e consciente desse jogo dramático, com a criança atuando como ator e também como autor” (1984, p.29). Quando o texto havia, efetivamente, sido concluído, fizemos uma leitura com todos, e começamos a pensar em coletivo o nome da obra.

Destaque-se que na fase de criação coletiva do roteiro, a ação foi coordenada por Priscilla Conserva que assumiu a função de dramaturgista e sistematizadora das ideias ofertadas pelo grupo. Por essa razão, cuidou-se para que a peça tivesse seu nome definido de

¹⁴A história pode acontecer num mundo completamente fantástico, diferente do nosso, onde nele existe a magia, e as leis do mundo real nem sempre regem o mundo imaginário.

¹⁵A dramaturgia finalizada com os diálogos prontos, você pode estar conferindo em anexo no final desse texto.

maneira coletiva, resultante de um trabalho conjunto com os próprios jovens. Após a análise de diversos nomes, chegou-se a *Mistério das Lendas: A História Nunca Contada*.

Anne Bogart em seu livro *A preparação do diretor* (2011) nos relata sua experiência ao se deparar com a pintura de Anselm Kiefer chamado *Osíris e Isis* ao visitar o Museu de Arte Moderna de São Francisco. Não conseguia tirar os olhos daquela tela intensa, atraente, perturbadora e irresistível. Arrebatada, não conseguiu continuar adiante e ver outras pinturas. Pois teve quelidar com aquilo, pois aquilo a desafiou, a transformou.

As brigas, os conflitos de relações dentro de um processo colaborativo são inevitáveis e nosso grupo não ficou imune a isso. Àquela altura, a paixão do grupo em relação ao processo já tinha esfriado consideravelmente. Diante daquele quadro e refletindo sobre a experiência de Bogart com a pintura, propus-me a bolar um novo caminho que pudesse trazer, ou causar um novo interesse para que todos se sentissem arrebatados para o processo criativo novamente.

Após dias pensando, batendo cabeça e refletindo sobre a peça, eis que me deparo com um vídeo de teatro de sombras. Tal qual Anne Bogart, aquelas imagens, a ludicidade das formas, o jogo das luzes, as silhuetas e a linguagem descortinadas pelo vídeo arrebataram-me, transformaram-me e desafiaram-me de tal forma, que fiquei a imaginar (viajando) como seria contar todo nosso espetáculo através do teatro de sombras.

De acordo com Salles (2006, p. 132),

(...) a materialização da obra de arte é um percurso sensível. Neste caso, trata-se de uma imagem que contém uma excitação. O artista é profundamente afetado por essa imagem sensível, que tem poder criativo: uma imagem geradora. Essas imagens, que guardam o frescor de sensações, podem ser determinantes de novos rumos ou soluções de obras em andamento.

A citação de Salles faz muito sentido, pois o contato com essas imagens do teatro de sombra chegaram, oportunamente, para mudar, no todo, a perspectiva sobre o rumo do processo criativo da peça. Porém, o medo (a insegurança) de mudar para a linguagem do teatro de sombras me cercava; era um risco muito grande mudar tudo naquela altura, pois como mencionado anteriormente, já íamos iniciar a montagem da peça. E sem contar que ninguém do grupo tinha tido contato e/ou pesquisado sobre essa linguagem.

O teatro de sombra é uma arte muito antiga de contar histórias, em que a ação dramática é mostrada ou sugerida pelas sombras dos atores projetadas de fora, sob tela

translúcida. Esses atores podem ser figuras humanas ou bonecos recortados em cartolinas: teatro de silhuetas.

Também fiquei a avaliar o risco de aquela mudança não trazer o resultado esperado, provocando mais desconforto aos integrantes. Sobre essa questão, oportuno é observar que “para gerar o entusiasmo indispensável, tem de haver algo em jogo, em risco, algo importante e incerto. Segurança não desperta nossas emoções”. (BOGART, 2011, p. 63)

À luz da reflexão retro, resolvi abraçar o ofício de diretor e, ao menos, levar a proposta a todos. Afinal de contas, era só uma nova possibilidade. Caso o grupo não concordasse, seguiríamos normalmente com a ideia inicial.

Todavia, para minha surpresa, o coletivo recebeu a proposta de realizar a montagem a partir do teatro de sombras de coração aberto. O entusiasmo ganhou novo fôlego entre os jovens e aos mestres-encenadores (as) e levou-os novamente para a obra.

Aquela experiência ratificava a lição de Salles (1998, p. 31), para quem “o processo de criação é o lento clarear da tendência que, por sua vagareza, está aberta a alterações”. Os ensaios eram divididos em duas etapas. Na primeira, era montada a estrutura das cenas com os mestres-encenadores; e na segunda, as mesmas eram apresentadas aos jovens, que dela se apropriavam. Tinha-se, pois, o exercício da pedagogia do espectador.

No início esse procedimento me gerou bastante insegurança, pois fiquei com receio dos atores simplesmente copiarem o que a gente demonstrasse, castrando (engessando) por total o poder criativo dos mesmos. Mas esse foi um mecanismo que tivemos que criar, pelo fato do nosso horário de encontros com as crianças serem corridos, era uma forma de agilizar os ensaios. Mas esse foi um mecanismo que se criou até mesmo em função do tempo exíguo de encontro com as crianças, o que forçava a agilizar os ensaios. E os receios foram cedendo lugar à tranquilidade. O processo já estava tão vivo nas crianças, que elas não se intimidavam em criar a partir do que era idealizado para as cenas.



REGISTRO DO ENSAIO REALIZADO NO PRÉDIO ANEXO DA UEA/ESAT FOTO TIRADA PELO COLETIVO ANO. 2015



A PEÇA DE TEATRO DE SOMBRAS FOI ELABORADA EM 2 FORMATOS: SILHUETAS FABRICADAS PELO CORPO DO ATOR E AS SILHUETAS CRIADAS, DESENHADAS E CORTADAS. FOTO TIRADA PELO COLETIVO. ANO 2015.

Sempre antes dos ensaios, eram feitos alongamentos, seguidos de um aquecimento simultâneo corporal e vocal. Esse trabalho costumava durar de 5 (cinco) a 10 (dez) minutos e quando ultrapassava esse limite, percebia-se certa cansaço entre as crianças jovens. Com isso, os ensaios eram marcados por dispersão e desinteresse. Debruçando-se sobre o cuidado a ser tomado quando se propõe a realização de uma montagem com crianças, Camarotti (1984, p. 164) faz a reflexão que segue:

Partindo da brincadeira descompromissada da criança (aquela que ela desenvolve em casa, na rua, no pátio da escola, com os amigos), deve-se passar em seguida, à elaboração de jogos dramáticos (a partir de onde começará a se caracterizar a ação educativa) que, por sua vez, deverão conduzir e serem sucedidos pela experiência do teatro formal (acabamento do texto, montagem e apresentação do espetáculo).

A partir desse prisma, considerando o fato de que o texto a ser trabalhado tinha diálogos e os atores precisariam memorizar (estudar) as falas respectivas, comecei a criar, (elaborar) jogos com vistas a imputar prazer à atividade.

Para que o processo longo de ensaios não caísse na monotonia, procurei criar jogos onde as crianças se divertissem decorando as falas. Nessa etapa, foi fundamental o contato com a obra *Jogos Para Atores e Não Atores* de Augusto Boal. Dentre as lições emanadas daquele livro, preferi usar o jogo *A, E, I, O, U*¹⁶ da série de *Som*.

Esse jogo é muito legal para trabalhar o volume da voz, e a projeção, devendo passar emoção na pronúncia das vogais. Contudo, bem diferente do que o autor propõe no jogo, costumava pedir para que eles brincassem com as palavras do texto (que substituíssem as vogais), que dessem cor às palavras. Esse jogo de cada grupo controlar o outro na hora de brincar, com o volume da voz, era muito divertido entre eles, gerava confiança, maior possibilidade de audição mútua e, conseqüentemente, maior entrosamento entre todos.

Outro jogo que funcionava bastante era o “passa a bola”. Eles tinham que pegar a bola, passar um para o outro e, ao recebê-la, deveriam falar frases, ou palavras do texto (qualquer texto, não precisava ser as falas do seu personagem) brincando com as intenções do texto e o ritmo. Esse era um olhar atento que eu procurava ter, com vistas a estimulá-los não somente a decorar suas falas, mas fazer com que todos soubessem o texto de todos, já objetivando suprir uma eventual necessidade de substituição no elenco.

¹⁶Os atores todos juntos em um mesmo lugar. Um ator se põe de frente para o grupo, que deve emitir sons usando as letras A, E, I, O, U- mudando o volume de acordo com a distância a que estiver do ator isolado e em movimento. Quando o ator *botão de volume* estiver longe, eles emitirão sons, mais altos, e quando estiver perto, sons, mais baixos. O ator poderá se movimentar como quiser por toda sala. Os atores do grupo devem tentar passar emoções para o outro ator e não apenas fazer barulho. (2008, p. 151).

E assim, segui realizando esses jogos com eles até o dia da apresentação, o que deu muito certo, fazendo-os perder bastante o medo de falar em cena. Para mim, era muito mais interessante desenvolver jogos onde os alunos trabalhassem ritmo, concentração, respiração, projeção, volume, tudo ao mesmo tempo.

Acredito que um diretor deve procurar reformular o jogo (exercício) caso julgue necessário, pois tem que ser analisado o que cada ator, cada coletivo necessita para a evolução do todo. Afinal, “...não existe a formação dos atores, mas a formação de cada ator”. (GROTOWSKI, 1992, p.181).

Após meses de ensaio, finalmente chegou o dia de levar a obra ao grande público. A apresentação aconteceu no CAUA - Centro de Artes da Universidade Federal do Amazonas, no dia 7 de dezembro de 2015. Cedo à equipe chegou ao teatro para começar a montagem do cenário, conferir figurino e receber as crianças para mais um ensaio geral.

Durante todo o processo, a música do espetáculo foi concebida para ser ao vivo, porém por questões financeiras, não conseguimos contratar um músico para participar dos ensaios, o que nos levou a ensaios com músicas de estúdios. Finalmente, próximo à estreia, conseguimos um músico para tocar no dia da apresentação. Entretanto, o músico somente tinha disponibilidade para aquele ensaio geral, já nas dependências do teatro, o que conferiu ao processo certo receio, uma vez que as crianças já estavam habituadas aos ensaios com o som do estúdio. Inobstante o medo, resolvemos arriscar. Afinal de contas, seriam dois momentos do espetáculo que a música iria ser ao vivo. Como o músico só conseguiria chegar poucos minutos antes da apresentação, decidiu-se adiar o ensaio geral com as crianças.

Outro problema que chegamos a enfrentar no dia da apresentação foi a possibilidade da atriz que fazia a narradora da peça não comparecer, pois a mesma dispersara do grupo na hora do transporte para o teatro. Entretanto, conforme mencionado anteriormente ensaiávamos sempre com todos fazendo o texto de todos, e já estávamos preparados caso isso acontecesse. Todos os mestres-encenadores (as) sabiam as falas e os personagens, e caso a atriz não chegasse, uma das mestres-encenadoras iria assumir o papel da narradora.

O único problema seria que a mestre-encenadora não iria poder usar o figurino, idealizado e confeccionado para a personagem, pois as medidas das duas eram diferentes. Felizmente, a atriz chegou a tempo, acompanhada de sua mãe, aliviando a todos. Realizamos o ensaio geral com as crianças, mesmo sem o músico, pois como o espaço era novo e, diante da realização de apenas dois ensaios naquele lugar, era melhor não deixar nenhuma dúvida para os atores em relação a entradas e saídas. Depois de tudo passado, com os atores arrumados, alongados e aquecidos, o público começou a chegar ao teatro.

Na plateia, encontravam-se professores e alunos da UEA e pessoas vindas de outros lugares para prestigiarem a apresentação. Mas o público maior, para a nossa felicidade era formado por crianças, pois foi uma obra concebida por crianças, para crianças. “Os *formiguinhas*” do projeto tomaram conta de toda a plateia. Era o que precisávamos para ter um retorno da obra. Iríamos saber se tudo o que tínhamos idealizado (pesquisado) ao longo desse um ano e meio, estaria chegando às crianças.

Minutos antes de a peça começar, nos deparamos com um grande problema, que poderia comprometer todo o processo. Tivemos um problema no datashow, elemento fundamental para o trabalho de sombras e projeções dos cenários. Inclusive alguns desenhos, feitos pelas crianças durante a oficina, serviram de cenário. A celeuma se avolumava vez que sem o projetor, não teríamos teatro de sombra.

Enquanto isso, o público se encontrava em franca expectativa. Foi nessa hora, no intuito de dar uma satisfação ao público, que tive a ideia de pedir para alguns mestres-encanadores (as) irem para palco e fazer uma interação com a platéia, enquanto a gente resolvia o problema da projeção. Segue uma foto para ilustrar esse momento, em que eram realizadas a interação com os professores e a correção no projetor.



EM CENA OS PROFESSORES/ATORES DIEGO LEONARDO,
PRISCILLA CONSERVA E GIESE SANTOS.
FAZENDO A INTERAÇÃO COM O PÚBLICO.
FOTO TIRADA PELO COLETIVO. ANO 2015.

Após o impacto daquele problema, fiquei desesperançado com a peça, pois a equipe toda, inclusive as crianças já estavam cansadas e nervosas. Fizemos nossas orações, passamos segurança uns aos outros e nos preparamos para mostrar nosso espetáculo a todos que saíram de suas casas para nos prestigiarem. A peça começou e a ideia de que faríamos uma simples apresentação devido à tensão de problemas acumulados durante o dia caiu logo por terra, sendo substituída pelo prazer de uma ótima apresentação.

Logo nas primeiras cenas, quando os índios caem no fundo do rio (momento esse feito pelas silhuetas nas sombras), a criançada presente respondeu com sonoras e demoradas risadas. E tudo foi acontecendo de forma rápida: música, som, luz, projeção e atores trabalhando em perfeita sintonia. E a cada cena, a cada aventura vivida pelos índios Terê, Tará e Tirí conquistavam ainda mais as crianças. As risadas delas eram tão gostosas e contagiantes que envolveram toda a equipe. Naquele momento, esqueci que era o diretor e voltei a ser criança. O barato do teatro infantil estava acontecendo, na medida em que os adultos presentes passaram a ser mais crianças que as próprias. As risadas daquela turma estão comigo até hoje, reverberando em minha própria essência.

Aquela experiência reacendeu em mim a primeira sensação que eu tive lá no início da minha carreira, fez-me lembrar o prazer de haver escolhido fazer teatro para criança.

O trabalho de luz revestiu-se de grande importância, na medida em que se fez imprescindível à realização dos desenhos das cenas. As escolhas das cores foram determinantes para colorir de sentimentos as cenas. “A luz colorida tem a habilidade de alternar a aparência da superfície, sendo assim, uma poderosa ferramenta de desenho da cena” (PAIVA, 2011, p. 47).

Compartilho agora com vocês alguns registros do espetáculo, de modo a conferir um pouco dessa pesquisa, realizada em conjunto com as próprias crianças. Divirtam-se!



INICIO DO ESPETÁCULO CENA DA LAMPARINA. FOTO TIRADA PELO COLETIVO. ANO 2015.



OS ÍNDIO TERÊ, TARÁ E TIRÍ CAINDO NO FUNDO DO RIO PARA ENCONTRAR A IARA. FOTO TIRADA PELO COLETIVO. ANO 2015.



OS DESENHOS PRODUZIDOS PELAS CRIANÇAS DURANTE AS OFICINAS SERVIRAM DE CENÁRIO PARA DESENHAR ALGUMAS CENAS. FOTO TIRADA PELO COLETIVO. ANO 2015.



CENA DO BOTO. FOTO TIRADA PELO COLETIVO. ANO 2015.



MOMENTO FINAL DO ESPETÁCULO. PROFESSORES SENDO APLAUDIDOS PELA PLATÉIA. FOTO TIRADA PELO COLETIVO. ANO 2015.



ALUNOS E CENA DAS REGIAS FOFOQUEIRAS FEITAS COM FANTOCHES E AO FUNDO, DESENHO DAS CRIANÇAS COMO PROJEÇÃO. FOTO TIRADA PELO COLETIVO. ANO 2015.

Revisitando o percurso: um possível olhar do diretor para o teatro infantil.

Considerações em processo.

Caros (as) leitores (as), e assim chegamos no último tópico desse artigo. Após discorrer sobre a minha base no teatro para criança que sempre foi o trabalho de ator, levei-os para reviver comigo todo o percurso do processo criativo do espetáculo *O mistério das lendas: A história nunca contada*.

Agora, revisitando meus rastros, pretendo olhar para trás e examinar (analisar) tudo aquilo que aprendi com este processo, identificando a poética da minha direção teatral, assim tentando trazer um possível olhar do diretor para o teatro infantil, tudo isso aliado às minhas considerações em processo.

Mas você, caro leitor, deve estar se perguntando: não seria “*Considerações Finais*”? Porque em processo? Trago a provocação do termo “*Considerações em processo*” por entender que o artista está em constante processo de experimentação.

E mais, que trazer um ponto de vista, um modelo padrão ou (receituário). Sobre a direção teatral no teatro infantil, meu intuito é difundir e compartilhar conhecimentos, minhas experiências vividas nesse percurso de direção em uma sala de ensaio, tentando fugir sempre da glamorização do artista (diretor). Anseio, minimamente, ter conseguido. Espero que a atual reflexão possa servir a outras pessoas. No mínimo, aos colegas diretores e/ou pesquisadores do teatro para criança.

Produzir essa pesquisa, de certa forma, contribuiu satisfatoriamente para a elaboração de conhecimentos, proporcionando-me um autoreconhecimento, fazendo-me organizar alguns preceitos e procedimentos que avalio necessários nessa perspectiva da direção no teatro para criança.

Nesse sentido, convém observar os Princípios da Poética da Direção Teatral Haderchpek (2009, p. 105), conforme segue: “um diretor só será de fato um diretor se ele puder experimentar os fundamentos da direção teatral e se ele puder trabalhar suas habilidades. Por isso, faz-se necessário que ele reflita sobre os princípios da Poética da Direção Teatral”.

Como supracitado, no livro *A Preparação do diretor* (2011), Annie Bogart nos compartilha seu terror, desorientação ao iniciar uma nova produção, nos relatando que se

sente fora de seu ambiente, que não sabe nada e não faz a menor ideia de como começar. Sente-se desequilibrada, incomodada e deslocada. Sente-se como uma impostora. Em resumo fica aterrorizada.

Tal como Annie Bogart também me encontrei desorientado e aterrorizado ao iniciar o processo de direção do *Mistério das Lendas*. Hoje, analisando essa experiência de Bogart e meu percurso, percebo que eu tinha a imagem que meus diretores tinham respostas e soluções para tudo. Tinha o diretor como o cara sumo do teatro. Parafraseando Carlos Robson Haderchpek, “o diretor não pode ter medo de errar, pois se tratando de teatro vamos lidar com erros e acertos constantemente”.

Confesso que me perdi muitas vezes dirigindo a peça *O Mistério das lendas*, mas isso foi bom para eu perceber e desconstruir essa figura do diretor que eu tinha outrora. Constatei que um diretor vive uma constante busca por respostas, por direções, por soluções, por uma identidade, por um caminho. O diretor é um ser humano, que está disposto a ter medo, a errar. Tem momentos de fragilidade, altos e baixos. Ainda, tendo como ponto de vista Haderchpek “Diretor é quem conduz o processo, mas isso não significa que ele não pode se perder de vez em quando”. (2009, p. 114).

Ouvia muitos meus mestres encenadores dizer que no teatro não existia certo e errado. Nesse processo de direção, pude me certificar ainda mais sobre isso, o que conta é o processo, o processo é que me chama atenção, me instiga mais que os resultados, não que os resultados não sejam de suma importância dentro do processo criativo, mas para mim enquanto diretor, o percurso é mais atraente e inspirador para se estar na sala de ensaio.

Muitos são os desafios de quem trabalha com teatro para a infância e a juventude, e o principal deles é desconstruir a segregação criada pela classe artística. Esse é um dos maiores que o pesquisador dessa linguagem sofre. Pois, é sempre tratada como uma arte menor. Entretanto, sabe-se que existe toda uma pesquisa para se fazer teatro para criança.

Certa vez perguntaram a Stanislavski como deveria ser um teatro para crianças, ao que o famoso encenador russo respondeu: “Igual, só que melhor do que o teatro adulto”! Stanislavski apud Koudela (1994, p. 2).

Debruçando-me sobre a fala de Stanislavski, quando olho para trás e analiso meu percurso enquanto diretor e ator no teatro para criança, constato que o teatro infantil exige tanto, quanto o teatro adulto, pois o público a qual se destina costuma ser, também, exigente. Criança sabe ser sincera o tempo inteiro. Logo, de cara, você já começa a perceber se a peça está ou não envolvendo ela no universo proposto pela obra.

Levando em consideração a origem da palavra *Infância*, que no latim significa: “aquele que é incapaz de falar”, um dos primeiros cuidados que temos ao pensar uma peça para esse público diz respeito a não pensar que a criança seja infantil.

No teatro para criança, não vamos esconder coisas que sejam complexas, a gente explica. Para não tratar a criança como alguém que não tenha a capacidade de entender, desde que você explique.

Outro ponto a se destacar refere-se ao tema. Como diretor, é importante estar atento ao assunto que será abordado, pois serão apresentados temas, que, pela primeira vez, serão retratados para as crianças. Existe tema que você vai refletir, que eles não necessariamente estarão interessados. Por isso, precisa ter muita atenção, ser tudo muito delicado e ao mesmo tempo, tudo muito verdadeiro. Nessa perspectiva, julgo importante fugir do excesso de lição de moral, que tudo deve ser explicado, uma vez que, o teatro não tem a obrigação de ficar ensinando. No teatro infantil, pode-se falar de tudo, a questão está no cuidado, como isso vai ser tratado.

Outro ponto merecedor do olhar atento do diretor faz referência aos elementos visuais da cena. Além de um texto muito bem elaborado, precisa-se de um cenário, figurino, maquiagem tudo muito bem pensado.

Nesse contato com a direção, percebi o quanto é importante iniciar o processo realizando um diagnóstico sobre os atores (sujeitos), que eu vou trabalhar durante a montagem. Sobre esse procedimento Haderchpek comenta o seguinte; (2009, p. 133).

Apesar de “diagnóstico” parecer uma palavra um tanto “fria”, a ideia que ela representa nos faz atentar para os detalhes: para o comportamento, para as relações do grupo e para o conhecimento teatral que os atores trazem na bagagem, e isso nos ajudará a pensar e a propor algo que possibilite o crescimento do mesmo.

Para mim enquanto diretor, é importante estabelecer esse diálogo (entrevista), saber as realidades desses atores, se já tiveram ou se possuem alguma vivência teatral, o que buscam nesse processo, porque resolveram fazer teatro?

Esse diagnóstico vai servir como base para saber se o coletivo tem problemas corporais, vocais entre outras coisas. E diante disso procurar elaborar um plano de ensaio de modo a atender a todas essas necessidades. Isso, também, vai servir para perceber se é interessante trabalhar um texto dramático pronto, ou em processo como foi no caso do *Mistério das Lendas*, que a partir do diagnóstico julguei válido desafiar aqueles jovens atores a pensar uma própria dramaturgia.

Depois dessa etapa, é chegada a hora de iniciar a montagem, os ensaios. Nesse momento, é hora de distribuir funções ao coletivo. Nessa perspectiva da poética teatral, como diretor me identifico trabalhando de forma colaborativa. Nesse sentido avalio importante um diretor reconhecer e procurar estimular as habilidades desses sujeitos, como por exemplo: Se escrevem, se gostam de trabalhar com figurino, luz, sonoplastia, entre outras, fazendo desse modo, com que o grupo se reconheça.

Após esse diagnóstico e as funções distribuídas aos membros, é chegada a hora de se debruçar nos experimentos. No processo faz se necessário estar aberto para os desafios que um processo criativo gera, tal como o cansaço, que se instala e tende-se a cair na rotina. Importante que nesse momento haja uma troca de estímulos tanto da parte do diretor, para com os atores, e vice-versa.

Assim, o diretor precisa estar atento e estimular a harmonia do grupo, pois normalmente é o momento onde todos tendem a entrar em conflito. Vale ressaltar que não é porque o processo é colaborativo que o diretor não possa mudar as diretrizes do mesmo, caso avalie necessário. É o que propõe Bogart (2011, p 92) “nós muitas vezes achamos que colaboração significa concordância. Acredito que concordância demais cria espetáculos sem vitalidade, sem dialética, sem verdade. Concordância irrefletida amortece a energia em um ensaio”.

Dentro da construção de um processo criativo, muitas vezes teremos que trabalhar com metas e prazos a cumprir. Esse é o momento que o diretor precisa estar bem atento para não sufocar o processo, não deixar virar um pesadelo, gerando um caos, eliminando dessa forma todo o prazer do coletivo em relação à pesquisa. Porque na maioria das vezes, tende-se a desrespeitar tudo aquilo que foi idealizado no início, deixando de lado toda a descoberta que o processo criativo pode vir a mostrar. Tudo isso simplesmente para cumprir uma demanda do mercado.

Analisando meus rastros, percebo o quanto se faz necessário ter um bom plano de ensaio, com tarefas e datas a cumprir. Pois como profissionais, vamos ter que lidar com prazos constantemente. Ter um plano de ensaio não significa que tudo vai sair perfeito, o plano servirá como um guia, para caso o diretor se perca, tenha onde se auxiliar. Entretanto ter um plano de ensaio, não significa que o diretor irá ter o controle sobre tudo, pois o processo criativo tem vida, é orgânico. O diretor precisa estar aberto, disposto para ouvir as possíveis mudanças do processo e ir adaptando o plano caso se julgar necessário. Diante disso Haderchpek nos traz a seguinte reflexão: “É fundamental que um processo criativo seja

prazeroso, revelador e que ele traga em si todas as angústias, todos os questionamentos e todas as possibilidades”. (2009, p.130).

A condução de todo o processo de construção da poética que orientou minha direção teatral foi realizada na perspectiva de compartilhamento do conhecimento obtido a partir do contato com o universo da direção. Almejou-se, dessa maneira, provocar a confecção de outras reflexões pautadas na direção do teatro voltado para o público infantil.

Destaque-se a necessidade de conservação dessa linguagem tão fundamental para a compreensão do teatro em si, na qualidade de arte universal.

Referencial

ARAÚJO, Silva. **A Gênese da Vertigem: O Processo de Criação de O Paraíso Perdido**. São Paulo, 2001. Dissertação de Mestrado, ECA.

BOAL, Augusto. **Jogos para Atores e não Atores**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BOGART, Anne. **A preparação do Diretor: Sete Ensaios sobre Arte e Teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

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

FORTIN, Sylvie. **Contribuições Possíveis da Etnografia e da Auto-Etnografia Para a Pesquisa na Prática Artística**. Revista Cena. Porto Alegre, n. 7, 2009.

HADERCHPEK, Carlos Robson. **A Poética da Direção Teatral: O Diretor-Pedagogo e a Arte de Conduzir Processos**. São Paulo, 2009. Tese de Doutorado, UNICAMP.

HAGEN, Uta; FRANKEL, Haskel **Técnicas para o Ator: A Arte da Interpretação Ética**. São Paulo: Martins, 2007.

JERZY, Grotowski. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Ida ao Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1994

KNÉBEL, Maria Osipovna. **Poética de la Pedagogia Teatral**. México: Siglo Veintiuno Editores, 1991.

PAIVA, Sônia. **Encenação: percurso pela criação, planejamento e produção teatral**. Universidade de Brasília, 2011.

SALES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: Processo de Criação**. São Paulo: Annablume, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação: Construção da Obra de Arte**. São Paulo: Horizonte, 2006.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da Personagem**. 17ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

Anexo

Direcionamento das cenas “Mistério das lendas: a história nuncacontada”

Teatro de Sombras

Apontamentos pensados pela direção

Recepção

Antes de iniciar o espetáculo, imagens produzidas pelos jovens durante as oficinas serão projetadas na tela, com os áudios das histórias, enquanto os espectadores chegam.

Cortejo

Os atores (jovens e professores) entrarão pela platéia do teatro em cortejo

Letra do cortejo

Escute essa historia

História que eu vou contar

Aconteceu de verdade

Foi pelas bandas de lá

Não é lenda que se conte

História de pescador

Tem Iara, boto, cobra grande

Até olho falador.

Cena 01

Os atores entrarão com lamparinas. E irão para trás da tela, exceto a narradora.

Narradora-*Era uma vez, em uma aldeia muito distante, um índio chamado Terê. Terê queria sair para pescar, chamou seus irmãos Tiri e Tará, pegou a canoa e foi então que...*

Os manipuladores utilizarão figuras chapadas de papel.

Quando entraram na canoa, as figuras serão substituídas pelos movimentos corporais dos atores.

Durante a remada sugestão de música “Saga de um canoeiro”

Cena 02

Narradora- *Terê, que se achava mais esperto, resolveu entrar na curva da ilha, lugar onde não deveríamos passar.*

Tará- *não terê, é perigoso demais*

Tiri-terê, *deixa de ser doido, vamos voltar.*

Terê- *deixa de ser medroso, bora logo, tem nada para lá não.*

Tiri- *e se tiver visagem? Se tiver algum bicho? Se a gente encontrar a lara?*

Terê- *vamos gente, dizem que tem peixe que só pra lá.*

Tará- *ah,então vamos né?*

Os manipuladores farão os movimentos dos índios, canoa e dos peixes e demais instrumentos dos índios.

Sons diversos enquanto os índios, pescam (sugestão acompanhamento musical)

Inicia o canto da lara

Tiri-*Que isso?Ai, eu disse que tinha visagem pra cá.*

Terê-*shiii. Tapa os ouvidos e fecha os olhos.*

Tará- *é ela?*

A canoa começa a balançar e os índios caem no fundo do rio negro (projeção-animação)

Cena 03

Nesta primeira animação, o fundo do rio, peixes, e a lara no canto inferior esquerdo, em tom meio sombrio.

lara- *que bom que vieram, minha cidade está sobre uma terrível maldição, preciso que me ajudem, pedi para que o boto os trouxessem.*

O Boto aparece como sombra de um ator (professor)

Boto- tudo isso começou com a lenda do sol e da lua

Entra projeção (animação lenda do sol e da lua) acompanhada de música ou narração do boto (sugestão música- “Amazônia Aikamaé”)

Cena 04

Muda iluminação, entra a cobra grande, sombra produzida com movimentos corporais e bonecos de molde.

Cobra grande- *venham. Posso ajudar levando vocês para encontrar o sol e pedir dele mais tempo.*

Os índios montam na cobra, que os leva até a superfície, durante a viagem, sons diversos de floresta, rio.

Terminada a viagem, muda a projeção- animação com vitórias-régias faladeiras.

Vários áudios de mulheres falando como vitória-régia. (As regias podem ser bonecos de espuma)

Régia 1- *viu regia? Três meninos. Com a sra cobra grande*

Régia 2- *e eu não vi régia, disseram que foi a lara que mandou os três falarem com o sol*

Régia 3- *mas com o sol? Vocês não sabiam?*

Régia 1- *sabe o que? Me conta régia.*

Régia 3- *que a maldição da pobre da lara é por causa das pedras.*

Régia 1 e 2- *pedras?*

Régia 3- *sim, mil pedras preciosas. Ouviu meninos? Vocês vão ter que pegar as mil pedras*

Régia 1- *vixe, talvez o sol não ajude mesmo, depois do que aconteceu com Naiá.*

Régia 1- *Naiá é a bela moça que se apaixonou pela lua, todas as noites ela olhava a lua de longe. Numa noite de lua cheia ela achou que a lua estava na água, e a coitada pulou, mas era só o reflexo.*

Régia 2- *e aí nasceu a primeira régia, né régia?*

Régia 1- *claro régia.*

Terê- *aí, essa história tá cada vez mais enrolada.*

Cobra grande- *vamos meninos, essas vitórias-régias são umas fofoqueiras.*

As régias resmungaram enquanto os índios retomam a viagem. (Muda a projeção)

Índios na cobra grande, música, sons

Cena 05

Aparece uma árvore, sombra formada corporalmente (projeção- animação olhos de guaraná piscando)

(Áudio- guaraná) - calma meninos, sou o pé de guaraná, também já fui um curumim como vocês, mas hoje eu vim aqui lhes ajudar. Nasci do amor do meu pai, que enterrou meus olhos a pedido de tupã, renasci como arvore, ao lado de uma gruta. Nessa gruta estão as mil pedras mágicas que vocês precisam para libertar a cidade da Iara. Sigam a trilha de uns macacos que andam aqui por perto.

Sai animação guaraná e a sombra da arvore se desfaz. A viagem com a cobra continua. Aparecem sombras de macacos, feitas pelos atores corporalmente com uma coreografia. Entra Sons e\ou música.

Aprece a gruta (sombra) com pedrinhas reluzentes (sugestão- lanternas ou pisca-pisca)

Tará- olha lá. As pedras

Tiri- pega

Os índios colocam as pedras contando “aleatoriamente” até 999.

Terê- tá faltando uma

Uma única pedra pisca nas mãos de um macaquinho (molde de papel)

Tará- olha, pega aquele cacho de banana.

Tiri sacode o cacho. O macaco solta a pedra que é pega por terê e jogada no panelo.

Cobra- Vamos.

Cena 06

Os três índios voltam a viajar sobre a cobra, agora com o panelo.

Musica enquanto os atores manipulam a viagem.

Conseguiu terê, tará, tiri

Com Longa viagem em cobra grande

Parecido um sonho de verdade

Encontraram as pedras a luzir

Para salvar Iara e a cidade

Entregou terê, tará, tiri

Para ela as pedras preciosas

Mágica cidade a seguir.

Entregam o paneiro para a Iara (muda a projeção- animação cidade agora cores vibrantes)

Voltam para a casa na canoa. (Projeção- animação pôr- do- sol) com música(instrumental)

Narrador- Os três curumins voltaram para casa, antes do sol se pôr. E resolveram nunca mais passar da curva da ilha. A não ser que fossem convidados por alguma criatura do fundo do rio.