



NICOLETTA NOBILE

COMO FAZER UM ESPETÁCULO DE TEATRO EM 5 PASSOS

**GUIA PRÁTICO PARA
PRINCIPIANTES**

2022



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DELLE ARTI

COMO FAZER UM ESPETÁCULO DE TEATRO EM 5 PASSOS

• Prólogo: Uma introdução

1. O que é teatro?
2. A missão pedagógica do teatro
3. Teatro político: quando se utiliza o teatro para dizer algo

• Ato I. A companhia teatral

- 1.1 Diretor;
- 1.2 Argumentador;
- 1.3 Intérpretes;
- 1.4 Designer de cenários;
- 1.5 Figurinista;
- 1.6 Designers de luz e som;
- 1.7 Vários assistentes;
- 1.8 Técnicos;
- 1.9 Curadores;
- 1.10 Produtor;
- 1.11 Público.

• Ato II. “Jogar”: como começar

- 2.1 O que é que precisamos para fazer teatro: o corpo.
- 2.2 Como construir um grupo: alguns exercícios;
- 2.3 Jogar: desenvolver a confiança e a escuta;
- 2.4 Descobrir e apoiar os talentos e interesses de cada um;
- 2.5 Exercício semanal.

COMO FAZER UM ESPETÁCULO DE TEATRO EM 5 PASSOS

- **Ato III. Fazer teatro**
 - 3.1 O tema: o quê;
 - 3.2 Criatividade: como;
 - 3.3 Escrita;
 - 3.4 O elenco;
 - 3.5 Exercício semanal.

- **Ato IV. Ensaiar: do texto ao palco**
 - 4.1 Organização do tempo;
 - 4.2 Jogar;
 - 4.2.1 Performance;
 - 4.2.2 Improvisação;
 - 4.2.3 Aquecimento: alguns exemplos;
 - 4.3 Ensaiar;
 - 4.4 Direção;
 - 4.5 Exercise of the week.

- **Ato V. Finalização do trabalho**
 - 5.1 Aspetos técnicos: luz e som;
 - 5.2 Objetos e trajes;
 - 5.3 Percorrer;
 - 5.4 Ensaio geral;
 - 5.5 Todos ao palco;
 - 5.6 Exercise of the week.

- **Epílogo**

PRÓLOGO: UMA INTRODUÇÃO

Este e-book ilustra algumas linhas orientadoras para a criação teatral, tendo como alvo específico o teatro escolar. Partindo de uma introdução geral ao teatro, o primeiro capítulo descreve as diferentes profissões neste domínio; o segundo capítulo elenca alguns exercícios destinados à construção de grupo, enquanto o terceiro capítulo inicia a investigação para a criação, desde a decisão de um tema até à escrita de uma peça. O quarto capítulo é dedicado ao trabalho em palco, da direção à representação, e o último capítulo trata das etapas finais que conduzem ao espetáculo.

Os capítulos estão divididos em prólogo, atos e epílogo, de acordo com a estrutura da peça de teatro tradicional e há referências a vídeos, que podem ajudar a compreender a execução de alguns exercícios.

1. O QUE É O TEATRO?

O que é teatro? Esta é uma pergunta a que ninguém é capaz de responder com exatidão. Existem várias definições de teatro e várias visões de teatro. Algo com que podemos facilmente concordar é que a história do teatro é a história dos teatros, diferentes formas que se instalaram na estrutura da sociedade em que nasceram, desempenhando o papel de um espelho.

Na parte ocidental do mundo, as primeiras formas de teatro datam de há cerca de 2500 anos. Nessa altura, o teatro era feito por um grupo de pessoas que dançavam, cantavam e tocavam. Antigamente era um ritual a Dionísio, o deus da embriaguez e da música - e que se tornou depois, deus do teatro.

Deste núcleo de pessoas que se moviam e cantavam em conjunto - a que atualmente podemos chamar coro - saiu uma pessoa que começou a falar com este grupo de pessoas. Alguns anos mais tarde, outra personagem, o deuteragonista - o segundo ator - saiu desse grupo e começou a falar com o protagonista, dando origem ao diálogo. Alguns anos mais tarde, outra pessoa, o tritagonista - o terceiro ator - veio para o skené¹ para brincar com os outros atores. Continuava a ser um ritual - sacrificava-se um bode antes do início dos espetáculos - mas era também um concurso de três dias: três poetas participavam neste concurso e só um conseguiu o prémio para o melhor espetáculo. Os nomes dos vencedores são hoje os poetas gregos que mais conhecemos: Ésquilo, Sófocles e Eurípides para a tragédia, e Aristófanes e Meandro para a comédia. Nessa altura, não havia texto escrito, este era transmitido através da palavra falada, utilizando o ritmo da poesia.

¹ Local onde os atores gregos costumavam representar, diferente da orquestra, que era o local do coro.

O facto de conhecermos os seus textos deve-se a um tirano de Atenas, Licurgo, que decidiu transformar o edifício do teatro num edifício permanente, feito de pedras e não mais de madeira, e, ao mesmo tempo, pediu que se escrevessem as melhores tragédias e comédias dos poetas mais importantes.

Todos os cidadãos eram convidados a participar neste evento: as pessoas que não podiam pagar o bilhete tinham direito ao theorikon, um fundo público que a polis utilizava para permitir que os mais pobres fossem a festivais e, em especial, a espetáculos de teatro. Esta tradição teatral continuou e desenvolveu-se na tradição romana tendo-se perdido mesmo antes da Idade Média, quando se perderam todos os vestígios de teatro durante muito tempo. Mas a necessidade do teatro nunca se perdeu. O teatro começou a regressar às igrejas e às ruas. No primeiro caso, para ensinar às classes mais pobres os episódios da Bíblia; no segundo caso, para rir dos poderosos num Carnaval blasfemo.

A Commedia dell'arte nasceu desta forma de espetáculo. Uma forma de teatro de rua feita com máscaras e baseada na improvisação, aqui os atores criavam personagens e representavam seguindo um canovaccio, um “mapa” do enredo, que era a base das suas improvisações. Os atores da commedia dell'arte foram os que começaram a fazer do teatro uma profissão. Ganhavam dinheiro com as suas atuações e iam para onde podiam ser pagos. Foi assim que as pessoas do teatro entraram nos palácios dos reis.

Os reis e as rainhas, os nobres e os aristocratas adoravam o teatro e, embora o teatro de rua, o “teatro popular”, continuasse a viver e a animar as praças, nos pátios dos reis e dos duques trabalhavam as “companhias dos reis”, que rodiziam os textos que povoam os nossos livros de teatro histórico - Shakespeare em Inglaterra e Molière em França, por exemplo.

Ano após ano, com a ascensão da burguesia, o teatro transformou-se no edifício que hoje conhecemos: um local dividido em dois, onde existe um palco dentro de uma moldura, e onde o público se sentava não só na frente, mas em várias varandas à volta. No chamado teatro all'italiana, o teatro tornou-se um divertimento para a aristocracia e para a classe alta e também uma ocasião elegante para eventos sociais. Não era apenas o sítio onde se via, mas também o sítio onde se era visto. Uma espécie de Instagram antigo e vintage, por isso, era opinião comum que o teatro era uma atividade frívola, tal como hoje consideramos ver séries de televisão ou ir a uma discoteca.

Durante o século XIX, com a revolução industrial, o crescimento da população, as novas descobertas, a estrutura da sociedade alterou-se profundamente e o teatro começou a tornar-se mais complexo: surgiu um novo modo de produção e a nova figura do “encenador” começou a fazer o seu caminho, os dramaturgos começaram a tornar-se mais reflexivos. A sociedade começou a dividir-se e a tornar-se cada vez mais individualista e começou a perder-se o sentido de comunidade.

Nasceu a psicologia moderna, as descobertas científicas questionaram a existência de Deus, os homens sentiram-se perdidos e o drama clássico começou a falhar.

Podemos observar este tipo de transformação em todos os campos artísticos: o tempo da reprodução da realidade tinha acabado, e os artistas queriam contar o seu ponto de vista sobre a realidade, porque todas as certezas estavam a desmoronar-se.

No século XX, como em todos os outros domínios artísticos, os artistas começaram a interrogar-se sobre o que era o teatro. Os grandes artistas e realizadores apresentaram os seus próprios pontos de vista e filosofias sobre a essência do seu campo artístico. É também nesta altura que todos os ofícios se começam a misturar. Em 1959, Allan Kaprow inventou algo designado por happening, em que a arte contemporânea se tornou subitamente muito próxima do teatro: mistura de música, arte visual, presença dos corpos e ações.

O teatro deixou de ser o local onde a classe alta se encontrava para se divertir, para ser o local onde se questionava a vida, a existência, a política e a própria arte. O público não devia sentir-se consolado pelas peças de teatro, mas sim chocado, envolvido e pronto a atuar no mundo. Não se pedia aos atores que fossem “bons atores”, mas sim ativistas perturbadores, prontos a ir para a cadeia, pelos seus pensamentos e ações. O teatro saiu desse edifício, não só simbolicamente, mas também fisicamente.

Durante a peça *Paradise Now*, realizada pelo Living Theatre - um dos grupos mais importantes e influentes do século XX, um grupo que mudou radicalmente o teatro - depois de um espetáculo mais parecido com um ritual, em que as barreiras entre o público e os atores se apagaram, em que o público foi convidado a juntar-se realmente ao espetáculo, por vezes levado a cometer algum ato de violência, ou a acabar por fazer amor em palco com os atores; o público e os atores abandonaram o edifício do teatro e foram para a rua, seminus, gritando “O teatro está na rua!”. O teatro saiu desse edifício, não só simbolicamente, mas também fisicamente.

Durante a peça *Paradise Now*, realizada pelo Living Theatre - um dos grupos mais importantes e influentes do século XX, um grupo que mudou radicalmente o teatro - depois de um espetáculo mais parecido com um ritual, em que as barreiras entre o público e os atores se apagaram, em que o público foi convidado a juntar-se realmente ao espetáculo, por vezes levado a cometer algum ato de violência, ou a acabar por fazer amor em palco com os atores; o público e os atores abandonaram o edifício do teatro e foram para a rua, seminus, gritando “O teatro está na rua!”. O século XX foi o século das experimentações e da investigação teórica sobre este tema: o que é o teatro e quais são os elementos constitutivos que fazem do teatro aquilo que ele é. Foram bem-sucedidos neste esforço heroico? Não. Apenas nos ofereceram formas diferentes de pensar e fazer teatro.

2. A MISSÃO PEDAGÓGICA DO TEATRO

Juntamente com este sentido de comunidade, o teatro começou a entrar nas escolas e o teatro escolar surgiu. As companhias de teatro compreenderam o potencial pedagógico de fazer teatro com os alunos e, a partir desse momento, o teatro escolar tornou-se um domínio muito importante do teatro.

O teatro era o local onde se podiam experimentar diferentes formas de estar juntos, de construir um grupo, o local onde as pessoas com mais dificuldades sociais podiam encontrar uma forma de florescer e estabelecer ligações, o local onde os alunos podiam questionar o mundo e apresentar propostas criativas para o reinventar.

A abordagem pedagógica nasceu também na forma de trabalhar de alguns diretores: Os “diretores pedagógicos” eram aqueles que recusavam uma forma ditatorial de dirigir, em que estes davam ordens e os atores tinham um papel passivo. Acreditavam no processo de fazer teatro, encontrando formas de tirar dos atores: personagens, interpretação e dramaturgos. Esta abordagem aproximou mais do que nunca a educação e o teatro, e os criadores de teatro compreenderam a importância do teatro num ambiente social. Nestes contextos, surgiram experiências teatrais significativas; os adolescentes tornaram-se um recurso artístico para o trabalho teatral e o teatro escolar tornou-se não só uma atividade social, mas também um género artístico com características próprias.

Os adolescentes, vivendo um momento de crescimento tão significativo e delicado, deram material poderoso e interessante a projetos internacionais significativos: o Teatro delle Albe, por exemplo, uma companhia de teatro italiana de Ravenna, deu origem ao non-scuela - palavra por palavra: não-escola - um projeto de teatro nas escolas com adolescentes, em que são os próprios artistas que trabalham e jogam graças à presença de adolescentes: o princípio do seu trabalho baseia-se no conceito de Asinidade: “Asinidade. É a primeira rubrica do Noboalfabeto em que Marco Martinelli e Ermanna Montanari oferecem vislumbres de “A a Z” para uma compreensão da não-escola, uma experiência de teatro-ensino com adolescentes que não tem nada a ver com ortodoxias académicas e não é algo que possa ser teorizado sem inspiração poética. É antes um emaranhado de negações e de momentos irrepetíveis; uma humildade herética sugerida por Giordano Bruno; uma ação de enxertia arte-vida que não é o caso de dizer aqui se é melhor ou pior do que qualquer outra coisa, porque suas características são únicas.

A não escola, com a sua horda de crianças “fotografadas” ao estilo de Mayakovsky como um “pelotão”, é alimento e contágio para o Teatro delle Albe [...]”.²

² Cristina Ventrucci, La comunità irreparabile. Coro centrifugo e outras amenidades asininas, in Suburbia, Ubulibri, Milão, 2008

Trata-se de perder um conhecimento para adquirir outro, de começar a brincar juntos, uma não escola, um lugar “herético” onde não há nada a ensinar porque não se pode ensinar teatro. Um lugar onde inventar novas palavras e dar outro sentido às que conhecemos, onde encontrar a felicidade do corpo, de jogar, de errar, de estar juntos. Um lugar onde os adolescentes são os protagonistas e o coração essencial da criação artística:

“A não-escola põe em prática a relação com os adolescentes, precisamente eles, eles e mais nenhum, aqueles rostos, aquele dialeto rosnado pelos dentes, aquelas vistas, aquela linguagem de gestos, aqueles sonhos, aqueles desenhos animados.”³

O objetivo não é fazer um belo espetáculo, mas criar um terreno fértil para a vida e a criatividade, para a relação e o diálogo, onde todos têm o direito de estar e interagir. É isso que o teatro escolar deverá ser: um lugar onde os alunos, os adolescentes, podem ser o que quer que seja e onde podem descobrir-se com os outros, recusando a hierarquia habitual, inventando o seu próprio mundo, o lugar onde podem falhar e onde ninguém os julgará no final, e onde essa falha será o passo essencial num caminho desconhecido.

³ <http://www.teatrodellealbe.com/eng/contenuto.php?id=4>

3. TEATRO POLÍTICO: QUANDO SE UTILIZA O TEATRO PARA DIZER ALGO

O teatro sempre teve esta vocação política e sempre foi o lugar onde a sociedade podia enfrentar os seus problemas, onde transmitir os seus valores, processar transformações. Num ensaio célebre, Victor Turner, antropólogo escocês (1923 - 1983), dizia que o teatro era o lugar onde se lidava com as crises, onde a sociedade podia refletir e compreender-se a si própria⁴. Tal como um espelho, o teatro reflete os sentimentos e os problemas da comunidade através da criatividade.

O teatro sempre teve uma forte relação com o poder; mas seria para o lisonjear ou para o criticar? Com o expediente da comédia, os teatrólogos conseguiam colocar os problemas sociais em evidência e, por isso, eram muitas vezes censurados.

No século XX, como já vimos, o teatro era o local de eleição para discutir a sociedade e os problemas políticos, e muitos atores de teatro foram presos por causa dos seus pontos de vista políticos e que traziam para o palco⁵. Alguns encenadores do século XX também teorizaram este uso político do teatro, dando algumas indicações para que o teatro fosse o local onde se transmitem mensagens políticas, como Erwin Piscator - *The Political Theatre* (1929). De certa forma, este era um ponto de vista mais “didático”: o teatro é o palco onde se observa a vida para compreender alguns mecanismos e também aprender algumas lições.

Atualmente, é pedido que trabalhem sobre um tema político como o turismo sustentável e a sustentabilidade, em geral. Vamos analisar melhor este tema no e-book, mas a primeira questão que temos de colocar a nós próprios é: porquê fazer um espetáculo de teatro e não uma conferência, uma reunião política ou um ensaio? O que é que o teatro tem que estas outras formas de comunicação não têm?

Antes de mais, o teatro é feito por pessoas: corpos e sentimentos com os quais me identifico. Isto permite-me compreender algo a um nível mais profundo do que o racional. Isso significa que tenho de encontrar uma forma não de explicar a minha mensagem, mas de conduzir o público por um caminho onde haja lugar para a contradição, o conflito, o debate e o diálogo. Onde o mundo não é dividido em mau e bom, preto e branco, mas onde é acolhido em toda a sua complexidade. Pensar no palco não como um lugar onde se julga, mas onde se compreende.

⁴ Victor Turner, *Do Ritual ao Teatro: The Human Seriousness of Play*, Paj Publication, 1982

⁵ Os espetáculos do mesmo *Living Theatre* foram interrompidos várias vezes pela polícia, tendo os seus membros sido presos durante alguns períodos

ATO I. A EMPRESA

Quando entramos num teatro, somos normalmente recebidos por uma pessoa que é suposto vender-nos bilhetes. Com os bilhetes na mão, dirigimo-nos para uma sala cheia de lugares - normalmente - vermelhos, e outra pessoa irá provavelmente perguntar-nos o número do nosso lugar e guiar-nos até o encontrarmos. Atrás de uma secretária, escondido no escuro, alguém deixará que as luzes se apaguem e outra pessoa, nos bastidores, levantará a cortina e será descoberta uma cena. Uma cena que foi concebida por um cenógrafo, acordada com um encenador, construída por um carpinteiro e instalada por um grupo de técnicos. Alguns atores sobem ao palco. Um ator pode apresentar-se perante o público e dizer algumas palavras - escritas por um dramaturgo - enquanto um bailarino dança ao fundo, ao som das notas de um músico. É provável que usem fatos, concebidos por um figurinista e feitos à medida por uma costureira. As luzes mudarão - luzes concebidas por um desenhador de luzes e manipuladas por um técnico. Quando o espetáculo terminar, aplaudiremos de pé todo o trabalho feito pelos atores, sem dúvida, mas também toda esta incrível equipa.

Quando saímos, começamos de repente a prestar atenção aos cartazes e folhetos, com uma fotografia do espetáculo - que um fotógrafo de palco fez, um curador escolheu e um gestor de redes sociais colocou no Instagram para que pudéssemos saber que havia um espetáculo nessa noite! - e, por cima da fotografia, todos os nomes escritos das pessoas que trabalharam no espetáculo. O teatro é feito por pessoas, pessoas que fazem todo o tipo de coisas diferentes. O teatro precisa de todo o tipo de talentos e ofícios.

1.1 DIRETOR

O realizador é normalmente a pessoa que lidera o projeto, que mantém a empresa unida e que tem de saber o que o espetáculo precisa para poder atribuir tarefas. Muitas pessoas imaginam o realizador como um tipo mau, que grita com qualquer pessoa e exige o seu cappuccino de forma grosseira. Essa é a imagem de um mau diretor. Começamos a pensar no diretor não em termos de poder, mas em termos de responsabilidade.

Alguns espetáculos de teatro nem sequer têm um diretor, uma companhia pode também tomar decisões coletivamente. É uma forma muito interessante de trabalhar, embora exija muito tempo. Uma figura como o encenador nasceu para dar unidade e coerência ao espetáculo, porque pode ser útil contar com um único ponto de vista. O trabalho do realizador é ser o primeiro espectador. Observar de fora é a única maneira, por vezes, de ter uma sensação “objetiva” sobre o que se está a fazer no palco.

1.2 ARGUMENTISTA

Os dramaturgos são as pessoas encarregadas de conceber o enredo, desenhar as personagens e escrever as peças. Podem ter o texto escrito antes de começar os ensaios ou decidir escrevê-lo durante os ensaios, talvez em conjunto com o diretor. Podem também decidir escrever as partes a partir dos atores da companhia, desenhando as personagens com base nos atores que irão desempenhar o papel, ou escrever algumas personagens e depois procurar os atores perfeitos para o papel.

Pergunta: todos os espetáculos de teatro têm de ter um texto? Claro que não.

Vamos precisar de um dramaturgo mesmo que não queiramos nenhum texto no nosso espetáculo?

Depende de si. Muitos espetáculos de teatro não têm palavras, alguns têm apenas algumas. O teatro é feito de ações, que devem ser organizadas de forma coerente; o teatro não é feito de textos, mas com textos. Esta é a diferença entre literatura e teatro. No teatro, as palavras são escritas para serem representadas e, por outro lado, nem todas as ações são representadas por palavras. O texto no teatro deve ter um significado, ajudar o público a compreender o que se está a passar. As palavras não precisam de explicar, mas de deixar viver uma personagem, um momento, uma ação. É por isso que, mesmo numa peça sem palavras, o dramaturgo pode sempre ser útil, para escrever a representação em palco, para manter a estrutura.

1.3 INTÉRPRETES

O performer é o termo mais atual para identificar as pessoas que atuam num palco. Podem ser atores, bailarinos, cantores, ou todas estas coisas juntas. É-lhes pedido que estejam em palco, que sejam criativos e generosos. Que ouçam e estejam abertos aos seus parceiros e colegas, que pensem nas necessidades do espetáculo e da companhia. Têm competências técnicas que construíram ao longo de anos de estudo, para gerir a voz, o corpo, as emoções e as relações; e graças a este conhecimento técnico, podem sentir-se livres, explorar, cometer erros, ser feios, divertir-se e brincar. Por todas estas razões, precisam de ter boas condições à sua volta: o palco deve ser um lugar seguro, um ambiente sem julgamentos onde se possam sentir bem-vindos e seguros. Têm de trabalhar em harmonia com a companhia e respeitar profundamente todos os outros profissionais que trabalham à sua volta.

1.4 CENÓGRAFO

A decisão sobre o cenário do espetáculo é da responsabilidade dos cenógrafos. Estes podem optar por conceber um cenário realista ou um cenário simbólico. É uma questão de estética, mas também uma questão de orçamento, na maior parte das vezes. O teatro é uma arte pobre, e muitas vezes fazer teatro é uma questão de encontrar formas criativas de contar algo com um orçamento baixo. Esperemos que o teatro seja feito por símbolos, não precisamos de ter um cenário real como nos filmes, mas podemos precisar de alguns objetos, por exemplo, algo que ajude o público a perceber onde estamos ou do que estamos a falar. O cenógrafo é um artista que deve descobrir o que pode fornecer um cenário real no palco, sugerindo tempo, espaço ou ambiente. Por exemplo: o nosso objetivo é ambientar o nosso espetáculo à beira-mar. É claro que não podemos ter uma praia real no palco. O que é que pode substituir a falta de areia e água? Existem objetos que possam sugerir, possivelmente uma versão poética deste lugar? Onde é que o podemos encontrar? A função de um cenógrafo é pensar no palco e no espetáculo de uma forma visual. Pense no cenógrafo mais como um artista visual.

1.5 FIGURINISTA

O trabalho do cenógrafo é geralmente acompanhado pelo do figurinista. Têm de trabalhar em conjunto para criar coerência entre as partes visuais de que estão a cuidar. Os figurinos, tal como os cenários, podem ser hiper-realistas ou simbólicos. Mais frequentemente, dependendo do tempo e do dinheiro, os figurinos também podem ser feitos por alguns elementos. Têm de ajudar o público a compreender algo sobre: o tempo, o espaço, o estado de espírito ou as características de uma personagem. Por exemplo, se as personagens vão para a rua e é Inverno, talvez usem um casaco ou um chapéu. Pode parecer fácil ou intuitivo, mas os figurinistas pensam em todos os pormenores que tornam a peça mais compreensível e convincente.

1.6 DESIGNERS DE LUZ E SOM

O espaço e o tempo também podem ser criados pela luz e pelo som. Alguns artistas trabalham em palcos vazios, utilizando apenas a luz e o som para criar espaço e tempo. As luzes e os sons podem contar histórias e ajudar muito público a compreender melhor o que se está a passar, qual é o estado de espírito de uma cena, por exemplo, se quisermos ambientar a nossa cena à beira-mar, num clima melancólico, talvez possamos colocar o som das ondas e algumas luzes azuis à volta. O público compreenderá imediatamente tudo o que está em causa. O teatro é normalmente uma questão de síntese e de poesia. A luz e o som são duas das ferramentas mais interessantes neste processo.

1.7 VÁRIOS ASSISTENTES

Algumas pessoas podem estar muito interessadas em fazer teatro, mas não estão interessadas na parte criativa do trabalho. O teatro não pode ser feito sem os vários assistentes que ajudam o encenador, os cenógrafos, os figurinistas, os designers de luz e de som a fazer o seu trabalho. Os assistentes de encenação, por exemplo, são aqueles que tratam de tudo o que o palco precisa: organizar os ensaios, dar a folha de chamada, tomar notas, ser o intermediário entre os atores e os encenadores, os produtores e todas as outras figuras à volta. Na maior parte das vezes, pensamos num assistente como um “papel secundário”, mas não é. É um trabalho próprio que requer uma preparação adequada. É um trabalho adequado que requer qualidades e conhecimentos específicos, bem como organização e exatidão que a maioria das pessoas - especialmente as criativas! - não têm.

1.8 TÉCNICOS

Respeitar e dizer “obrigado” aos técnicos é uma das regras de ouro do teatro. São eles que, às escuras, gerem todos os aspetos técnicos do nosso espetáculo. Podem ser eletricitas, técnicos de som ou mestres de adereços. São eles que preparam o cenário todas as vezes, que devem gerir as luzes e os sons durante o espetáculo, que ajustam as luzes e gerem os microfones e a música. São uma linha de trabalho muito preciosa.

1.9 CURADORES

O nosso espetáculo não poderia sequer começar sem um curador e todo o grupo de pessoas que se ocupa da organização de uma companhia. Fazem a mediação entre a companhia e o teatro; tratam de toda a organização e promoção. É necessário que tenham competências de gestão, competências sociais e que sejam bons em planeamento. Pode ser associado a um gestor de redes sociais para se ocupar de todos os aspetos promocionais nas redes sociais. O sucesso de uma peça de teatro depende em grande medida do bom trabalho destas figuras, que têm de ser criativas e encontrar formas interessantes de atrair novos públicos.

1.10 PRODUTOR

O produtor é a pessoa que supostamente financia os projetos teatrais. O teatro também é uma questão de quanto dinheiro se tem, no entanto, não ter muito pode até ser um impulso, para encontrar caminhos criativos para alcançar o conteúdo. Não é um dado adquirido que uma produção rica possa fazer melhores peças do que uma pobre. Peter Brook diz que a única coisa de que se precisa para fazer um espetáculo é um ator e um espaço vazio. E um público, claro.

1.11 O PÚBLICO

A palavra “teatro” vem do verbo grego “assistir”. Theatron é “o lugar onde se assiste”. Uma peça de teatro não pode existir sem um público, alguém que está a assistir, que está a participar neste ritual comum. Fazer teatro é um ato de comunicação, e todos os atos de comunicação, precisam de um destinatário.

ATO II. “JOGAR”: COMO COMEÇAR

Lembra-se de quando era criança e decidiu brincar aos heróis que queriam lutar contra o mau da fita, talvez para conquistar o amor de uma princesa ou para eliminar o mal do mundo? Lembra-se de quando brincava aos piratas ou aos espiões de um filme? Fingias ser outra pessoa e, de repente, o teu quarto transformava-se numa selva, num quartel-general dos serviços secretos de um espião ou num castelo. E o teu corpo, a tua voz, já não eram teus. Durante o jogo, o teu nome mudava e o mundo à tua volta também. O teatro é mais ou menos isso. Jogar.

2.1 O QUE É NECESSÁRIO PARA FAZER TEATRO: O CORPO

Antes de mais, fazer teatro é uma questão de brincar. Tal como as crianças, colocamo-nos numa situação fictícia. Qual é a diferença entre as crianças que brincam e os atores? O objetivo. O objetivo de quem faz teatro é dizer algo importante a alguém. Já vimos que todos os tipos de profissões são importantes no teatro, e todos poderão trabalhar na sua área preferida no final, mas sugiro que todos participem no workshop prático que precede o espetáculo, por duas razões principais: a primeira é que, na minha opinião, todos os diferentes ofícios envolvidos no teatro funcionam melhor, quando sabem o que é estar em palco; a segunda é que pode ser uma grande oportunidade para os alunos viverem uma nova experiência.

No cerne da criação teatral, há um ator a representar para comunicar algo. A representação é um trabalho que requer aperfeiçoamento, trabalho corporal e vocal, mas acima de tudo desenvolver a confiança e a escuta. É um trabalho que tem de ser feito em conjunto, como um grupo. Mesmo quando um artista está sozinho no palco, nunca está sozinho. O intérprete joga com o público, com o espaço, com o passado. É um trabalho que requer anos e anos de treino, um treino que nunca acaba.

O treino é uma preparação para estar em palco: desde pequenos que o nosso corpo e a nossa voz se habituam ao que a sociedade espera de nós. As nossas costas podem dobrar-se sob o peso de sacos ou apoiar-se em livros todos os dias; os nossos ombros podem fechar-se para proteger o peito de olhares indesejáveis, e a nossa voz pode tornar-se - especialmente no caso das raparigas - mais aguda e fina do que seria natural; o treino ajudá-lo-á a reencontrar uma posição neutra do corpo, para que se sinta consciente e em controlo das suas possibilidades. O corpo é o instrumento do intérprete quando o intérprete é também o tocador: tal como um guitarrista estuda durante anos para saber tocar a guitarra, os intérpretes terão de aprender a tocar o seu corpo.

Vamos fazer um jogo: andem pela sala durante alguns minutos e depois parem num sítio, de pé. Fechem os olhos e comecem a observar-se a si próprios. Um dos vossos pés está mais à frente do que outro? Um dos nossos ombros é mais alto do que o outro? As nossas costas estão a respeitar as curvas naturais da coluna vertebral, ou há algumas curvas mais proeminentes do que outras? Façam este exercício em pares, agora. Andem pela sala, normalmente, e depois parem. Tentem não mudar de posição. Observem-se uns aos outros. As pessoas que estão a observar terão de dizer às pessoas observadas as assimetrias dos seus corpos. A sua perceção foi correta ou o seu parceiro notou algumas assimetrias no seu corpo? Para a pessoa que está a observar: tente comunicar essas coisas de forma atenciosa e respeitosa; para a pessoa que está a ser observada, tem de se lembrar que estes ajustes são a forma como o nosso corpo tentou enfrentar o mundo à nossa volta. Não há nada de errado com isso. Agora troque de lado e repita o exercício. Basta observar e praticar a única regra do teatro: não julgar.

2.2 COMO CONSTRUIR UM GRUPO: ALGUNS EXERCÍCIOS

O teatro é uma experiência de grupo, algo que estamos a fazer em conjunto. Podemos pensar numa companhia de teatro como uma reformulação de uma pequena sociedade: pode ajudar-nos a compreender como viver em conjunto, mas com regras novas e utópicas. O teatro pode ser também uma forma diferente de nos conhecermos uns aos outros e de conhecermos os alunos de um ponto de vista diferente; é uma grande oportunidade para nos conhecermos de forma diferente. O primeiro passo para construir um grupo é criar um espaço seguro onde haja respeito, confiança e nenhum julgamento. Os alunos precisam de saber e sentir que, ao contrário do que acontece durante as aulas, não serão julgados, que não há classificação no final e que o teatro é um lugar onde os erros não só são bem-vindos como também necessários. Alguns exercícios que o podem ajudar neste processo:

1. Faça um círculo: peça a todos que se apresentem, mesmo que já se conheçam, dizendo o seu nome e mencionando algo de que gostam e algo de que não gostam; pode também pedir-lhes que digam quais são as suas expectativas em relação a esta experiência, os seus sonhos e desejos.
2. Façam um círculo, mas em posição de pé. Uma pessoa diz o seu nome e, entretanto, faz um movimento. A pessoa seguinte terá de repetir o nome e o movimento da pessoa anterior e depois acrescentar o seu nome juntamente com um movimento. A pessoa seguinte terá de repetir os dois nomes e movimentos anteriores e depois acrescentar o seu. O exercício prossegue de modo que o último tenha de reproduzir todos os movimentos e nomes dos outros, acrescentando o seu próprio. O exercício pode prolongar-se por várias rondas. Estimula a memória e a concentração e faz com que os alunos se mexam de uma forma divertida. Podem sentir-se estranhos ou ridículos, mas esse é o objetivo: todos terão de o fazer e começar a jogar.
3. Um bom exercício para aquecer e desenvolver a audição, o ritmo e a observação chama-se “o carrossel”. Enquanto todos estão em círculo, põe-se uma música; uma pessoa vem para o centro do círculo e começa um movimento.

Todos têm de o imitar na perfeição e ele/ela tem de verificar se todos perceberam o movimento. Quando toda a gente tiver percebido o movimento, é altura de passar o testemunho a outra pessoa. Mantendo o contacto visual, o escolhido vem para o centro com o movimento comum e, tendo sempre em atenção a imitação dos outros, terá de o desenvolver de forma orgânica até se transformar em algo diferente. Quando esta pessoa tiver encontrado e estabilizado o seu movimento, é altura de passar a liderança. Tenha cuidado para não fazer mudanças rápidas: tem de fazer com que as outras pessoas sejam capazes de o seguir. Não se trata de fazer um gesto complicado ou original, mas de fazer com que todo um grupo de pessoas se mova em conjunto.

2.3 JOGAR: DESENVOLVER A CONFIANÇA E A ESCUTA

Ao contrário do que se possa pensar, atuar não é uma questão de brilhar, de falar mais alto ou de se destacar dos outros. Atuar é uma questão de ouvir, estar presente e coexistir com os outros. Desenvolver um sentido de espaço e de escuta são as ferramentas mais importantes para fazer teatro.

1. Andar à volta do espaço a diferentes velocidades. Este é um dos exercícios mais básicos que utilizamos no teatro. Ajuda-nos a desenvolver a autoconsciência do nosso corpo, a perceção do espaço e a escuta do grupo. Estabelecer 10 graus de velocidade, em que 0 é a quietude, 5 é a marcha normal e 10 é a corrida rápida. Os participantes começarão a andar a uma velocidade média, como 5, e terá de lhes dizer os números para alterar a velocidade. Eles precisam de se habituar a um sentido comum de velocidade de um determinado número. Certifique-se de que todos caminham sem cruzar os braços ou com os olhos baixos. Essa é uma forma de proteção que eles podem, com jeitinho, começar a largar. É suposto ser um andar “neuro”. Portanto, olhos para cima, braços para baixo e andar sem arrastar os pés. Terão de ter cuidado para que a sua presença no espaço seja equilibrada: terão de saber onde estão os outros e onde o grupo precisa deles para equilibrar o espaço. Pensem no espaço como uma jangada: a nossa função é evitar que a jangada se afunde. A certa altura do exercício, podem começar a olhar-se nos olhos. Esteja atento ao espaço e às pessoas que o ocupam. Sugira-lhes que escolham direções para que não andem ao acaso, mas com um objetivo.

2. Reunião. Durante este exercício, podem também começar a fazer alguns encontros. Primeiro, terão de se encontrar com um parceiro - sempre a andar de um lado para o outro a velocidades variáveis - e olhar nos olhos durante três segundos. Isto pode parecer fácil, mas é um exercício muito íntimo e difícil. Depois deste passo, podemos começar a dar-lhes tarefas mais dinâmicas. É interessante quando os alunos ficam hiperestimulados durante este exercício. Deixam finalmente de pensar e começam a viver realmente nos seus corpos e com os outros. Podem surgir muitas coisas interessantes do cansaço do corpo, um corpo a quem não se pede que seja performativo, mas que tem de encontrar a liberdade. Depois, dêem aos vossos alunos algumas tarefas. Por exemplo, têm de cruzar os olhos de outras pessoas e dar-lhes cinco enquanto saltam. Podem fazer a mesma coisa pronunciando em voz alta e ao mesmo tempo o nome da pessoa a quem estão a dar cinco. Podem gatinhar juntos no chão, mantendo o contacto visual. Dê-lhes alguns passos.

3. Enquanto caminham, atira-lhes uma pequena bola. Eles terão de a atirar uns aos outros. Cada vez que a bola cai, todos têm de se deitar completamente e só se podem levantar quando todos estiverem no chão. Depois, têm de se levantar todos juntos, retomando a velocidade a que estavam a andar. A regra do equilíbrio do espaço e da mudança de velocidade mantém-se. Dê-lhes mudanças rápidas de velocidade. As crianças vão ficar com uma boa disposição para brincar e vão começar a divertir-se e a concentrar-se.
4. Depois de o terem praticado algumas vezes, podem estar prontos para decidir a velocidade em grupo. Pode começar por pedir-lhes para pararem e depois começarem juntos. O objetivo é que seja impossível dizer quem é que assume a liderança. Observando de fora, eu teria de ver um grupo inteiro a abrandar e depois a parar ao mesmo tempo. O mesmo para o arranque. A certa altura, terão de ser capazes de mudar de velocidade em conjunto e de forma autónoma, como um grupo.
5. Confiança. Desenvolver a confiança nos outros não é fácil, especialmente para os adolescentes. Enquanto andam de um lado para o outro, peça-lhes para fazerem alguns exercícios de equilíbrio. Podem pegar no braço da outra pessoa e, dando-lhe o seu próprio peso, equilibrarem-se para trás. Podem também encontrar posições diferentes, como de costas para o chão. A parte interessante deste exercício é que o outro só não cairá se lhe deres o teu peso.

2.4 DESCOBRIR E APOIAR OS TALENTOS E INTERESSES DE CADA UM

São exercícios básicos que os actores continuam a fazer mesmo depois de anos de carreira, mas é também uma questão de descobrir o teatro divertindo-se, descobrir o nosso corpo de uma forma única, experimentar algo novo, alguma qualidade de nós próprios que não é necessariamente melhorada na vida quotidiana ou numa abordagem escolar padrão.

Na criação teatral, especialmente durante esta experiência, é importante reconhecer os interesses e os talentos de cada um. Pode ser importante que toda a turma participe nestes exercícios, mas quando se trata de fazer o espectáculo é importante que cada um possa escolher o que é do seu interesse ou talento. O teatro, como vimos, é um lugar cheio de diferentes tipos de empregos, não se trata apenas de actores. Alguns estudantes apaixonados pela moda podem decidir tratar dos figurinos, alguns que têm talento para a organização podem tornar-se curadores ou assistentes, alguns que se interessam pela arquitectura ou pelas artes visuais podem pensar nos cenários e alguns que querem ser electricistas podem pensar em todos os aspectos técnicos.

Pelo contrário, este é também um local onde podem experimentar algo mais. Esta pode ser a oportunidade de os encorajar a explorar uma ou outra área ou a sair da sua zona de conforto. O teatro pode ser um espaço seguro para escapar à vida quotidiana, claro, mas também pode ser uma oportunidade para descobrir talentos, interesses e futuros empregos.

2.4 EXERCÍCIO DA SEMANA

Imaginemos que a vossa experiência será dividida em semanas diferentes (podem traduzir em dias, ou o que quiserem). Vou dar-vos um exercício por semana (=passo) que podem fazer em grupo.

Na primeira semana, a tarefa é irem juntos ao teatro.

Encontra algo engraçado. De preferência, que não seja demasiado longo. Escolha talvez um musical ou algo que tenha ritmo, que os alunos possam apreciar; talvez não algo que eles “devam” ver, como uma peça clássica ou algo ligado ao programa escolar. Claro que isto pode ser muito interessante, mas acontece por vezes que ir ao teatro, quando se está no liceu, significa por vezes aborrecido, talvez feito por actores velhos, e que os alunos nem sequer compreendem. Têm de começar a pensar no teatro como algo alegre e belo, como algo onde se podem divertir, expressar as vossas ideias e conviver com outras pessoas.

Este é um exercício que pode ser repetido todas as semanas!

ATO III. FAZER TEATRO

3.1 O TEMA: O QUÊ

O teatro é um acto de comunicação, por isso é melhor começarmos com uma pergunta simples:

- De que é que queremos falar?

Responder a essa pergunta é uma das coisas mais difíceis e fundamentais a fazer. A resposta deve responder a estas perguntas:

- Qual é o meu interesse? De que é que tenho urgência em falar?
- O que é que isto tem a ver comigo?
- O que é que isto tem a ver com a comunidade com quem estou a falar?
- Porquê agora?

A primeira pergunta pode parecer bastante fácil de responder. Encontre algo que seja importante para si. Mas: porque é que isso lhe interessa, porque é que isso lhe diz respeito? Escolher um tema quente do mês, por exemplo, não é suficiente. Ou, se for esse o caso, tente descobrir qual é a sua ligação pessoal com esse tópico.

Passo seguinte: o tema que lhe interessa é interessante para a comunidade a que se dirige? Porquê? Ter uma ligação pessoal com o tema fará com que o seu trabalho seja específico e não genérico, mas porque é que esta coisa que é tão importante para si, deve ser importante para outra pessoa também? É importante não misturar privado e pessoal, não usar o palco como o meu diário secreto. É assim que deve ser ou o meu tema também deve ser relevante para outra pessoa?

Terceira etapa: porquê agora? A relação com o presente é crucial para um bom espetáculo de teatro.

Por exemplo, o meu tema é a igualdade de género. Mas o que é que dentro deste grande tema é significativo para mim? Talvez a minha urgência possa vir de um artigo que li e que me irritou e me fez pensar em mim e nos meus pares. Ou talvez venha de um sentimento, ou medo, que me apercebo que partilho com a minha geração.

Ou talvez me sinta atraído por um tema muito quente do momento, algo que esteja no centro do debate público. Mas de que aspeto específico quer falar? Qual é a sua ligação, o seu ponto de vista pessoal ou o seu contributo para este tema? Neste caso, o tema é dado.

Turismo sustentável. Mas o que é que este tema tem de interessante para si? Há muitas nuances dentro dele: a relação entre os seres humanos e a natureza, a relação com as fronteiras, o tempo e o espaço. Acessibilidade e igualdade, ruído, colonialismo. Pode parecer um tema demasiado específico ou técnico, mas contém temas universais que podem ser abordados: cooperação, ambiente, relação entre passado e futuro e qualidade de vida. No Sistema Europeu de Indicadores de Turismo (ETIS)⁶, existem 27 indicadores e 40 indicadores opcionais para monitorizar e medir a sustentabilidade da atividade turística, divididos em 4 categorias: gestão do destino, impacto social e cultural, valor económico e impacto ambiental⁷. O turismo sustentável está ligado a temas como a solidariedade, o respeito pela natureza, o capitalismo, o greenwashing e a poluição. Tem um vasto campo de investigação e diferentes apelos à sua criatividade e interesse. Pode pensar-se no processo artístico como um movimento telescópico: do específico para o geral, do pormenor para a visão geral, do pessoal para o universal. Uma história única e específica pode trazer à tona, e tem de estar ligada a temas universais como o amor, a pobreza, a diversidade, o medo, a solidão, a amizade, a memória, a justiça, o tempo, o futuro.

O relatório Brundtland foi o primeiro texto teórico, de 1987, intitulado O nosso futuro comum, que definiu o desenvolvimento sustentável como um “desenvolvimento que satisfaz as necessidades do presente sem comprometer a capacidade das gerações futuras de satisfazerem as suas próprias necessidades”.⁸ O nosso futuro comum. Este poderia ser um bom começo.

1. Investigação

A pesquisa e o estudo são dois passos importantes que pode utilizar para clarificar a sua mente. Os criadores de teatro estudam muito antes de iniciarem uma nova criação. Dê uma vista de olhos a tudo o que foi dito, escrito ou filmado sobre o seu tema. Pode ser útil e inspirador. Se é professor, deixe que os seus alunos sejam os atores principais desta parte. Não se trata de uma investigação ligada à aquisição de conhecimentos, não lhes é pedido que façam um teste para um exame. É claro que, se quisermos falar sobre algo, temos de saber do que se trata, mas o objetivo desta investigação é encontrar algo interessante para eles. Algo que possa ser um terreno fértil para a sua imaginação e criatividade. Algo sobre o qual queiram saber mais. Isto implica que eles podem não se lembrar de cor de alguns dados históricos, mas, por exemplo, podem aprender muito sobre o que está a acontecer na Tanzânia entre a caça furtiva e o turismo sustentável. Utiliza a tua intuição para te guiares nesta investigação. Seria impossível saber tudo sobre um tema tão vasto, por isso, confiemos nos nossos interesses e na nossa intuição.

⁶ Sistema Europeu de Indicadores de Turismo para a gestão sustentável dos destinos: https://ec.europa.eu/growth/sectors/tourism/offer/sustainable/indicators_en (22/06/16). | ⁷ Conjunto de ferramentas ETIS em inglês, francês e italiano: <https://ec.europa.eu/docsroom/documents/21749> (22/06/16).

⁸ Relatório da Comissão Mundial sobre Ambiente e Desenvolvimento: O nosso futuro comum <https://sustainabledevelopment.un.org/content/documents/5987our-common-future.pdf> (22/06/16).

2. Brainstorming

É altura de fazer associações livres. Considerem tudo o que vos vier imediatamente à cabeça e que esteja relacionado com o tema principal. Todos os alunos são convidados a dar o seu contributo. Não há uma única ideia desinteressante ou errada; este não é o momento para censuras. Escreva tudo. Pode utilizar estas coisas como um caminho para a parte do estudo. Por vezes, a pesquisa em torno do tema pode implicar algumas imagens ou ideias para o espetáculo; histórias, estados de espírito, imagens.

3. Material de recolha

Seguindo as intuições resultantes do brainstorming, pode começar a recolher material de referência. Filmes, livros, poemas, imagens, vídeos, discursos, todo o material que possa ser útil para o seu trabalho. Podem dividir-se em grupos: cada grupo, numa área diferente, terá a tarefa de fazer pesquisa e regressar, no dia seguinte, com algumas ideias e material para trazer para o trabalho coletivo. Não nos detenhamos num nível teórico. Começemos a pensar no palco.

Se, por exemplo, o meu tema for a relação entre os seres humanos e a natureza, para além dos ensaios, discursos teóricos e contributos que possa encontrar, haverá por aí algum artista que tenha trabalhado anteriormente sobre este tema? Cujo trabalho me sirva de inspiração? Um fotógrafo, um poeta, um músico, um pintor. Pode pedir aos seus alunos que apresentem, não só o material que encontraram, mas também uma ideia para o projeto cénico.

4. Falar e ouvir

Todos terão tempo para revelar o resultado da sua investigação. Dê a si próprio o tempo necessário para esta exposição, cerca de 10 minutos no máximo para cada grupo. Peça ao grupo para tentar, se ainda não o fizeram, traduzir os materiais e tópicos numa proposta cénica. Isso ajudá-los-á a selecionar e a mudar o seu ponto de vista: não de uma forma de exame, mas de trabalho criativo.

Depois de cada grupo ou aluno ter apresentado a sua ideia, todos podem acrescentar ou discutir os projetos de forma aberta e respeitosa. Numa discussão aberta, também pode haver espaço para o confronto, mas lembre-se das duas regras fundamentais do teatro: respeito e escuta. Não há uma ideia melhor do que outra ou ideias menos valiosas do que outras. Existem, tal como na vida, diferentes pontos de vista e diferentes interesses.

5. Selecionar

A dimensão do teatro é a síntese. Portanto, agora é altura de decidir o que é mais interessante trazer para a mesa. O que é que interessa sobretudo aos alunos? Por vezes, selecionar implica também excluir algo que nos interessa profundamente, e não há problema. O teatro é um processo; nada está realmente perdido. Por vezes, mesmo após o primeiro brainstorming, os vários materiais não são assim tão diferentes uns dos outros. As diferentes propostas podem acabar já numa possível estrutura do trabalho: cada pequena contribuição pode compor o seu espetáculo final.

3.2 CRIATIVIDADE: COMO

A arte torna-nos livres. Pode acabar por nos contar uma história de viagens de longa distância numa carruagem; pode encontrar alguns guias turísticos com cartas de amor no interior. Pode inventar algo utópico ou distópico, algo realista ou fantástico, uma comédia ou um drama. Pode escrever algo novo ou levar uma história para outro lado; pode ser uma história real ou um conto de fadas.

Podes exprimir o teu ponto de vista sobre um aspeto deste tema e inventar uma forma divertida de dar a conhecer às pessoas o que é o turismo sustentável. Achas que as políticas são adequadas às necessidades? Se tiveres novas ideias e propostas, podes utilizar este espaço para as desenvolver e exprimir. Pode realizar uma investigação, fazendo o seu desempenho com entrevistas, perguntando às pessoas à sua volta o que sabem sobre o tema, qual é a sua opinião sobre o mesmo e quais são as suas experiências.

Pode escolher um ponto de vista: pode decidir adotar o ponto de vista de um viajante, de um hotel, de um operador turístico, de um governo. Pode optar por começar do ponto de vista de alguém que não concorda de todo com o turismo sustentável. A partir de um único tema, podemos ter milhares de obras de arte, espetáculos e micro temas diferentes.

A partir dos materiais e temas que escolheu, que tipo de espetáculo pode criar?

3.3 ESCRITA

O que é que significa escrever para teatro? Em primeiro lugar, como já dissemos no primeiro capítulo, escrever para teatro não é apenas uma questão de texto. Além disso, o texto não é a essência do teatro; por vezes, nos programas escolares, o teatro faz parte da literatura e, durante muito tempo, as peças de teatro e o texto, em geral, foram considerados a essência da arte teatral. Atualmente, partimos do princípio de que a cena é o verdadeiro coração do teatro e o texto é apenas uma parte. A escrita dramática implica ações, corpos e conflitos.

O teatro baseia-se no conflito e na presença de diferentes pontos de vista. Foi assim que nasceu o diálogo. Qual é a diferença entre uma conversa e um diálogo? Durante uma conversa, também se pode concordar com o outro, ou apenas discutir e fazer crescer os pensamentos. Num diálogo, algo tem de acontecer. Duas partes diferentes que querem duas coisas diferentes estão a lutar para obter algo. Não estou a falar necessariamente de lutas, mas tem de haver alguns obstáculos entre o desejo/objetivo das personagens e a sua possibilidade de o alcançar.

O mesmo princípio deve ser utilizado em toda a estrutura de uma peça de teatro. Um exemplo.

Exercício de improvisação A pessoa 1 está no palco, a pessoa 2 está a chegar. Há um assassino atrás da porta. A pessoa-2 quer ir para o sítio atrás da porta e a pessoa-1 tem de o impedir porque, caso contrário, o assassino mata-os. A pessoa-1 também está proibida de dizer à pessoa-2 que atrás da porta está um assassino.

Um objetivo Pessoa-2 para passar a porta, Pessoa-1 para sobreviver), um obstáculo (o assassino atrás da porta) que criou um conflito (Pessoa-2 e Pessoa-1 querendo duas coisas diferentes).

A Dramaturgia será as diferentes estratégias que a Pessoa-1 encontrará para persuadir a Pessoa-2 a não atravessar a porta.

Muitas peças de teatro são escritas seguindo estes princípios num contexto ficcional; chama-se a isto uma situação dramática. Há um enredo, há personagens fictícias e um espaço e tempo fictícios. O teatro contemporâneo deu-nos a oportunidade de criar situações épicas.

Quais são as diferenças? No teatro épico, não preciso de uma situação ficcional. Não preciso de fingir ser outra pessoa e falar diretamente com o público, contando-lhe histórias ou fazendo coisas que estão ligadas por um princípio de coerência, mas não por um enredo. Este é um estilo mais narrativo, em que se podem juntar diferentes materiais sem criar uma história feita de personagens, etc.

O teórico do teatro épico é Bertolt Brecht. Ele definiu as diferenças entre o teatro dramático e o teatro épico⁹:

DRAMATIC THEATRE

plot
 implicates the spectator in a stage situation
 wears down his capacity for action
 provides him with sensations
 experience
 the spectator is involved in something
 suggestion
 instinctive feelings are preserved
 the spectator is in the thick of it, shares the experience
 the human being is taken for granted

 he is unalterable
 eyes on the finish
 one scene makes another
 growth
 linear development
 evolutionary determinism
 man as a fixed point
 thought determines being
 feeling

EPIC THEATRE

narrative
 turns the spectator into an observer, but
 arouses his capacity for action
 forces him to take decisions
 picture of the world
 he is made to face something
 argument
 brought to the point of recognition
 the spectator stands outside, studies

 the human being is the object of the inquiry
 he is alterable and able to alter
 eyes on the course
 each scene for itself
 montage
 in curves
 jumps
 man as a process
 social being determines thought
 reason

Brecht modifica o drama tradicional, a fim de estimular o envolvimento do espectador em temas sociais. Fez do espectador um observador, cortou todos os truques de enredo para fazer o público cair numa história, transformando o enredo numa narração, onde o público já sabia onde a história ia acabar e podia concentrar-se na dinâmica social que levava a esse fim. Acreditava num ser humano capaz de mudar e usava o teatro como ferramenta para provocar transformações e até revoluções. Brecht utilizou também “títulos” para as cenas, para que o público não se envolvesse demasiado no enredo e pudesse refletir intelectualmente sobre os temas que abordava nas suas peças. Introduziu também algumas canções pela mesma razão.

⁹ Brecht on theatre: the development of an aesthetic, Bertolt Brecht; Editado e traduzido por John Willett, Hill and Wang, 1964.

Isso implica também que, no teatro épico, os atores podem estar conscientes do público. A quarta parede¹⁰ - que durante décadas caracterizou o teatro dramático, fechando atores e personagens num lugar fechado onde fingiam não ser observados - caiu, e os atores podem sair da sua situação fictícia sempre que quiserem, falando com o público, explicando partes da peça, cantando uma canção, contando histórias, fazendo jogos ou piadas e desenvolvendo os seus pensamentos com eles. Foi também daí que surgiu um tipo específico de teatro, o metateatro. O teatro já não era o lugar onde se escondiam todos os truques que criavam ilusões, mas o lugar onde se pensava e observava. Observar os mecanismos do fazer teatral - tornando-os visíveis para o público - tornou-se uma forma de observar os mecanismos que regiam o mundo e as relações humanas.

1. Música e teatro

O teatro musical é uma forma de teatro em que a música, as canções e a dança são utilizadas para transmitir significado, emoções e texto. Qual é a diferença entre a utilização da música no teatro musical ou na ópera e no teatro épico? Nos musicais e nas óperas, as personagens não têm consciência de que estão a cantar: cantam enquanto falam. No teatro épico, as canções são ferramentas para o escritor acrescentar significados ou para o encenador, para enriquecer a peça. Neste caso, os atores e as personagens em palco têm consciência de que estão a cantar. Incluir música na sua atuação pode ser uma escolha muito interessante. Especialmente se houver músicos, dançarinos ou cantores no grupo, pode ser proveitoso realçar os seus talentos para enriquecer o espetáculo com as suas contribuições. No teatro épico, em especial, não é necessário encontrar uma situação para inserir uma cena musical no espetáculo. Se, numa situação dramática, pode ser útil encontrar uma “razão” para a utilização da música (ou seja, a personagem principal adora tocar guitarra e começa a cantar num bar), em situações épicas a mistura de ofícios é bem-vinda.

2. Definir uma estrutura

Pense na estrutura da sua peça como uma textura. Todos os que colaboram para formar a imagem completa: precisam de estar ligados com um certo ritmo, sem buracos ou fios que saiam. Os elementos que escolheu para a sua textura têm de construir o padrão. Uma textura que funciona é aquela em que há certos elementos que voltam, talvez com uma variação. Pode ser uma tarefa fácil para um criador individual que tem de lidar apenas consigo próprio, mas o que acontece quando se trata de cocriação e de trabalho coletivo?

Existem diferentes estratégias:

1. Discutimos todas as partes em conjunto. Este é um processo difícil e longo. É uma possibilidade, mas levará muito tempo e não é garantido que o resultado seja eficiente.
2. Trabalhamos todos juntos, mas damos a cada um papéis diferentes. Um grupo de escritores, um grupo de realizadores, um grupo de atores. Cada um segue as qualidades associadas ao seu papel.
3. Dividimo-nos em diferentes grupos e cada grupo trabalha numa parte diferente da peça.

¹⁰ A parede imaginária que separa os actores do público, para que possam actuar fingindo que ninguém está a ver.

Esta última pode ser uma forma frutuosa de criar. Podemos explorar o número de pessoas para poupar tempo e, ao mesmo tempo, todos podem sentir-se envolvidos no processo. Depois de definir a estrutura da sua peça, pode dividir-se em grupos para criar as diferentes cenas que irão compor o espetáculo; Se se dividirem em grupos e cada grupo tiver uma proposta, podem organizar-se assim:

1. Dê a si próprio algum tempo para ensaiar e peça ao grupo que apresente uma proposta cénica para mostrar aos outros.
2. No final da apresentação - o grupo terá de responder a esta simples pergunta: o que é que vimos? Terão de descrever o que aconteceu durante a cena e o que compreenderam sobre a mensagem. A regra, mais uma vez: nada de julgamentos. Faça um esforço para devolver ao grupo o que viu, compreendeu e sentiu, de modo a ajudá-los a tornar o seu discurso mais claro. Fornecer-lhes o tipo de feedback com o qual podem trabalhar. Comece pelos aspetos positivos.
3. Depois de todos terem apresentado as suas propostas, é altura de fazer considerações sobre o trabalho. A estrutura que imaginaram vai funcionar? Há alguma alteração a fazer? Quais são os objetivos de cada cena?

O conceito de compreensão no teatro é diferente do conceito de compreensão numa palestra. Compreendemos não só com o cérebro, mas também com o corpo-mente. Por exemplo, se a minha atuação for uma coreografia, não há nada que tenha de ser compreendido pelo cérebro, mas é um discurso feito de sensações, sentimentos e emoções.

Tente não sublinhar de forma didática as mensagens que pretende transmitir. Eis um exemplo de um modo didático: Quero contar-vos uma coisa triste, ponho uma canção triste sob um discurso triste onde vos explico porque estou triste. Mais frequentemente, esta forma pode provocar exatamente o oposto da sua vontade, tornando-se cômica.

O teatro é um ato poético, funciona através de pormenores, oposições, contrastes e camadas.

3.4 O ELENCO

Quando chegar a altura de atribuir papéis e definir o elenco, tenha em mente o que foi dito no Capítulo I sobre o respeito e a valorização de cada talento e interesse. Como professor, se eu notar que alguns dos meus alunos seriam bons ou teriam vantagens em assumir um determinado papel, posso encorajá-los a fazê-lo. Mais frequentemente, a autoconfiança e a responsabilidade podem resultar de um acto de confiança. Os alunos podem ser surpreendentes quando se trata de teatro.

No teatro escolar é muito importante não subverter a ordem social estabelecida numa turma. Por exemplo, seria fácil colocar o rapaz giro no papel de protagonista. De qualquer forma, não seria interessante perguntar a uma rapariga que está sempre sentada no canto? Ou àquela que não tem o físico estético necessário para o papel?

Além disso, na maioria das vezes, trabalhar com adolescentes significa utilizar de forma vantajosa as suas capacidades e talentos. Se, por exemplo, um dos seus alunos toca violoncelo, isso pode ser integrado no espetáculo. Ou, por exemplo, pode ter uma turma que adora cantar e criar uma peça musical.

3.5 EXERCÍCIO DA SEMANA

Peça aos seus alunos para abrirem um arquivo pessoal com imagens de que gostem ou que achem bonitas ou atrativas. Peça-lhes que as colecionem. Pelo menos 20 imagens. Algumas delas podem estar numa pasta multimédia, mas peça-lhes que recolham também algumas de publicações antigas que possam ter em casa ou na escola. Terão de percorrer as páginas e escolher as imagens de que gostam. Depois, se possível, recortem-nas e coloquem-nas numa parede.

Pode adicionar novas imagens dia após dia e também partilhá-las numa pasta multimédia. Este pode ser o ponto de partida para o quadro de humor da turma.

Tentar ver se há algo de semelhante nas várias imagens da turma, para encontrar uma disposição “comum”. Os alunos podem descobrir que têm mais em comum do que pensavam.

ATO IV. ENSAIAR: DO TEXTO AO PALCO

O teatro baseia-se na repetição. Os ensaios são o espaço antes da representação dedicado à criação do espetáculo e à repetição das cenas, para as aprender bem - palavras, destaques, falas, ações, ritmo - e para descobrir novos pormenores e tornar as ações coerentes, orgânicas e credíveis.

A repetição permite-nos aprofundar o nosso trabalho. A formação de que falámos, por exemplo, ensina-nos que a repetição é algo preparatório para os atores, e que nunca acaba. Não há uma boa maneira de fazer os exercícios, há um objetivo e a nossa melhoria consiste no nosso esforço para o alcançar. O teatro requer elementos fundamentais que podem sempre ser melhorados e que nunca são adquiridos para sempre. Claro que há a técnica, mas coisas como a escuta e a presença não se adquirem para sempre. Além disso, o teatro baseia-se na repetição, porque é um ato único. É preciso conhecer bem a estrutura de dentro para fora para se sentir livre por dentro. Todos os dias, mesmo que o texto e as ações sejam sempre os mesmos, o seu desempenho será diferente. A estrutura será a mesma - o teu parceiro e os técnicos jogarão contigo, por isso tens de seguir o guião - mas poderás descobrir coisas novas de cada vez e tentar alcançar uma ligação mais profunda contigo próprio e com os teus parceiros.

É por isso que ensaiamos no teatro. Não só porque temos de aprender palavras e ações de cor, mas também porque essas palavras e ações podem começar a viver harmoniosamente.

4.1 ORGANIZAÇÃO DO TEMPO

O planeamento é uma parte muito importante da criação teatral. Normalmente, não se tem um tempo infinito para criar, e isso não é necessariamente mau. Os limites são úteis para a criatividade. Faça uma agenda e um programa das atividades para gerir corretamente o seu tempo.

Faça um plano hipotético de ensaios. Por exemplo, se tiver apenas uma semana para preparar a sua atuação, faça um calendário.

Segunda-Feira 25/04/2022	Ensaio da 1 ^a e 2 ^a cena	Tempo: _____	Pessoas necessárias: _____
Terça-Feira 26/04/2022	Ensaio da 3 ^a e 4 ^a cena	Tempo: _____	Pessoas necessárias: _____
Quarta-Feira 27/04/2022	Ensaio de todas as cenas + Objetos e trajes	Tempo: _____	Pessoas necessárias: _____
Quinta-Feira 28/04/2022	Ensaio de todas as cenas + Ensaio de luzes	Tempo: _____	Pessoas necessárias: _____
Sexta-Feira 29/04/2022	1 ^a Execução com fatos e luzes	Tempo: _____	Pessoas necessárias: _____
Sábado 30/04/2022	Ensaio geral	Tempo: _____	Pessoas necessárias: _____
Domingo 01/05/2022	Hora do espetáculo	Tempo: _____	Pessoas necessárias: _____

4.2 JOGAR

Sugiro que comecem os ensaios com treino e aquecimento para todos. Isto ajudará a criar um sentido de grupo e a melhorar as capacidades de representação dos atores.

Atualmente, os intérpretes são mais frequentemente os verdadeiros criadores da peça, especialmente em obras coletivas. A noção de performer leva-nos à ideia contemporânea de ator: o ator já não é aquele que sai do camarim para fazer a sua interpretação inesquecível, com uma espécie de aura divina à sua volta. É aquele que atua, que faz tudo o que a peça precisa. Pode até fazer coisas muito pequenas e tem de estar onde for melhor para o espetáculo.

O que é atuar? Existem diferentes teorias e diferentes métodos para este trabalho.

Entre os séculos 19th e 20th , nasceram duas ideias diferentes de representação. Um, emitido por Stanislavskij (1863-1938)¹¹, que segue o chamado Método Stanislavskij, baseia-se na identificação. Este é o método de representação mais comum no cinema e é muito famoso nos EUA graças a Lee Strasberg¹² que o introduziu no seu Actors Studio. Chamemos-lhe o actor dramático, muito útil para situações dramáticas. Especialmente na versão de Strasberg, trata-se de uma abordagem muito psicológica, em que o ator é convidado a utilizar as suas próprias memórias e experiências para alimentar a personagem.

Uma ideia distanciada de um ator implica uma maior consciência de si próprio. Chamar-lhe-emos ator épico, e Bertolt Brecht foi um dos teóricos deste tipo de intérprete: não há identificação, o intérprete precisa de uma certa distância da personagem para ter uma visão crítica da mesma. Este tipo de ator está mais próximo das abordagens mais contemporâneas ao palco. Esta é uma forma de apresentar uma personagem, uma forma de contar uma história: é a mesma diferença entre vestir um pano e ter o pano na mão. No primeiro caso, tornamo-nos essa personagem, no segundo caso, mostramo-la, ou nem sequer precisamos de a mostrar. Apresentamo-nos perante o público como nós próprios. Um intérprete.

1. Execução

Os bons artistas são aqueles que podem estar onde quer que o espectáculo precise deles. Não existem pequenos papéis ou tarefas, todos os artistas contribuem de forma crucial para o bom sucesso do espetáculo. Os artistas devem ser enérgicos, pois é nessa energia que se baseia a atenção do público. Não significa tocar depressa ou com pressa: um artista também pode ficar parado durante toda a duração da atuação e continuar a captar a atenção do público. Imagine a atenção do público como uma bola que não pode cair. O objetivo do ator é segurá-la e mantê-la viva.

Faça um jogo de bola, como o voleibol, antes de começar a ensaiar. Para além do aquecimento, os alunos compreenderão o tipo de atenção e presença que têm de manter durante a atuação. Olhem para os seus corpos no momento exato em que a bola está prestes a ser lançada. Eles mudaram. Estão a preparar-se para o jogo: todos os seus sentidos estão aguçados, os músculos estão tensos. É a isto que Eugenio Barba, director do Odine Teatret em Oslo, chama predrigrá¹³. A condição, comum a todos os artistas de todo o mundo, de preparação para o palco.

A situação performativa modifica a tua maneira de ser, de falar e de andar. Não se trata de ser caricatural, mas de a sua energia ser dirigida a outra pessoa; alguém que terá de ser capaz de compreender o que faz e diz. O teu discurso terá de ser claro e o teu movimento enérgico.

¹¹ Konstantin Sergejevich Stanislavski, importante actor e encenador de teatro do século XIX, autor de "O trabalho do actor sobre si próprio".

¹² Lee Strasberg (1925-1982) actor, realizador e treinador de actores, director do Actor Studio em Nova Iorque.

¹³ Eugenio Barba, The Paper Canoe. A Guide to Theatre Anthropology, Routledge, Inglaterra/EUA, 1995.

Pensamos que “ser espontâneo” é o pedido mais fácil de um ator; no entanto, é muito difícil ser “natural” à frente dos olhos de outra pessoa - é por isso que a representação é uma profissão e os atores estudam durante anos. Por vezes, quando estamos em palco, podemos ter medo de que o público não compreenda os nossos pensamentos, emoções e ações; por isso, podemos começar a exagerar.

Qual é a diferença entre fazer algo e fingir que se está a fazer algo? Em vez de olharmos à nossa volta, mostraremos que estamos a olhar à nossa volta, sublinhando as ações de uma forma caricatural.

Teremos de encontrar um equilíbrio entre não sermos “quotidianos” no palco e, ao mesmo tempo, tentar não exagerar. Sugiro que se substitua a palavra “natural” por “creível”. É isso que se pede quando se está em palco. Esta palavra ajudar-te-á a compreender que não há limites para o que podes fazer em palco. Podes fazer tudo o que a tua imaginação te levar, mas é importante acreditares no que estás a fazer, mesmo que seja algo surreal ou fantástico: o público seguir-te-á automaticamente.

2. Improvisação

Os exercícios de improvisação podem ser uma ferramenta muito útil para criar. Pode utilizá-los para criar as cenas e também para estimular a criatividade e o jogo.

Alguns exercícios:

1. Dividir as pessoas em grupos. Pegue nalgumas fotografias, pinturas ou algo ilustrado e observe as posições das pessoas que lá estão. Caso contrário, basta escolher 3 ou 4 posições (dependendo do número de alunos em cada grupo). Dê-lhes algum tempo (20 minutos no máximo) para criarem uma cena que termine com essas posições. Peça-lhes que se lembrem dos princípios de objectivo, obstáculo e conflito que vimos no capítulo anterior.
2. Peça aos seus alunos para escolherem 3 ou 4 movimentos do aquecimento do dia, especialmente alguns do carrossel. Peça-lhes que os liguem, como numa espécie de coreografia. Movimento 1, movimento 2, movimento 3. Dê-lhes não mais de 10 minutos para criarem uma sequência. Depois disso, escolha três pessoas: a pessoa do meio terá de executar os movimentos, a da direita terá de descrever objetivamente os movimentos; a pessoa da esquerda terá de contar uma história a partir dos movimentos. Assim, se a pessoa da direita estiver a descrever a pessoa do centro como levantando o braço esquerdo, abanando a cabeça com os olhos fechados, a pessoa da esquerda contará que a Sara está a roubar algumas uvas quando, de repente, uma abelha vem mordê-la. O “legendador” da direita tem de ser objetivo a nível verbal, mas pode exprimir opiniões ou emoções em relação à pessoa do centro e qual será então a sua relação? A pessoa no centro modificará os seus movimentos de acordo com o que as outras pessoas dizem?

3. Terão 5 minutos para preparar esta improvisação: terão de decidir a) a situação inicial; b) o acidente; e c) o final. Decidirão as suas personagens e a relação entre elas. Podem começar com um tema, como “O 100º aniversário da avó”.

3. Aquecimento: alguns exemplos

Antes de subir ao palco, é sempre necessário um aquecimento. Aquecer o corpo, a voz e a articulação

- **Respiração:** A respiração é algo que normalmente temos de reaprender no teatro, porque na vida quotidiana costumamos respirar nervosamente, a nossa respiração é bloqueada pela ansiedade. Eis alguns exercícios para o tornar livre e para nos ajudar a utilizá-lo para nos movimentarmos e falarmos.
 1. Deite-se, com uma mão no peito e outra na pélvis. Faça 5 respirações no peito e 5 na pélvis. Tente mandar a respiração cada vez mais para baixo, não faça força. Depois, deite-se de lado e respire, tentando enviar o ar para as costas e para os lados do corpo. Repetir do outro lado.
 2. Saltar com os pés, saltando suavemente, seguindo o movimento com a respiração e o som. Ajuda a libertar a respiração e o som, de acordo com o corpo.
 3. Inspire com o nariz e expire com a boca. Inspirar em contagens de 3, depois um momento de apneia, depois expirar em 4. Imagine-se a enviar o ar para algum lado. Continua a contar: inspirar em 4, expirar em 5, inspirar em 5, expirar em 6, inspirar em 6, expirar em 7, e assim por diante. Quando chegar a um limite (pode chegar também a 13 ou 14, mas chegue lá com cuidado, comece a parar no 10 pela primeira vez e certifique-se de que nenhum dos seus alunos está a ter dificuldades), volte atrás: inspire em 9, expire em 10, inspire em 8, expire em 9, inspire em 7, expire em 8 e assim por diante.
- **Corpo:** Para o aquecimento do corpo, alguns dos exercícios mencionados no primeiro capítulo podem ser sempre úteis. Caminhar a diferentes velocidades, fazer movimentos com música e também jogar alguns jogos são formas eficazes de aquecer o corpo e aumentar a energia. Uma coisa muito divertida é pôr uma música a tocar e dançar seguindo o ritmo e o sentimento.

Depois de um aquecimento geral, para pulsos, tornozelos, ombros e pescoço, fazer alguns movimentos, em contacto com o chão. Podemos começar uma dança logorreica, uma dança em que não se para, explorando diferentes níveis, chão, a meio caminho e de pé. A dança, especialmente para o teatro, não é muscular. Temos de seguir a estrutura do nosso esqueleto, tentando não forçar e magoarmo-nos. Pode haver um diálogo interessante entre o nosso esqueleto e o chão. O único músculo que podemos usar é a pélvis, o centro do nosso corpo, o sítio de onde parte todo o movimento. Temos de encontrar uma forma de nos movermos com menos esforço. Fazer um movimento de descida e subida, como um fluxo. Utilizar a estrutura do nosso esqueleto e o músculo central, a bacia, seguindo a respiração. Encontrará um movimento orgânico feito sem esforço.

- **Ritmo:** O ritmo é uma capacidade muito intuitiva do ser humano. Há pessoas que têm uma melhor intuição e pessoas que precisam de trabalhar mais para a melhorar. Na maior parte das vezes, os significados, as emoções e, sobretudo, as gargalhadas não resultam da interpretação, mas sim do ritmo de tocar. Um dos exemplos mais representativos é a piada cómica. Funciona apenas devido a um padrão e a um tempo especiais. Algum exercício:

1. Para desenvolver a audição e o ritmo, ponham-se em círculo e enviem um impulso uns aos outros. O impulso pode ser enviado através de um simples bater de palmas, mas claramente dirigido a outra pessoa. Mantenham o contacto visual. Quanto mais depressa o fizerem, melhor será. Após algumas rondas, pode começar a eliminar os que cometem erros. Isto estimulará o desafio e a concentração dos participantes. É como se tivesse uma bola quente para atirar: não pode cair e não pode ficar nas suas mãos durante muito tempo.

2. A fila. Este exercício estimula a audição, o sentido do ritmo e a concentração. Um grupo de alunos em fila. Têm de começar a andar juntos para a frente, com o mesmo pé e contando os passos: 10, por exemplo. Têm de se mover em fila, e não mais afastados. Têm de contar os passos em voz alta: um, dois, três, quatro... todos juntos, em coro. Quando chegarem a 10, de outra forma, voltam-se, todos juntos, com o mesmo pé, e recomeçam o caminho de volta. Ao fim de algum tempo e depois de terem encontrado o ritmo como um corpo inteiro, pode começar a colocar algumas dificuldades. Por exemplo, no passo 3, em vez de dizerem o número, têm de bater palmas, ao ritmo. Depois, em vez de dizerem o número 5, estalam os dedos. Em vez de dizerem o número 8, têm de virar a cabeça para a esquerda. Dê-lhes estas instruções uma a uma. Depois disso, podem deixar de dizer os números em voz alta, só têm de marcar as marcações: bater palmas no passo 3, estalar os dedos no número 5 e virar a cabeça no passo 8. Terão de ser capazes de fazer esta contagem na sua cabeça, mas ao fim de algum tempo sentirão o ritmo e farão as ações certas ao mesmo tempo. Isto pode parecer bastante hipnótico, mas o objetivo destes exercícios é precisamente impedir a mente de pensar demasiado e deixar o corpo agir.

3. Ponha uma música e dê aos seus alunos algumas situações extremas (por exemplo, dentro de uma ampulheta cheia de areia). Têm de se mover seguindo o ritmo e também o contrariando.

- **Articulação:**

Passo 1. Aquecer os músculos do rosto

Mãos em forma de garras, com dedos fortes, colocamo-las em cima da cabeça. Com todo o corpo forte, mexemos a cabeça, movendo a pele por baixo do cabelo. Não são as mãos que se movem, mas a cabeça por baixo.

Libertar.

Colocar as mãos por cima das orelhas e mover a pele. Lembre-se de não colocar tensão no seu pescoço, mas mantenha-se forte no seu corpo. A voz é, antes de mais, um corpo.

Libertar.

Colocar os dedos nos ossos à volta dos olhos e massajar energicamente a toda a volta.

Libertar

Dê alguns beliscões nos seus pintos e lábios e massage suavemente o local acima da sua língua; entretanto, comece a fazer barulho.

Libertar

Com a mandíbula, a língua e todos os outros músculos do rosto libertados, faça um blabla, puxando a voz; Toda esta libertação destes músculos fará do seu rosto uma caixa de ressonância.

Libertar.

Lambe um tapete fofo. Põe a língua de fora e estica todos os outros músculos faciais. Sê feio!

Passo 2. Exercícios para treinar a língua

Pegue numa canção que todos conheçam e comece a tocá-la com um bandolim, reproduzindo o som do bandolim com a sua língua;

Libertar

Checkecheckeche. Alternar o som de tch e k com este padrão, criando uma canção a partir dele;

Passo 3. Exercícios para alongar o rosto

Esticar o lábio superior, fazendo um som grave. Quando faço isto com os alunos, invento uma história, dando algumas personagens para estas posições, como o Voldemort ou o mau da fita;

Libertar

A mãe do sul: boca aberta com a distância de um dedo, boca aberta e olhos. Não se esqueça do som: é o primeiro passo para aquecer a voz, e estas diferentes posições vão mudar os sons que vai fazer;

Libertar.

Boca de galinha. Flexionar a boca e todos os outros músculos com muita força;

Libertar.

O zombie. Estica a boca e todos os outros músculos abrindo-os muito. Nesta altura, pode também fazer alguns trava-línguas na sua língua.

- **Voz:** Comece por fazer o som de m numa nota confortável. Poderá sentir os seus lábios a vibrar. Tente mover o som em direção ao nariz, acrescentando um pouco de n ao som. Mova a vibração para o topo da sua cabeça; pode ajudar-se a si próprio escolhendo uma nota mais alta.

Voz de peito. Voltando ao primeiro m, escolhendo uma nota mais grave, podemos começar a adicionar um som, abrindo a boca e pronunciando um e. A posição dos lábios ajuda o som a ser mais projetado. Pode continuar a fazer todas as vogais.

Voz nasal. Começando pelo n, movemos o som para o nariz; é como um miar. Não há som a sair da boca.

Voz de cabeça. Ao tocar uma nota mais aguda, pensamos num cantor de ópera; é mais fácil do que parece. A voz de cabeça é a que usamos quando bocejamos. O bocejo é muito útil durante o aquecimento da voz.

Rolar os lábios. Use o ar para deixar os seus lábios rolares. Pode utilizar esta técnica também com escalas musicais.

4.3 ENSAIAR

Ensaiai pode parecer repetitivo ou aborrecido, mas não é nada disso. Esta é a única forma de nos sentirmos confortáveis em palco, de descobirmos coisas novas e de estarmos conscientes do que estamos a fazer para podermos desfrutar e sentirmo-nos livres quando estamos em palco. Por vezes, quando temos um texto, também podemos começar a partir da tabela. Sentamo-nos à volta da mesa e lemos o texto para compreender o que acontece e encontrar direções e ações interessantes para o palco.

Muitas vezes, quando subimos de repente ao palco, podemos ficar confusos ou com pressa, preocupados por não sabermos o que fazer. O passo da mesa pode ajudar a conhecer e a explorar melhor o texto, antes de se preocupar com o facto de estar em palco e de tentar memorizar o texto de cor. É o tempo que se pode usar para brincar e descobrir os significados e as possibilidades do texto e das suas próprias falas. Se não tiver texto, pode aproveitar este tempo para compreender o papel e o significado das suas ações, qual é o seu objetivo e importância.

Tratar o espaço teatral como um espaço sagrado; enquanto estiver nele há uma entrada e uma saída. O teatro tem de ser um espaço onde tudo é possível, um espaço e um tempo extraordinários, um espaço onde, quando entro, tudo muda. Tu e as pessoas à tua volta. É uma possibilidade maravilhosa de nos livrarmos da vida quotidiana. O espaço do teatro é mágico e por isso precisa de ser respeitado. Também porque isso ajuda a concentração e torna o espaço criativo num lugar seguro. É por isso que, quando ensaiamos, tentamos manter-nos concentrados e, depois de começarmos, tentamos não interromper a meio de uma cena. Claro que, se tiver dúvidas, se precisar de dar indicações ou fazer perguntas, ou se tiver uma falha de memória, pode parar, mas mantenha sempre a concentração. Pode tornar-se um trabalho meditativo, muito útil também para a nossa criatividade. Para os estudantes, especialmente os adolescentes, esta é uma missão impossível. Mas, ao mesmo tempo, podem finalmente ver-se a desfrutar dela. Muitas vezes, os adolescentes são mais profundos do que aquilo que pensamos.

4.4 DIREÇÃO

Defina o espaço para a sua atuação. Cada espetáculo pode ter o seu próprio espaço. Será num espaço de teatro? Será numa sala de aula? Será num local exterior? É pequeno ou grande? Qual é o melhor lugar para o seu espetáculo acontecer?

Se já sabe onde tem de atuar, então encene as suas cenas em consequência disso. Mas, se tiveres liberdade para escolher onde atuar, escolhe o espaço mais significativo. A estrutura do teatro tradicional - uma sala onde os atores e o público estão separados - já não é a única opção. De acordo com o conteúdo do seu espetáculo, o espaço pode ajudá-lo a transmitir as mensagens. Vai fazer um espetáculo de rua, instalando o seu espetáculo no mais público dos locais, ou procura uma situação íntima, encenando o espetáculo num espaço pequeno?

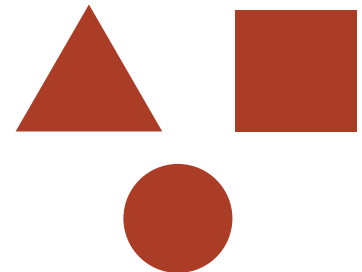
Também é livre de decidir qual o lugar para o público. É à frente, como habitualmente, ou talvez à volta? Num círculo, num quadrado? E porquê? Decidir a estrutura da peça não é apenas uma questão de conteúdo, mas também de forma. Especialmente a partir do século XX, o teatro assumiu muitas formas diferentes, não convencionais e não tradicionais, o que nos dá a liberdade de encontrar a que melhor expressa o nosso objetivo.

1. Organização do espaço

Pode optar por ter um diretor, por fazer uma direção coletiva, por ter um grupo de diretores, é consigo; de qualquer forma, sugiro que encontre, ou mesmo que se torne, uma pessoa que coordene todo o quadro, especialmente por uma questão de tempo e de unidade do espetáculo.

Não existe uma única forma de dirigir uma cena. Os realizadores devem ser o primeiro espectador e dirigir as cenas de acordo com as suas experiências, gostos e estética. Têm de ser eles a dar o primeiro feedback para organizar melhor as cenas; têm de sentir e compreender o que pode ou não funcionar, o que é compreensível ou não, porque, a partir do interior das cenas, isso é algo que não se consegue dizer. Além disso, os intérpretes precisam de se sentir livres para atuar sem se julgarem e observarem a si próprios, e é por isso que é melhor que outra pessoa assuma esse papel por eles.

- **Composição:** Como todas as imagens, uma cena de teatro deve ser construída segundo uma lógica, um equilíbrio e um ritmo. O equilíbrio de uma cena vai contar-nos histórias, relações de força, desejos e conflitos.



Pode começar a seguir a regra da jangada, dando algum ar ao espaço e cuidando da distribuição dos objetos e das pessoas no palco. A imagem de baixo, por exemplo, pode dar uma melhor sensação de equilíbrio do palco do que a imagem de cima.

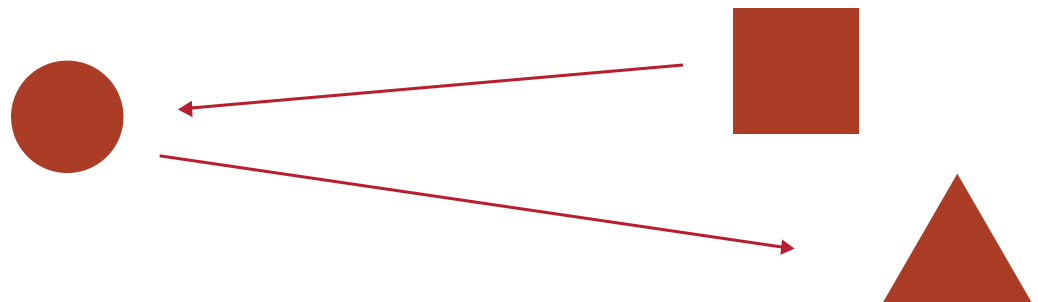


Os espaços de teatro também comunicam um significado com base na forma como estão dispostos/ organizados. O espaço é um campo de energia que pode ser utilizado para criar tensão, onde se pode jogar com o equilíbrio para contar histórias. Imaginemos que um círculo está a tentar obter algo de um triângulo e de um quadrado.



Na primeira situação, o círculo está a tentar pressionar os outros dois, espremendo o espaço. Em breve, ele deixará de ter espaço, a sua voz e ação tornar-se-ão mais pequenas e ele perderá o poder sobre os outros.

Na situação seguinte, a estratégia do círculo consiste em utilizar um espaço mais amplo, criando tensão entre os três. Ele terá espaço para se movimentar, falar e usar e para deixar que os outros dois se interessem por ele. Usar a distância no teatro significa também tornar-se mais forte: temos uma visão mais ampla do espaço e dos outros, e visão significa controlo e poder.



Ao vermos filmes, habituámo-nos a distâncias curtas: para o pequeno palco da câmara, tudo tem de estar muito próximo, pequeno e mínimo. No teatro, pelo contrário, o espaço precisa de ar e de mais energia para ser comunicativo.

- **Imagem:** Os encenadores são frequentemente artistas visuais: a sua tarefa é criar um mundo no palco, decidindo qual o impacto visual do espetáculo, as cores e os estados de espírito. Muitas vezes, e com a ajuda dos cenógrafos e figurinistas, podem começar a trabalhar a partir de um elemento do guião, do tema principal do espetáculo ou apenas de um estado de espírito geral que acompanhe a mensagem.
- **Construir uma cena:** Dirigir uma cena não é apenas organizar um espaço. Trata-se de dar indicações aos atores para encontrarem ações, reações, movimentos e vários elementos para que a cena tenha ritmo e seja compreensível e agradável.

Os realizadores são - ou, pelo menos, podem ser - treinadores de atores. Há alguns realizadores que se ocupam apenas das imagens, contratando um treinador de atores para dirigir as cenas, mas, na maioria das vezes, um realizador pode fazer as duas coisas. Isso significa que se preocupa não só com a organização da cena, mas também dá instruções de representação aos atores, aproximando-os do objetivo de uma cena.

Não se trata de lhes dizer o que devem fazer, mas de os ajudar a compreender, com um olhar exterior, o que seria melhor para a cena. Quando construímos uma cena, temos de nos lembrar que o teatro é feito para um público. O público é o destinatário da sua comunicação. Faz parte da cena, por isso o meu trabalho é tornar tudo compreensível. Os gestos serão maiores, por exemplo, para que a última fila possa ver, e os sussurros serão mais altos para que todos possam ouvir.

Normalmente, os realizadores ocupam-se dos vários elementos que compõem as cenas, como a música, a luz, os sons ou os vídeos. Sugiro que se siga o princípio da oposição. Um mal-entendido comum leva-nos a pensar que a melhor forma de fazer com que o público compreenda ou sinta uma determinada emoção é sublinhá-la com vários efeitos. Além disso, pensamos que se os atores quiserem comover o público, terão de sentir uma dor real e mostrar as suas emoções. Em vez disso, no teatro, é toda a composição que provocará um determinado sentimento, criando contraste e oposição entre o contexto e as ações.

Um exemplo popular: no filme *La vita è bella* de Roberto Benigni (1997), uma família vai parar a um campo de concentração nazi. Para tornar a experiência do filho menos traumatizante, o pai, interpretado por Roberto Benigni, diz ao filho que estão a participar num jogo e começa a fazer piadas sobre o assunto. Numa situação muito triste, o esforço deste pai em proteger o filho, agindo ao contrário do que se espera da situação, torna as cenas comoventes.

4.5 EXERCÍCIO DA SEMANA

A criatividade, por vezes, exige perdas. Muitas vezes, no “quadro geral”, é preciso renunciar a um elemento de que se gosta verdadeiramente. Para este exercício da semana, peça aos seus alunos que renunciem a algo de que gostam, na sua vida privada. Não precisam de o dizer, basta fazê-lo.

Depois, tente ver o que é superficial na sua peça e diga adeus a isso.

ATO V. FINALIZAR O SEU TRABALHO

5.1 ASPETOS TÉCNICOS: LUZ E SOM

Como já dissemos, as luzes e o som podem ser utilizados para criar espaço e tempo. Muitas vezes, são utilizados para produzir alguns efeitos. É preferível não utilizar os sons e as luzes como “comentários” para criar efeitos ou dar ênfase. Por vezes, a música, por exemplo, é utilizada para cobrir um espaço “vazio” ou para dar um certo ambiente durante uma cena. No teatro escolar, especialmente, seria mais interessante evitar esses efeitos e encontrar formas criativas de ultrapassar momentos difíceis.

Muitas vezes - especialmente no teatro escolar - não dispomos de muito equipamento técnico, pelo que temos de nos adaptar às condições existentes. Esta é a melhor maneira de encontrar ideias mais interessantes para a cena. Por exemplo, se o meu cenário for uma cidade movimentada com muitos turistas, qual é a forma mais económica de fazer o som de uma cidade? Qual é, também, a escolha mais interessante de acordo com o espetáculo e o tema?

Vai tocar som ao vivo ou gravado? Analógico ou digital?

Qual será a relação entre o som e o palco? Tem de haver um diálogo entre os dois. Podemos escolher se as personagens no palco ouvem os sons ou não; se a personagem pode decidir, o ator ouve-o definitivamente e cria uma relação com ele. Têm de sentir os acentos, o fluxo, o ritmo do som e mover-se e falar de acordo com ele, e não fingir que não está lá.

Sobre sons e música, uma aplicação de contraste é uma ferramenta muito interessante e eficiente. Se, por exemplo, numa cena triste, eu pusesse uma canção triste, isso iria sublinhar imediatamente a tristeza e seria como repetir a mesma palavra duas vezes. Portanto, há duas opções: Posso decidir não pôr a música ou posso escolher um som com um humor oposto, que possa dar algum contraste à cena. Durante um discurso triste, uma música mais “leve” pode contribuir para provocar as emoções que estamos a procurar.

As luzes podem direcionar a atenção do público para o que é importante. É possível jogar com a cor e a intensidade para sugerir estados de espírito. As luzes também podem ser facilmente utilizadas como um efeito, o que não é muito útil para o nosso trabalho artístico. Uma das formas mais fáceis, por exemplo, de passar de uma cena para outra, é apagar e acender as luzes. E se não tivermos essa opção? E se, mesmo que tenhamos, tentarmos encontrar uma forma artística de ligar as cenas?

5.2 OBJETOS E TRAJES

O que é realmente necessário? Talvez eu não precise de todos os objetos que penso que preciso. Quanto menos usar, melhor. Por duas razões: por vezes, pensamos que precisamos de muitos objetos que não são necessários, e isso causa-nos mais problemas do que ajuda.

A minha sugestão é: simplificar. Os objetos são importantes e devem ser utilizados como personagens. Têm de ter um papel, uma importância, uma história. Uma ligação à peça que tenha o seu mérito dramático). Por exemplo, o lenço em Otelo de Shakespeare. Otelo é um general e ligo, um dos seus cavaleiros, está furioso com Otelo por não lhe ter dado uma promoção e decide vingar-se fazendo-lhe ciúmes da sua mulher, Desdémona. Para provar que Desdémona o trai, usa o lenço de Desdémona e coloca-o nas mãos de Cássio.

Como se pode ver, o papel do lenço é crucial. Para representar Otelo, podemos dispensar pratos, quadros, espadas, joias e cavalos, mas não o lenço. Os objetos precisam de ser brincados e utilizados com esta importância. Algo interessante que podemos fazer no teatro, especialmente no teatro escolar, é dar um poder imaginativo aos objetos. Podemos decidir, por exemplo, fazer espadas com canetas. Podemos utilizar objetos do quotidiano e dar-lhes uma nova importância e um novo papel. O que é que faz de uma caneta uma espada? A forma como a utilizamos. Esta pode ser uma ótima oportunidade para a imaginação e a criatividade explodirem.

O mesmo se aplica aos fatos. Por vezes, não é necessário ter fatos realistas, mas apenas alguns pormenores que remetem simbolicamente para o que se escolheu contar com os fatos. Os figurinos dizem imediatamente ao público algo sobre o espetáculo. O humor, o ambiente, o estilo, a época.

Se, por exemplo, a minha peça se passa em 6th /século VI, em vez de comprar dezenas de fatos históricos, posso escolher apenas um elemento que remeta para essa época; perucas, por exemplo. Ou, talvez - se pensarmos “mais barato” - apenas uma maquilhagem característica. Utilizar figurinos e cenários seguindo a figura retórica da sinédoque. Elementos isolados que remetem para o todo.

O mais importante é que os trajes de todos partilhem uma disposição comum. Mesmo que utilizemos uma situação “épica”, podemos escolher um fato neutro para todos e com um elemento especial da peça. Por exemplo, podemos escolher uma t-shirt branca e calças de ganga, e óculos de sol para todos. Porquê óculos de sol? Porque a minha peça, por exemplo, é sobre turismo à beira-mar em 2070, altura em que o sol estará a arder muito mais do que agora.

5.3 EXECUÇÃO

Todos os objetos, trajes, música e luz foram definidos. Os ensaios já foram feitos e faltam alguns dias para a estreia. Agora é altura de fazer uma rodagem. Juntar tudo e fazer o espetáculo completo, desde a primeira cena até à última, sem parar. Será difícil na primeira vez, haverá problemas, especialmente para definir os aspetos técnicos. Não se esqueçam que os técnicos também precisam de tempo para ensaiar. Eles têm falas e interação com o palco, gerindo as luzes e a música. Tentam, do seu lado, encontrar o timing certo e, do lado dos atores, ter em consideração as luzes e a música, tal como têm em consideração as falas e as ações dos outros atores.

Peça aos seus alunos para não se preocuparem e não pararem perante qualquer acidente, mas tentarem encontrar uma forma de o ultrapassar, no palco e no exterior. Os acidentes podem sempre ocorrer e o teatro torna-se mais interessante nesses momentos. De facto, os atores precisam de encontrar uma forma criativa de ultrapassar o acidente e de se manterem concentrados para não fazerem o público acreditar que o “erro” fazia parte do espetáculo. Esquecer uma fala ou perder-se durante o espetáculo pode dar a oportunidade de encontrar algo novo na sua atuação.

É possível fazer alguns ensaios sem traje durante alguns dias antes do espetáculo. Em geral, aconselho a utilização dos fatos no final para não os danificar. Pode encontrar alguns substitutos para “desempenhar” o papel dos objetos e fatos finais e para se habituar a utilizá-los e não os desperdiçar. Utilize a passagem de testemunho para encontrar a respiração e o ritmo da atuação. Trabalhe nas ligações de uma cena para outra. Tente fazer com que as ligações sejam parte do espetáculo, não algo que tenha de ser feito e escondido, mas uma oportunidade para criar. Tentar criar uma relação entre o interior e o exterior do palco. Os atores também podem estar sempre visíveis, mostrando os “bastidores” ao público.

5.4 ENSAIO GERAL

No teatro, costumamos fazer um ensaio geral no dia anterior à estreia. Isso significa que fazemos o espetáculo como se fosse o dia da estreia. Também podemos ter algum público, algum “público amigo”, a apoiar-nos durante este último ensaio antes de irmos para o palco. A presença do público muda tudo. É um novo ator que entra na obra, o mais importante.

O teatro é feito para o público e, muitas vezes, quando o público está presente, os atores começam a brilhar e ninguém consegue perceber a razão. Durante o ensaio geral, é suposto fazermos tudo como se estivéssemos no dia da estreia, por isso os fatos, os objetos, a maquiagem, tudo tem de estar lá. É absolutamente proibido parar! Agir como se estivéssemos a fazer o espetáculo, em frente a um público pagante: não se pode parar e voltar a fazer, por isso é altura de praticar os “acidentes de percurso” que experimentámos. Não se esqueça também de ensaiar os cumprimentos!

Na tradição teatral, havia uma etiqueta para os cumprimentos, em que a personagem principal e os atores mais velhos vinham primeiro para receber os aplausos. Felizmente, no teatro contemporâneo, pensamos no teatro como um trabalho coletivo, por isso: venham todos juntos para a frente do palco, deem as mãos e façam uma vénia todos juntos. Normalmente fazemos três, levantando as mãos para cima. Decidir quem lidera os arcos, para fazer um movimento coral; normalmente é aquele que está no meio. E cuidado para não fazer um grande ensaio geral! Dizem que isso dá azar.

5.5 TODA A GENTE NO PALCO

A boa sorte é trazida, por outro lado, pelos rituais que costumamos fazer antes de entrar em palco.

Em Itália, França, Espanha e Portugal, por exemplo, dizemos “merda/ merde/ mucha mierda/ muita mierda”, que significa “merda” para desejar boa sorte uns aos outros. Não se trata de um palavrão: esta tradição remete para os tempos em que ter muitos excrementos de cavalo à porta do teatro significava que estava lá muito público para ver o espetáculo. “Toi, toi, toi” é outro feitiço para desejar boa sorte, sobretudo em Inglaterra e na Alemanha. A empresa também faz alguns pequenos presentes para cada um, no dia da estreia.

O diretor de cena, que é suposto verificar se tudo está bem em palco, assegurar a comunicação entre a área técnica e o palco, garantir que todos estão a horas e têm os seus próprios objetos, é também aquele que diz à companhia quão perto está do início. Há 4 sinais: meia hora, um quarto, cinco minutos e “todos em palco”, quando o público entra e todos têm de estar em posição.

O que acontece daqui até ao fim do espetáculo, não me cabe a mim dizer. A única coisa que posso dizer é: diverte-te. Os ensaios têm a missão específica de fazer com que o teu corpo saiba o que fazer; sobe ao palco e diverte-te!

5.6. EXERCÍCIO DA SEMANA

Os últimos dias de ensaios podem ser muito tensos. Antes de entrarem nos ensaios, tirem um momento para se concentrarem e lembrem-se de que este trabalho só pode ser feito se estivermos juntos, segurando o mesmo barco, conduzindo-o para o rio.

Podem fazer um jogo em conjunto, ou simplesmente respirar um pouco, ou cantar uma canção que todos conheçam. Tem de se tornar o vosso ritual, que irão repetir até ao último dia, antes de subirem ao palco. Ajudar-vos-á a concentrarem-se, a sentirem o grupo como uma espécie de portal para outra dimensão.

O teatro é um ritual comunitário.

EPÍLOGO: A IMPORTÂNCIA DA ACTIVIDADE TEATRAL NA ESCOLA

Quando faço um projecto de teatro numa escola, acontece muitas vezes os professores virem ter comigo surpreendidos com a reacção de alguns alunos. “Na aula, ele nunca fala”; “ela tinha grandes problemas em ler ou escrever e agora lembra-se de tudo”; “ele é que está sempre a falar durante as aulas, nunca o vi tão concentrado”. O teatro pode ser um local onde os alunos podem experimentar novas formas de interacção e de aprendizagem. Os alunos podem ter algumas dificuldades nos métodos de aprendizagem padrão e podem descobrir que têm outros talentos ou que existem outras formas de aprender; os padrões não têm em conta as necessidades especiais de todos e os alunos podem sentir-se muito frustrados com um sistema de classificação que os coloca sempre sob julgamento.

O teatro pode ser um lugar onde se podem sentir livres para explorar as suas possibilidades, as suas qualidades, sem pensar no sucesso. Além disso, a sua relação com o próprio corpo pode tirar partido destas actividades. Uma relação que falta, excepto de um ponto de vista estético, que provoca frustração e um sentimento de inadequação. Têm uma relação muito crítica consigo próprios. Todas as acções têm de ser performativas, bonitas e apelativas. Preocupam-se com a sua aparência e, especialmente com as redes sociais, podem desenvolver uma forte ansiedade em relação à sua classificação pessoal e à sua aparência.

O teatro pode ser o lugar onde se inspira a vida e as relações humanas baseadas no respeito, na aceitação e na liberdade. Onde eles podem finalmente compreender que os seus pensamentos e as suas palavras são importantes e significativos. A nossa tarefa será fazê-los sentir isso.

F.A.Q.

1. NÃO TENHO IDEIAS: POR ONDE COMEÇAR?

Sugiro que se inspire no que outras pessoas fizeram. Escolha uma peça de teatro, um filme ou um livro de que tenha gostado muito, ou vá à procura. Encontrará alguma inspiração e ideias. Não tenham medo de copiar: podem inspirar-se para fazer o que quiserem. Depois, oiça os alunos. Se eles sentirem que estão envolvidos no processo criativo, tornar-se-ão criativos e você sentir-se-á livre apenas para os orientar. Deixe-os sentir que as suas ideias e pontos de vista são importantes: sentir-se-ão responsáveis e tornar-se-ão generosos com o trabalho.

2. UM OU MAIS DOS MEUS ALUNOS PREFEREM APENAS ASSISTIR E NÃO PARTICIPAR NUM DETERMINADO EXERCÍCIO

Alguns alunos podem ser muito interessados, mas também tímidos, e preferem observar antes de participar nos exercícios. Isso pode ser muito delicado, porque se lhes for permitido ficar de fora, os outros que se esforçam por ultrapassar o desconforto podem ter uma sensação de injustiça. Os exercícios só funcionam se todos aceitarem o desafio. Por isso, em primeiro lugar, sugiro que os pressionem um pouco. Se a sua resistência for forte, e para o grupo não houver problema, sugiro que comecem depois de algum tempo, provavelmente sentirão o desejo de se juntarem ao grupo e fá-lo-ão espontaneamente.

3. ALGUNS DOS MEUS ALUNOS INCOMODAM-SE DURANTE AS AULAS DE TEATRO: O QUE É QUE EU FAÇO?

O teatro pode ser uma ótima oportunidade para os alunos se tornarem menos tímidos e encontrarem uma forma de interagir e de se expressarem. Por outro lado, é também um lugar onde as fragilidades vêm à tona e, para alguns deles, pode ser muito difícil participar. Alguns alunos, especialmente se forem obrigados a participar nesta actividade, podem ter uma forte reacção de rejeição. Podem ter medo de serem julgados e podem sentir-se muito embaraçados. Se incomodarem o grupo, fazendo barulho, distraíndo ou perturbando os outros de propósito, sugiro que os deixem optar por não participar na aula: podem voltar quando quiserem, mas seguindo a regra do teatro de respeitar os outros.

O grupo deve sentir-se num lugar seguro e se alguém se oferece para quebrar esta regra, procurando atenção, ignorar este comportamento não seria uma boa reacção. O teatro pode ser o lugar para aprender a assumir a responsabilidade por si próprio e também pelos outros. Por vezes, o teatro pode ser entendido como um jogo, e por vezes pode ser uma percepção útil. Mas este jogo é muito sério e exige que todos partilhem as mesmas condições.

4. OS MEUS ALUNOS NÃO TÊM ENERGIA; ESTÃO ABORRECIDOS E NÃO CONSIGO ENVOLVÊ-LOS NO PROCESSO

Se durante os ensaios, ou mesmo antes de começar, se aperceber que os alunos têm pouca energia e estão cansados ou aborrecidos, pode organizar um jogo. Algo desafiante onde eles se possam divertir, como um jogo de bola, ou alguns jogos infantis como “capturar a bandeira”.

5. UM DOS MEUS ALUNOS PASSA-SE DURANTE O ENSAIO GERAL OU O ESPECTÁCULO. O QUE É QUE EU FAÇO?

Subir ao palco pode ser muito traumático para os alunos, especialmente para os mais tímidos. É para isso que servem os ensaios. Eles precisam de ensaiar no local onde vão actuar e de ter algum público amigo durante algum ensaio para se habituarem. Se um ou alguns dos meus alunos se passarem durante um ensaio geral, pode, claro, tranquilizá-los, dizendo-lhes que o teatro é um lugar que não julga, e também que este é suposto ser um processo divertido e que todo o grupo está aqui para os apoiar. Além disso, se vir que estão demasiado assustados para subir ao palco, podem fazer algo mais pequeno ou pedir a alguém que os acompanhe, para não se sentirem sozinhos e, em caso de problemas, terem alguém ao seu lado.



O apoio da Comissão Europeia à produção desta publicação não constitui uma aprovação do seu conteúdo, que reflete apenas as opiniões dos autores, e a Comissão não pode ser responsabilizada por qualquer utilização que possa ser feita da informação nela contida.

