

## **A Construção de um Corpo Cênico:**

**Um contributo na formação de atores a partir do processo  
de criação dos personagens da peça “O Mágico de Oz”**

**Hertenha Glauce da Silveira Queiroz**

Lisboa, 30 de novembro de 2012



## **Mestrado em Arte e Educação**

### **A Construção de um Corpo Cênico:**

**Um contributo na formação de atores a partir do processo  
de criação dos personagens da peça “O Mágico de Oz”**

**Hertenha Glauce da Silveira Queiroz**

Dissertação apresentada para obtenção do Grau de Mestre em Arte e  
Educação

Júri: Amílcar Martins (UAb) – Orientador  
Ana Isabel Vasconcelos (UAb)  
Silvina Pereira (Universidade de Lisboa)

Lisboa, 30 de novembro de 2012

**O bom teatro existirá sempre,**

**e será o objetivo fundamental da arte do ator  
(Stanislavski, 2001, p. 181 in *Manual do Ator*).**

## ÍNDICE

ÍNDICE .....	V
RESUMO .....	IX
ABSTRACT .....	X
DEDICATÓRIA .....	XI
AGRADECIMENTOS.....	XIII

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
Objeto de Estudo e Contexto da Pesquisa.....	1
Questão Central da Pesquisa .....	3
Objetivos da Pesquisa .....	3
Objetivo Principal.....	3
Objetivos Específicos .....	3
Estrutura da Pesquisa .....	3

### I PARTE – QUADRO TEÓRICO CONCEITUAL

<b>CAPÍTULO I – ANTROPOLOGIA TEATRAL .....</b>	<b>7</b>
Introdução do Capítulo.....	7
1.1 – ANTROPOLOGIA TEATRAL .....	7
1.1.1 – Compreendendo a Antropologia Teatral .....	7
1.2 – PRINCÍPIOS-QUE-RETORNAM: (DES)CONSTRUÇÃO E (RE)CONSTRUÇÃO CORPÓREA .....	11
1.2.1 – Cotidiano/Extracotidiano .....	11
1.2.2 – Corpo Decidido .....	13
1.2.2.1 – Pré-Expressividade .....	13
1.2.2.2 – Bios Cênico .....	14
Resumo do Capítulo .....	16
<b>CAPÍTULO II – AÇÕES FÍSICAS .....</b>	<b>17</b>
Introdução do Capítulo .....	17
2.1 – AÇÕES FÍSICAS .....	17
2.1.1 – Constantin Stanislavski: O Precursor – Da Linha das Forças Motivas ao Método das Ações Físicas .....	17
2.1.2 – Jerzy Grotowski: Impulsos .....	23
2.1.3 – Eugenio Barba: Ação Real e Subpartitura .....	26
2.1.4 – Grupo LUME de Teatro: Luís Otávio Burnier .....	33
Resumo do Capítulo .....	37

### II PARTE – ENQUADRAMENTO EMPÍRICO

<b>CAPÍTULO III – METODOLOGIA .....</b>	<b>41</b>
Introdução do Capítulo .....	41
3.1 – OPÇÕES METODOLÓGICAS .....	41
3.1.1 – Pesquisa Qualitativa .....	41
3.2 – SUJEITOS DA PESQUISA .....	44
3.3 – INSTRUMENTOS DA PESQUISA .....	45
3.3.1 – Investigação-Ação/ Estudo de Caso (Estudo Descritivo Pós-Fato) .....	45
3.3.1.1 – Instrumentos de Recolha de Dados .....	46
Resumo do Capítulo .....	47

<b>CAPÍTULO IV – “O MÁGICO DE OZ”: UM PROJETO TEATRAL .....</b>	<b>49</b>
Introdução do Capítulo .....	49
4.1 – O Grupo Mirante de Teatro da Universidade de Fortaleza: Breve Histórico .....	49
4.2 – A Formação dos Atores do Grupo Mirante de Teatro .....	51
4.3 – O Texto Teatral “O Mágico de Oz” .....	52
Resumo do Capítulo .....	57
<b>CAPÍTULO V – CONSTRUINDO UM CORPO CÊNICO – PROCESSO DE CRIAÇÃO DOS PERSONAGENS DA PEÇA “O MÁGICO DE OZ”: DESCRIÇÃO E ANÁLISE .....</b>	<b>59</b>
Introdução do Capítulo .....	59
5.1 – 1º MOMENTO .....	60
5.1.1 – O Contato dos Atores com a Matéria-Prima: Motivação, Texto Dramático e Corpo .....	60
5.1.1.1 – Motivação .....	60
5.1.1.2 – Texto Dramático .....	62
5.1.1.3 – Corpo .....	64
Resumo Avaliativo .....	71
5.2 – 2º MOMENTO .....	71
5.2.1 – O Processo de Exploração da Matéria-Prima: Corpo e Texto .....	71
5.2.1.1 – Construindo um Corpo Cênico .....	71
5.2.1.2 – Improvisações .....	74
Resumo Avaliativo .....	78
5.3 – 3º MOMENTO .....	78
5.3.1 – Apresentando os Personagens .....	78
5.3.2 – A Conscientização sobre a Criação dos Personagens .....	83
Resumo Avaliativo .....	86
5.4 – 4º MOMENTO .....	87
5.4.1 – A Vida do Espetáculo .....	87
Resumo Avaliativo .....	115
Resumo do Capítulo .....	116
<b>CONCLUSÕES FINAIS .....</b>	<b>117</b>
Recordando os Focos Geradores da Pesquisa, o Quadro Teórico e Conceitual e a Metodologia Empírica .....	117
Interpretação dos Dados da Pesquisa .....	119
Limites da Pesquisa .....	123
Síntese das Conclusões da Pesquisa .....	123
Recomendações Futuras .....	124
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>127</b>
<b>APÊNDICES .....</b>	<b>131</b>
Apêndice I: Cartaz do Espetáculo “O Mágico de Oz” .....	133
Apêndice II: Clipping do Espetáculo “O Mágico de Oz” .....	135
Apêndice III: Questionário Aplicado aos Sujeitos da Pesquisa .....	139
Apêndice IV: Texto Adaptado .....	141
<b>ÍNDICE DE QUADROS</b>	
Quadro I: Ações Físicas .....	36

Quadro II: Sujeitos da Pesquisa.....	44
Quadro III: Instrumentos de Recolha de Dados .....	47
Quadro IV: Roteiro do Texto .....	56
Quadro V: Desbloqueio Corporal.....	66
Quadro VI: (Des)Construir para Construir.....	69
Quadro VII: Sequência de Movimentos.....	73
Quadro VIII: Improvisações.....	75
Quadro IX: Os Personagens .....	79

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura I: Fluxograma .....	60
Figura II: Motivação .....	61

## ÍNDICE DE FOTOS

Foto 1: Em Busca de um Corpo Extracotidiano .....	12
Foto 2: Em Prontidão (Pré-Expressividade) .....	14
Foto 3: Presença do Ator (Bios Cênico) .....	15
Foto 4: Equilíbrio Precário .....	28
Foto 5: Dança das Oposições .....	29
Foto 6: Incoerência Coerente .....	30
Foto 7: Virtude da Omissão .....	31
Foto 8: Equivalência .....	32
Foto 9: Visita de Liádina Camargo.....	51
Foto 10: Texto Adaptado .....	62
Foto 11: Reconhecendo o Corpo e suas Possibilidades .....	65
Foto 12: Desbloqueando o Corpo.....	66
Foto 13: Retenção de Energia Produzida I.....	68
Foto 14: Retenção de Energia Produzida II .....	68
Foto 15: (Des)Construindo para Construir .....	69
Foto 16: Ousando sem Medo do Ridículo I .....	70
Foto 17: Ousando sem Medo do Ridículo II .....	70
Foto 18: Movimento I .....	73
Foto 19: Movimento II .....	73
Foto 20: Movimento III .....	73
Foto 21: Movimento IV .....	73
Foto 22: Movimento V .....	74
Foto 23: Improvisando (Cena IV) .....	76
Foto 24: Improvisando (Cena V) .....	77
Foto 25: Dorothy .....	79
Foto 26: Anão .....	79
Foto 27: Bruxa do Norte .....	80
Foto 28: Bruxa do Oeste .....	80
Foto 29: Espantalho .....	81
Foto 30: Homem de Lata .....	81
Foto 31: Leão.....	82
Foto 32: Homenzinho Verde .....	82
Foto 33: O Mágico de Oz .....	82
Foto 34: Glinda .....	83
Foto 35: Cena I – Ensaio I.....	88
Foto 36: Cena I – Ensaio II .....	88

---

Foto 37: Cena I – Apresentação .....	90
Foto 38: Cena II – Ensaio.....	91
Foto 39: Cena II – Apresentação .....	93
Foto 40: Cena III – Ensaio .....	94
Foto 41: Cena III – Apresentação .....	95
Foto 42: Cena IV – Ensaio I.....	97
Foto 43: Cena IV – Ensaio II .....	98
Foto 44: Cena IV – Apresentação .....	99
Foto 45: Cena V – Apresentação .....	100
Foto 46: Cena V – Ensaio I .....	101
Foto 47: Cena V – Ensaio II.....	101
Foto 48: Cena V – Ensaio III.....	103
Foto 49: Cena V – Ensaio IV .....	103
Foto 50: Cena V – Apresentação II .....	104
Foto 51: Cena VI – Ensaio I.....	106
Foto 52: Cena VI – Ensaio II.....	106
Foto 53: Cena VI – Apresentação .....	107
Foto 54: Cena VII – Apresentação .....	113
Foto 55: Elenco Agradecendo .....	114
Foto 56: Hertenha Glauce e Eugenio Barba .....	125

## RESUMO

Esta pesquisa busca descrever e analisar como se configurou o processo de criação dos personagens na peça “O Mágico de Oz” do Grupo Mirante de Teatro da Universidade de Fortaleza, tendo como objetivo principal, entender a importância das técnicas da (des)construção corpórea para que o ator possa buscar uma pré-expressividade através de exercícios que lhe permita a aproximação de uma trajetória de corpo cotidiano para a integração criativa de um corpo Extracotidiano.

As bases para esta pesquisa foram formuladas a partir da Antropologia Teatral, preconizada por Eugenio Barba através dos *Princípios-que-Retornam* a partir da *Extracotidianidade* e do *Corpo Decidido (Pré-Expressividade e o Bios Cênico)* e do Método das Ações Físicas, primeiro criado por Constantin Stanislavski, seguindo-se de pensadores que avançaram ou criaram ramificações desta metodologia, como: Jerzy Grotowski, o próprio Eugenio Barba e o Grupo LUME de Teatro de São Paulo através da pesquisa do seu fundador, Luís Otávio Burnier.

Esta pesquisa é uma investigação-ação a partir de um estudo de caso e deu-se numa perspectiva qualitativa, tendo como característica a dimensão do estudo descritivo *pós-fato*.

Afirmamos que os resultados obtidos foram a possibilidade de utilização dos elementos da Antropologia Teatral e dos Métodos das Ações Físicas; o entendimento de que é preciso (des)construir o corpo cotidiano, em bases extracotidianas, para encontrar as Ações Físicas; e, por fim, a compreensão que este processo de criação dos personagens contribui sobremaneira para a formação pessoal e artística dos sujeitos envolvidos.

## PALAVRAS-CHAVE

Teatro – Formação de Atores – Antropologia Teatral – Ações Físicas – Personagens – O Mágico de Oz.

## **ABSTRACT**

This research seeks to describe and analyze how to set up the process of creating the characters in the play “The Wizard of Oz” Mirante Theatre Group at the University of Fortaleza, with the main objective, understand the importance of the techniques (de)construction body to that the actor can get a pre-expression through exercises that allows the approximation of a trajectory of the body daily for creative integration of a body Extracotidiano.

The basis for this research were formulated from the Theatre Antropology, as recommended by Eugenio Barba through Priciples-that-Return from Extracotidianidade and Body Decided (Pre-Expressivity and Scenic Bios) and the Method of Physical Action, first created by Constantin Stanislavski, followed by the advanced thinkers who created or ramifications of this methodology, as Jerzy Grotowski, Eugenio Barba and the LUME Group Theatre of São Paulo through research of its founder, Luís Otávio Burnier.

This research is a investigation-action from a case study and was given a qualitative perspective, having the characteristic dimension of the descriptive study after the fact.

We affirm that the results were the possibility of using elements of Theatre Antropology and Methods of Physical Action, the understanding that you need to (de)construct the body daily in Extracotidianas bases, to find the Physical Action, and, finally, understanding that this process of creation of the characters contributes greatly to the personal and artistic subjects involved.

## **KEY WORDS**

Theatre –Training of Actors – Theatre Anthropology – Physical Actions – Characters –  
The Wizard of Oz.

*A Pedro e Sofia, com amor.*

*Aos integrantes do Grupo Mirante de Teatro Unifor, parceiros na arte e  
na vida.*



---

## AGRADECIMENTOS

A Maria Terezinha da Silveira Queiroz e Hermano José de Queiroz, meus pais, pelo amor que sempre me dedicaram.

A Herlene, Heraldo, Evandro, Herlano e Hermano Júnior, meus irmãos, por existirem na minha vida.

A Susy Pires Marques, Jorge Costa e Rosa Spoek (Tatá), pelo empenho e amor solidário.

A Amílcar Martins, por me acolher com todas as minhas dúvidas e inseguranças e se fazer parceiro.

As professoras Ana Isabel Vasconcelos e Silvina Pereira por aceitarem cometar esta pesquisa.

A Kelva Cristina, amiga e parceira que não mediu esforços e esteve sempre a disposição para mais uma ajudinha.

Aos integrantes do Grupo Mirante, especialmente, Ivan Lourinho, Daniella de Lavôr, Bruno Teixeira, Anderson Barreto, Natália Martins, Isabelle Araújo, Monera Sampaio, Érico Maciel e Mara Nóbrega, pelo companheirismo, parceria e confiança..

A Universidade de Fortaleza, em especial, Randal Martins Pompeu, Vice-Reitor de Extensão, meu ex-chefe, incentivador e parceiro.

A todos os professores e professoras do MAE–Mestrado em Arte e Educação, por me ensinarem que fazer ciência pode ser prazeroso.

A todos os MAES colegas, especialmente, Teresa Alexandrino, Marta Silva, Inez Pedro, Guida Bandeira, Dulce Casaca, Maria João Veloso e Liberdade Almeida pelas conversas, discussões, orientações e partilhas.

A Ricardo Guilherme, meu mestre e fonte de inspiração criadora constante.

A Luciana Holanda Nepomuceno, pela disponibilidade e incentivo.

A Paulo Roberto, meu amigo/irmão que esteve sempre ao meu lado, apoiando e torcendo.

A Lidia Valesca pelo amor e solidariedade, incondicionais.

Ao meu querido parceiro Fernando Leão que muito me ajudou com seus e-books.

A Klívia Saraiva, Milton Pereira, Hélder Pádua, Ana Cristina Martins e Marilu Curriel, que prontamente, responderam ao questionário sobre a peça O Mágico de Oz.

Aos meus queridíssimos Andréa Moraes, Daniel Franco, Carlos César, Luís Bianco e Karuza Lima, pela solidariedade e apoio de sempre.

A cada um dos que não mencionei aqui, mas que de alguma forma me ajudaram na realização deste sonho. Muito obrigada!



## INTRODUÇÃO

### Objeto de estudo e contexto da pesquisa

Eugenio Barba, teórico e diretor teatral italiano, fundador do Odin Teatret em 1964 em Oslo, na Noruega e que dois anos mais tarde se muda para Holstebro, na Dinamarca, em 1966, esteve em fins de 2009 no Brasil, passando por Fortaleza, para uma série de palestras, demonstrações técnicas e apresentações de espetáculos. Tivemos o privilégio de estar presente a todos os eventos. A partir das inquietações provocadas por sua estada em Fortaleza e as discussões levantadas, seguidas das apresentações de espetáculos e demonstrações técnicas, fomos percebendo como se dava o processo de criação do diretor e do elenco do Odin Teatret.

Não podíamos e nem queríamos voltar ao Grupo Mirante de Teatro da Universidade de Fortaleza (UNIFOR) ao qual dirigíamos, imunes a tantas descobertas. Logo ocorreu-nos o desejo de aprofundar as informações, por Barba suscitadas, em um novo espetáculo. Seria uma oportunidade de aprofundar a pesquisa da Antropologia Teatral, formulando novos conhecimentos, além, é claro, de experimentarmos, na prática, as informações técnicas recebidas.

Quando levamos a proposta ao grupo, houve grande demonstração de motivação e disposição para o início da pesquisa. Assim nasceu o desejo de explorar o universo da *Antropologia Teatral*, criado e desenvolvido por Eugenio Barba e o *Método das Ações Físicas*, primeiro criado por Constantin Stanislavski, seguindo-se de pensadores que avançaram ou criaram ramificações desta metodologia, como: Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e o Grupo LUME de Teatro de São Paulo através da pesquisa de Luís Otávio Burnier, fundador do grupo.

Nossa intenção também era avançarmos com o processo contínuo de formação do Grupo Mirante, pesquisando os *Princípios-que-Retornam* através da *Extracotidianidade* e do *Corpo Decidido* a partir da *Pré-Expressividade* e do *Bios Cênico* presentes na pesquisa proposta e desenvolvida por Eugenio Barba com a Antropologia Teatral e um estudo mais aprofundado sobre o Método das Ações Físicas, pretendendo com isso, chegarmos a um corpo expressivo, interessante, um corpo cênico.

A Extracotidianidade que buscamos, é uma alteração do equilíbrio, tornando o corpo “instável” e, por isso mesmo dilatado. Uma dilatação energética que faz vivo o

---

corpo inteiro do ator, buscando assim, meios para tirá-lo da obviedade cotidiana. Queríamos um corpo expressivo, cênico, que atraísse o olhar, cada vez mais exigente, do público.

As técnicas Extracotidianas, segundo Barba (2009) “distancia o corpo do ator do cotidiano, criando uma tensão e uma diferença de potencial” (p.63), através do qual passa-se energia, que etimologicamente significa, “estar em trabalho”. E foi essa energia Extracotidiana que fomos buscar no ator de “O Mágico de Oz”.

A pesquisa, por ser de caráter empírico, foi se reformulando, se delineando por si mesma, ao longo do processo. Não houveram mudanças estruturais, mas novas descobertas foram surgindo e por nós, acolhidas. Novas questões e formas de realizar a escrita dissertativa iam colocando-se a nossa frente. Aos poucos, os elementos iam surgindo de forma mais objetiva e o trajeto ia-se construindo e constituindo-se de forma instigante.

Como o processo criativo é algo muito subjetivo, optamos por estipularmos dois caminhos para ajudar-nos no percurso: o primeiro, uma abordagem conceitual e teórica das forças geradoras que orientavam a pesquisa e o segundo a descrição, propriamente dita, do processo, seguida de análise.

A descrição prática do processo não foi detalhada ao extremo para não tornar a leitura exaustiva e por essa razão, optamos por não pormenorizarmos tanto quanto desejávamos, sem perdermos, obviamente, o essencial para compreensão. “Esta narrativa é um resumo que pretende revelar sem exaurir” (Burnier, 2009, p. 15).

O Grupo Mirante de Teatro da Universidade de Fortaleza, foi criado em 1984, com o intuito de movimentar, culturalmente, o Campus da Universidade, em apresentações e intervenções de caráter pedagógico e de lazer. Com o passar do tempo, o próprio grupo foi descobrindo sua vocação para a pesquisa, para temporadas e o desenho estrutural foi se (re)configurando. Claro que o grupo continua ainda hoje, seu compromisso com a Universidade, participando de eventos acadêmicos, mas não somente. Escolhe, autonomamente, seus projetos de montagem e qual caminho de pesquisa pretende seguir a cada novo espetáculo. Tem liberdade para estar em temporadas, viagens, festivais e o compromisso de aprofundar, a cada novo trabalho, o vínculo com a Universidade e com seus próprios integrantes, intensificando sempre suas pesquisas formativas no âmbito do teatro.

### **Questão central da pesquisa**

A questão central da nossa pesquisa define-se do seguinte modo:

- Como se configurou o processo de criação dos personagens a partir da Antropologia Teatral e do Método das Ações Físicas na peça “O Mágico de Oz” de L. Frank Baum, sob adaptação de Kelva Cristina, na montagem de um espetáculo, como parte da formação de atores do Grupo Mirante de Teatro da Universidade de Fortaleza?

### **Objetivos da pesquisa**

Os objetivos se subdividem em principal e específicos:

#### **Objetivo principal**

Entender a importância das técnicas da (des)construção corpórea para que o ator possa buscar uma pré-expressividade com exercícios que lhe permita a aproximação de uma trajetória de corpo cotidiano para a integração criativa de um corpo Extracotidiano, em busca das Ações Físicas, avançando na formação dos atores do Grupo Mirante.

#### **Objetivos específicos**

- Compreender o que é a Antropologia Teatral de Eugenio Barba;
- Experimentar e compreender, em conjunto com os atores, as práticas dos *Princípios-que-Retornam* através da *Extracotidianidade* e do *Corpo Decidido* a partir da *Pré-Expressividade* e o *Bios Cênico*;
- Identificar a visão de vários autores teatrais sobre o *Método das Ações Físicas*;
- Descrever e analisar o processo de criação dos personagens da peça “O Mágico de Oz”, fortalecendo a formação do Grupo Mirante numa técnica teatral específica.

### **Estrutura da pesquisa**

Esta pesquisa é uma investigação-ação a partir de um estudo de caso e dá-se numa perspectiva qualitativa, tendo como característica a dimensão do estudo descritivo *pós-fato*. Assim faremos, visto que o processo de criação de personagens já se completou e a montagem da peça “O Mágico de Oz” teve sua estréia em junho de 2010.

---

Os estudos descritivos buscam descrever fatos e fenômenos de determinada realidade. Consideramos como estudo descritivo, o estudo que procura determinar como é o fenômeno, de que maneira e por que ocorre. Assim, denomina-se estudo *pós-fato*.

Na introdução explicitamos a pesquisa trazendo informações importantes quanto aos objetivos e a questão central do estudo.

Optamos por subdividir a pesquisa em duas partes para melhor compreensão. Na primeira parte, trabalhamos com o quadro teórico conceitual e na segunda parte, trabalhamos o enquadramento empírico da pesquisa.

Na primeira parte da pesquisa, subdividimos ainda em dois capítulos. Capítulo I trazendo a conceituação e compreensão de uma das forças geradoras da pesquisa que é a Antropologia Teatral preconizada por Eugenio Barba.

No capítulo II vimos com uma abordagem sobre a outra matriz geradora da pesquisa que é o Método das Ações Físicas, tendo como precursor o russo Constantin Stanislavski, passando pelas recriações, redefinições e aprofundamentos deste método por nomes como Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e o Grupo LUME de Teatro de São Paulo, na pesquisa de Luís Otávio Burnier.

Abrimos a segunda parte da pesquisa com o enquadramento empírico. Aqui também subdividimos em mais três capítulos: III, IV e V. No capítulo III, apresentamos a metodologia da pesquisa, com as opções metodológicas, os sujeitos e os instrumentos da pesquisa. Seguimos com o entendimento do estudo descritivo *pós-fato* e da análise dos conteúdos através da recolha de dados.

Avançando para o capítulo IV, temos uma apresentação do texto “O Mágico de Oz” de L. Frank Baum, numa adaptação de Kelva Cristina para utilização do Grupo Mirante de Teatro da UNIFOR em função da montagem do espetáculo, além de um breve histórico do Grupo Mirante e um item dedicado à formação dos atores do grupo.

Para o capítulo V, escolhemos quatro momentos definidores do processo de formação e criação. Para além de descrevê-los, vamos analisá-los e interpretá-los e com isso, compreendermos o processo e, portanto, a formação contínua dos atores do Grupo Mirante, nos utilizando da descrição de exercícios e o uso de fotos para melhor compreensão da metodologia e visualização do processo e do espetáculo final.

Encerrando temos as conclusões finais aonde apresentam-se os resultados, interpretando os dados recolhidos, referenciando também os limites da pesquisa com sínteses das conclusões gerais e assinalando recomendações pertinentes para a continuidade da pesquisa de criação de personagens em peças teatrais.

## **I PARTE – QUADRO TEÓRICO CONCEITUAL**



---

## CAPÍTULO I – ANTROPOLOGIA TEATRAL

### INTRODUÇÃO DO CAPÍTULO

O primeiro capítulo tem o objetivo principal de apresentar um dos focos geradores desta pesquisa, que é a *Antropologia Teatral*, buscando definir de forma simples e clara o pensamento e a prática de Eugenio Barba. Abordamos através de um recorte feito a partir do trabalho desenvolvido pelo Grupo Mirante de Teatro da Universidade de Fortaleza (UNIFOR) para a montagem da peça “O Mágico de Oz”, os *Princípios-que-retornam*. Este recorte foi feito a partir do que se considerava necessário para o grupo e também pelo desejo de trabalhar apenas alguns pontos da Antropologia Teatral nesta montagem. São estes os pontos: *Cotidiano/Extracotidiano* e o *Corpo Decidido*, onde também optamos por abordar apenas dois pontos que foram fundamentais para a pesquisa na montagem da peça: a *Pré-Expressividade* e o *Bios Cênico*.

A intenção é manter o leitor informado para nomenclaturas e fundamentação teórica do que será apresentado durante a leitura desta dissertação. São termos usados e/ou criados por Eugenio Barba e que utilizaremos muito durante a escrita desta pesquisa, sendo assim, uma forma de familiarizar o leitor.

### 1.1 – ANTROPOLOGIA TEATRAL

#### 1.1.1 – Compreendendo a Antropologia Teatral

A vida é uma viagem, um caminho individual que não implica necessariamente mudanças de lugar. São os acontecimentos e o fluir do tempo que mudam uma pessoa (Barba, 2009, p.13).

Desde muito cedo, Eugenio Barba dedicou-se a viajar. Conhecer e descobrir culturas, línguas e pessoas. Das suas muitas viagens, aportou na Polônia e teve seu encontro primeiro e eterno com Jerzy Grotowski<sup>1</sup>. Durante os anos em que Barba morou na Polônia, alguns deles (entre 1962-1964) foram dedicados ao acompanhamento como assistente de direção de Grotowski. O trabalho consistia em acompanhar, assistir e fazer

---

<sup>1</sup> Grotowski: Diretor do Teatro Laboratório, na Polônia.

anotações sobre como o diretor polonês conduzia seus encontros com o elenco. Muitas horas de observação. A seguir, encontrava-se com Grotowski para tecer seus comentários. Longas conversas de intenso aprendizado transcorriam nestes momentos. Barba (2006), dizia: “aprendi que existe ação na espera e espera na ação” (p.26). Começava ali uma grande amizade.

O encontro aconteceu em Opole, uma pequena cidade operária na Slesia, mais precisamente no Teatr 13 Rzedów, onde Grotowski e Flaszyn<sup>2</sup> assumiram, em 1959 a direção. “Foi ali que começamos a tecer a teia da nossa relação” (Barba, 2006, p.13). Grotowski tinha 28 anos, três a mais que Barba, mas uma longa experiência teatral. Nos últimos dois anos, já havia dirigido 12 peças em Opole, Cracóvia e Poznan. Barba o considerava um mestre.

Em fins de 1961, Grotowski e Barba reencontram-se e Barba diz-lhe de sua infelicidade na escola de diretores, na Varsóvia, e que vai abandoná-la. Grotowski então, convida-o para trabalhar como assistente de direção a partir do ano seguinte. Barba aceita, comunica a escola seu desligamento como aluno freqüentador e assume que concorrerá ao diploma dirigindo um espetáculo e submetendo-se a uma banca julgadora e no final de janeiro de 1962, chega em Opole.

Após estes quase três anos de convivência e aprendizado com Grotowski, Barba volta para a Noruega e funda em 1964 o *Odin Teatret*<sup>3</sup> em Oslo, com o interesse pelo ofício do ator. Dois anos mais tarde, aceitando um convite, muda-se com o Odin para Holstebro, na Dinamarca, em 1966, trocando também de nome para *Nordisk Teaterlaboratorium /Odin Teatret*. Atualmente seus membros são de três continentes e nove países. É, principalmente com o Odin, que Barba estrutura o pensamento sobre o que resolveu chamar de *Antropologia Teatral*.

Para compreendermos a *Antropologia Teatral*, é preciso primeiro diferenciar as Antropologias. Segundo Patrice Pavis (2008):

Distingue-se habitualmente a antropologia *física* (os estudos sobre as características fisiológicas do homem e das raças) a antropologia *filosófica* (o estudo do homem em geral, por exemplo no sentido de KANT: antropologia

---

<sup>2</sup> Ludwik Flaszyn: Diretor do Teatr 13 Rzedów, juntamente com Grotowski, em Opole e responsável pela produção escrita do Teatr 13 Rzedów.

<sup>3</sup> Odin Teatret: Grupo Teatral de Eugenio Barba que funciona até os dias atuais.

---

*teórica, pragmática e moral*); e, finalmente, a antropologia *cultural* ou *social* (organização das sociedades, dos mitos, da vida cotidiana, etc.) (p.18).

A *Antropologia Teatral* é um novo campo de pesquisa que busca pensar, de forma empírica, o homem enquanto artista em performance organizada do corpo e da mente. Trata-se, a grosso modo, de um campo de estudos voltado para o comportamento humano em situação de representação, usando princípios com propriedades específicas e diferentes dos usados na vida cotidiana. O uso Extracotidiano do corpo-mente, Barba chama de *técnica*. É importante também salientar que Barba não sugere, com esse estudo, acumular ou fundir técnicas e reproduzi-las, mas procura encontrar a *técnica das técnicas*, que é a intersecção entre elas. O que há de comum entre as diversas técnicas estudadas em vários cantos do mundo. Acredita que existe uma prontidão, uma intenção, um comportamento pré-expressivo (que veremos a seguir), que se repete independente do país, cultura ou forma teatral. Sua busca essencial é por estes momentos e elos que ligam uma cultura a outra através do teatro e da dança. Ainda segundo Pavis (2008) “existe, apesar das diferenças, um substrato comum a todos os homens” (p.19). Uma busca pelo que permanece comum, nas diferentes culturas. A busca pelo transcultural.

Assim, a antropologia teatral confronta e compara as técnicas de atores e dançarinos no nível transcultural e, por meio do estudo do comportamento cênico, revela que certos princípios que governam a pré-expressividade são mais comuns e universais do que se tinha imaginado à primeira vista (Barba e Saravese, 1995, p.188).

Barba buscou, então, em diversas tradições esse elo. Nas tradições orientais: chinesa (Ópera de Pequim); na japonesa (Nô, Kabuki e Dança Buyo) e indianas (Odissi e Kathakali). Nas tradições ocidentais: o ballet clássico e a mímica de Etienne Decroux, além da Dança dos Orixás com Augusto Omolu.

Barba chama de Antropologia Teatral, o comportamento cênico *pré-expressivo*, que seria um “antes” lógico. Algo que está antes da ação. Antes de qualquer mensagem pelo artista emitida. Está na intenção. E é baseado nestas bases pré-expressivas que Barba estrutura o pensamento sobre a Antropologia Teatral.

---

As viagens as quais Barba se dispôs a fazer, mostraram-lhe muitas e diferentes culturas. Dentre elas, o que Barba chamou de *cultura da rebelião*. Seria o desejo de não ancorar em nenhum porto. O desejo de permanecer estrangeiro. Assim continuaria conhecendo o diferente e (re)conhecendo o comum no diferente. Nessas viagens Barba deparava-se com muitos gestos, trejeitos e ia fortalecendo a tentativa de orientar-se, de comunicar-se nesse mundo cheio de reações físicas e sons diversos. Essa condição o mantinha sempre atento e curioso em todos os sentidos. Um observador sempre alerta para os significados. Ia assim, traçando, mesmo sem a intenção primeira, sua trilha como diretor.

Na minha viagem pelas culturas, cresceu uma sensorialidade e aguçou-se um estar alerta, que me guiaram na profissão. O teatro me permite não pertencer a nenhum lugar, não estar ancorado a uma só perspectiva e permanecer em transição (Barba, 2009, pp. 23 -24).

Esta condição de viajante ia instrumentalizando-o para o ofício de diretor. Suas andanças continuaram mesmo após a fundação do Odin Teatret, principalmente com a criação da ISTA (*International School of Theatre Antropology*) em 1979, como possibilidade de intercâmbios. Esta *Universidade* é uma rede multicultural que funciona, de forma itinerante, para encontros e trocas entre artistas do teatro e da dança de vários cantos do mundo. Uma busca pelo artista transcultural. A ISTA se tornou uma *aldeia teatral* onde atores e dançarinos de diversas culturas encontram-se para investigar, confrontar e aprimorar os fundamentos teóricos e técnicos de suas atividades cênicas. As discussões acontecem simultaneamente à demonstrações empíricas das tradições e técnicas dos vários artistas presentes. Cerca de 50 colaboradores, constituída por asiáticos, euro-americanos, mestres afro-brasileiros, os atores do Odin Teatret e acadêmicos. É durante as sessões da ISTA que as bases da Antropologia Teatral têm sido identificadas, definidas e atualizadas por Eugenio Barba e seus colaboradores.

Foi observando os atores-bailarinos por onde passava e também os atores do Odin, que buscavam, em exercícios, novas técnicas apreendidas em outros países, que Barba descobre princípios comuns entre as culturas. O *desvestir-se* da sua técnica pessoal para *vestir-se* da técnica aprendida, produziam um interesse na transição do *cotidiano* para o *extracotidiano*, inaugurando um dos princípios da Antropologia Teatral: os *Princípios-que-retornam*.

Para a peça “O Mágico de Oz”, escolhemos dois dos *Princípios-que-retornam* enquanto ideal de (des)construção e (re)construção corpórea. São eles que apresentaremos a seguir: *Cotidiano/Extracotidiano* e *Corpo Decidido* que aqui mostraremos a partir da *Pré-Expressividade* e do *Bios Cênico*.

## **1.2 – PRINCÍPIOS-QUE-RETORNAM: (DES)CONSTRUÇÃO E (RE)CONSTRUÇÃO CORPÓREA**

Apresentaremos agora apenas dois dos princípios-que-retornam da Antropologia Teatral que foram trabalhados pelo Grupo Mirante de Teatro na montagem da peça “O Mágico de Oz”. São eles: *Cotidiano/Extracotidiano* e o *Corpo Decidido (Pré-Expressividade e Bios Cênico)*.

Estabelecer uma separação é, basicamente, uma questão didática, visto que todos os elementos estão, intrinsecamente, interligados.

### **1.2.1 – Cotidiano/Extracotidiano**

Às técnicas cotidianas se contrapõem técnicas extracotidianas, que não respeitam os condicionamentos habituais do uso do corpo (Barba, 2009, p.34).

Como primeira ideia, podemos nos equivocar estabelecendo uma distinção de corpos cotidianos e corpos extracotidianos, como se o ator ao buscar um corpo extracotidiano estivesse buscando um outro corpo. É preciso que haja uma técnica cotidiana para se buscar uma técnica extracotidiana.

É do corpo cotidiano que se chega a um corpo extracotidiano e este, não deixa de existir por isso. O que acontece é um excesso. Uma expansão corporal. Deve-se, sim, pensar no prefixo “extra” como algo que acrescenta, algo a mais ao que já existe. Um corpo *extra*-cotidiano é um corpo dilatado pelo emprego maior de energia tornando-o mais interessante aos olhos que quem assiste.

Não significa com isso, que o ator deve procurar um corpo “incrível”, mas um corpo “crível”. Barba distingue estes dois termos usando como exemplo um acrobata que cria um “outro corpo”, nada semelhante a um corpo cotidiano e torna-se “*incrível*”. Já o ator deve manter o mesmo corpo, mas em dilatação para torná-lo “*crível*”. Um *corpo-em-forma*, a partir das técnicas extracotidianas. Segundo Barba (2009): “As técnicas cotidianas do corpo consistem em procedimentos físicos que aparecem

fundados sobre a realidade que se conhece, mas segundo uma lógica que não é imediatamente reconhecível” (p. 63).

A diferença se dá devido ao formato que o corpo adquire quando em estado de representação, distinguindo-se do corpo cotidiano, corriqueiro e que prima pela lei do mínimo esforço para resultados máximos, enquanto um corpo extracotidiano busca alcançar, pelo esbanjamento de energia, o mínimo de rendimento a partir de um esforço máximo.



*Foto 1– Em busca de um corpo Extracotidiano*

---

A partir da foto 1, podemos perceber a (des)construção e (re)construção corpórea. O ator busca através de técnicas extracotidianas, dilatar o corpo “natural”, usual, no intuito de chegar num corpo diferente do corpo corriqueiro e por isso, mais interessante, sem desfazer-se, no entanto, do seu corpo cotidiano. (Des)constrói-se o corpo “natural” para (re)construir um corpo “artificial”, diferente, extracotidiano.

## **1.2.2 – Corpo Decidido**

### **1.2.2.1 – Pré-Expressividade**

Consegue manter a atenção do espectador antes de transmitir qualquer mensagem. Trata-se de um “antes” lógico, não cronológico (Barba, 2009, p. 25).

Segundo Barba, o comportamento *Pré-Expressivo* está presente em diversas culturas. É o ponto comum entre as diferentes culturas a partir do teatro e da dança. É a intersecção partindo de uma análise transcultural.

Na realidade, volto a dizer, tudo se interliga, separando-se apenas por uma questão didática. Para se obter as tensões pré-expressivas, a energia extracotidiana produzida pelo ator deve ser de extrema qualidade, tornando o corpo *decidido*.

Com o comportamento pré-expressivo, o ator prende a atenção do espectador antes mesmo de emitir qualquer mensagem. A pré-expressividade precede a representação. Barba chama, como diz a citação no início, de *antes* lógico e não cronológico. É o corpo que está preparado e faz, com isso, que o espectador também se prepare para o que está por vir.

O nível pré-expressivo, preconizado por Barba, é algo muito sutil, que está no que ainda virá, no que não existe ainda, mas está vivo, pulsante internamente. A mensagem ainda não foi emitida, mas o corpo está preparado para transmiti-la. É a partir de um intenso trabalho que o corpo fica em condição de estar atento, pronto (em prontidão) e pode, a qualquer momento, mostrar através da sua presença, a mensagem. É este estado de prontidão que mantêm o espectador atento e interessado.



*Foto 2 – Em prontidão (Pré-Expressividade)*

Na foto 2, vemos a atriz em estado de prontidão. Seu corpo sugere que a qualquer momento ela pode realizar algum movimento ou emitir alguma mensagem verbal que possa dar sequência a peça.

Como já foi dito, tudo se mistura. Não há isolamento no treinamento do ator. Primeiro técnica A, depois técnica B... a separação é apenas didática. Vejamos. Para que o ator possa articular uma pré-expressividade, é necessário o emprego qualitativo de energia no treinamento de técnicas extracotidianas. É isso que faz com que a presença cênica do ator seja verdadeira e capture o interesse do espectador. Assim, conquista-se a *vida* antes mesmo que se comece a representar.

### **1.2.2.2 – Bios Cênico**

Uma qualidade de presença que estimula a atenção do espectador... um núcleo de energia, uma irradiação sugestiva e sábia... que captura nossos sentidos (Barba, 2009, p. 33).

Fundamentalmente, o *Bios Cênico* é a presença do ator em cena. E essa presença, atingida pela pré-expressividade que foi conquistada através da produção de

energia extracotidiana, é que torna o ator *crível*, verdadeiro, atraente aos olhos do espectador.

O Bios Cênico é o produto final. É o que o espectador tem acesso de forma prática, real, palpável: a presença cênica do ator, que pode ou não trazer uma verdade. Mas essa verdade só é alcançada com o treinamento técnico intenso e com um alto nível de concentração.

Por que dizemos que um ator é bom e o outro não é? Por que ficamos atentos e interessados em um ator e em outro não? É, exatamente, devido à *presença* em cena. A qualidade de energia extracotidiana que este ator produz, despertando o interesse do espectador, é o que Barba chama de *Bios Cênico*.



*Foto 3 – Presença do ator (Bios Cênico)*

## RESUMO DO CAPÍTULO

No capítulo I apresentamos de forma sucinta uma das forças geradoras desta pesquisa que é a *Antropologia Teatral*, criada por Eugenio Barba. Vimos como ela se originou, como se desenvolve, principalmente, através dos encontros da ISTA (*International School of Theatre Antropology*) e sua subdivisão em temas e termos para melhor compreensão do leitor, muito mais por uma questão didática.

Para nossa pesquisa, estudamos os *Princípios-que-retornam* como aplicabilidade na peça “O Mágico de Oz”, com o Grupo Mirante de Teatro da Unifor. Dos Princípios-que-Retornam, escolhemos dois pontos para apresentarmos: *Cotidiano/Extracotidiano* e *Corpo Decidido*. Do *Corpo Decidido* utilizamos também dois pontos para aprofundar na pesquisa: *Pré-Expressividade* e *Bios Cênico*.

Embora de forma sintética, pretendemos dar um importante passo para a compreensão da pesquisa a seguir, a partir desta apresentação.

No Capítulo II trataremos da segunda força geradora desta pesquisa que é o *Método das Ações Físicas*, tendo como precursor Constantin Stanislavski e aproximando, até os dias de hoje, com o Grupo LUME de Teatro de São Paulo, Brasil.

## CAPÍTULO II – AÇÕES FÍSICAS

### INTRODUÇÃO DO CAPÍTULO

Apresentamos no capítulo II, o segundo foco gerador desta pesquisa que são as *Ações Físicas*. Apresentamos primeiro sob o ponto de vista de seu precursor, Constantin Stanislavski e seguimos com os demais teóricos, por nós selecionados, para esta pesquisa que são: Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e Luís Otávio Burnier, do Grupo LUME.

Com Stanislavski apresentamos como se deu a descoberta e desenvolvimento deste método e seguimos com seus sucessores com contribuições, discordâncias e aprofundamentos.

Encerramos o capítulo com um quadro/síntese para melhor observarmos os pontos em destaque neste capítulo e podermos assim, estabelecer um paralelo entre os pensadores em questão.

Por fim, terminamos esta apresentação citando Eugenio Barba (2006) que nos fala sobre a ligação entre artistas.

Como não chamar de “amor” a paixão que ligou alguns artistas de teatro a outros, transformando em prática aquelas ideias que pareciam, aos desapaixonados, frutos da obsessão de maníacos solitários? (Barba, 2006, p. XVI).

### 2.1 – AÇÕES FÍSICAS

#### 2.1.1 – Constantin Stanislavski: O Precursor – Da Linha das Forças Motivadas ao Método das Ações Físicas

Constantin Stanislavski (1863-1938) foi de fundamental importância para a arte do ator e da montagem. Em 1888 cria A Sociedade de Arte de Moscou onde trabalhou com o diretor Fiedótov. Nesta experiência, Stanislavski começa a priorizar as *ações interiores*. Neste mesmo período conclui que “Os diretores explicam com talento o que querem obter, o que é preciso para uma peça; interessa a eles apenas o resultado final. Eles criticam, indicam ainda o que não se deve fazer, mas ‘como’ obter o desejado é coisa que ninguém diz” (Stanislavski, 1989, p. 81).

Em 1898 Stanislavski e Dântchenko se juntam em parceria e fundam o Teatro das Artes de Moscou, construindo as bases para a prática de um novo teatro buscando

---

aliar figurinos, música e cenários a cada produção, especificamente. Mas só com o uso de autores teatrais contemporâneos, como Tchekov, por exemplo, que escrevia não sobre os personagens, mas sobre inquietudes internas, que Stanislavski começa a repensar e elaborar novos procedimentos para o personagem e a sua construção. Em 1906 as Linhas das Forças Motivas já corresponde ao modelo construído e aplicado por Stanislavski na sua primeira fase.

Em 1918 nasce o Estúdio Ópera, fruto de uma colaboração entre o Estúdio de Ópera do Teatro Bolshoi e do Teatro das Artes. Marco para sua busca pela *ação rítmica*, que estabelece a passagem da *Linha da Forças Motivas* para o *Método das Ações Físicas*.

Entendeu o ator em sua inteireza e acreditou em uma criação orgânica, verdadeira, buscando ações conscientes e não mecanizadas, lutando contra clichês e estereótipos das grandes atuações. Buscou irradiar o entendimento que o teatro é uma arte coletiva e não de grandes estrelas isoladas. Tentou (re) fazer o teatro a partir dos seus fundamentos, criando um Sistema de atuação, primando pelo processo criativo do ator. Sua busca foi pela verdade cênica. Para Ele “representar verdadeiramente significa estar certo, ser lógico, coerente, pensar, lutar, sentir e agir em uníssono com o papel” (Stanislavski, 1998, p. 39).

Seu trabalho divide-se em dois momentos. O da sistematização da Linha das Forças Motivas, usando terminologias como o *se*, as *circunstâncias dadas*, a *imaginação*, a *concentração da atenção*, a *memória emotiva*, os *objetivos e unidades*, a *adaptação*, a *comunhão* e a *fé e sentimento de verdade*. E o do Método das Ações Físicas com ênfase nos processos exteriores.

Para esta pesquisa, faremos de forma sucinta uma apresentação de três elementos da primeira fase, que consideramos fundamentais para a compreendermos e avançarmos. Veremos o *se*, as *circunstâncias dadas* e a *memória emotiva*. Nosso intuito é a passagem da *linha das forças motivas* e o despertar para as *ações físicas*.

O *se* seria, a grosso modo, o ponto de partida. “Tem como função colocar o ator ‘em situação’ e sensibilizá-lo com relação às diferenças entre ele e a personagem” (Bonfitto, 2001, p. 28). Um estímulo interior para alcançar a criatividade. Uma passagem entre a realidade do ator para a realidade do personagem, ou ficção.

Para envolver-se emocionalmente com o mundo imaginário que o ator cria com base numa peça, e para deixar-se envolver pela ação em cena, ele deve acreditar

---

no que faz... Deve perguntar-se: Se tudo isso fosse real, de que forma eu reagiria? O que é que eu faria? (Stanislavski, 2001, p. 125).

Vale salientar aqui, que mais tarde, Stanislavski parece perceber as limitações desta teorização, visto que agindo assim, estaria preso à lógica única de cada ator, com suas visões de mundo, absolutamente, particulares. O que poderia intervir no resultado final.

Já as *circunstâncias dadas* seria o desenvolvimento, o enredo da peça com informações, por exemplo, sobre cenários, figurinos, adereços... enfim, circunstâncias que um ator deve levar em consideração ao compor um personagem. Essas informações são resgatadas a partir dos textos teatrais e que mais tarde, Stanislavski admite poder buscá-las também a partir de exercícios, improvisações, trabalhos de ator, sem necessariamente estar vinculada ao texto dramático.

Esta expressão significa... a interpretação do ator e do diretor, a encenação e a produção... enfim, todas as circunstâncias dadas a um ator, que deve levá-las em conta ao criar o seu papel (Stanislavski, 2001, p. 47).

E, principalmente, a *memória emotiva*, condição necessária para que o ator pudesse realizar seu trabalho, sempre com o intuito de fazer reviver sensações análogas, sentidas em algum momento. Se a memória é capaz de trazer lembranças de pessoas, acontecimentos e fatos passados, a “memória das emoções também pode evocar sentimentos já experimentados” (Stanislavski, 2001, p. 131). E, completa:

A primeira preocupação de vocês deve ser encontrar a forma adequada de utilizar o material emocional de que dispõem. Quanto mais vasta for sua memória emocional, mais rico será o material de que vocês dispõem para a criatividade interior (Stanislavski, p. 132).

A Linha das Forças Motivadas era usada visando desencadear o trabalho criativo do ator ou como Stanislavski assim chamou, *Estado Interior de Criação*. Pelas Forças Motivadas, o *sentimento* deveria ser motivado pela *mente* que, por sua vez, seria motivada pela *vontade*. Uma tríade fundamental para construção do personagem. Vejamos nas palavras do próprio Stanislavski (2001):

O primeiro, e mais importante, dos mestres é o *sentimento* que, infelizmente, não é manipulável. Como vocês não podem iniciar seu trabalho antes que os seus sentimentos sejam espontaneamente motivados, é preciso que recorram a um outro mestre. Quem é este segundo mestre? É a *mente*. Sua mente pode ser uma força motiva em seu processo de criação. Haverá um terceiro? Se o aparato criador de vocês pudesse ser estimulado e espiritualmente dirigido pelos anseios, teríamos encontrado um terceiro mestre – a *vontade* (pp. 94-95).

Apresentado, embora de forma sucinta, o primeiro momento na trajetória teatral de Stanislavski através destes três pontos do seu Sistema, poderemos agora acompanhar as principais transformações que estes elementos sofreram neste novo momento, com a descoberta das Ações Físicas. Em primeiro lugar, é preciso compreendermos que agora, o trabalho ocorre em “mão dupla”, ou seja, há a ação atuando sobre os processos interiores e não somente, os processos interiores gerando ações.

A experiência com o Estúdio Ópera, foi definidora para marcar a passagem, na metodologia de Stanislavski, da Linha das Forças Motivadas para o Método das Ações Físicas. E essa inquietação que gera a criação do Método das Ações Físicas, resulta pela incapacidade, muitas vezes, de reviver e/ou despertar a natureza criativa do ator. As temporadas, não eram grandes companheiras dos personagens criados pelos atores. Stanislavski percebia que com as apresentações algo se perdia, ficava pelo caminho, não conseguia uma organicidade do ator porque dependia do ânimo do mesmo que era pessoal, abstrato, incontrolável. Um dos principais pontos que levou Stanislavski a repensar seu Sistema foi o fato de entender que a ação sim, é reproduzível, controlável e passível de fixação, diferentemente dos sentimentos.

Stanislavski buscava no trabalho com as ações físicas, que tinha um caráter técnico, envolver o ator integralmente, utilizando corpo, mente e alma. Era importante externalizar em ações concretas a atividade interior da personagem.

A partir deste momento a *ação* passa a estar à frente na criação.

Marca o deslocamento definitivo de Stanislavski dos processos interiores guiados pela memória emotiva – sintetizado pelo modelo da Linha das Forças Motivadas – para uma nova etapa, em que a *ação física* estará no centro (Bonfitto, 2007, p. 24).

Contudo, Stanislavski não abandona o pensamento anterior e nem os elementos já trabalhados. Ele continua a usar termos como se, circunstâncias dadas, sentimentos. Muda, no entanto, a forma de trabalhá-los. Agora eles vêm a partir das ações propostas. Detalhes importantes nessa nova fase dizem respeito à construção de cena. O ator não deverá, simplesmente, emocionar-se, mas entender *como* deverá realizar a cena, com toda a carga emotiva que ela possa conter, mas entendendo que o que regerá a cena é a *ação*.

A partir de Matteo Bonfitto (2007, pp. 25-26), apresentaremos três características das ações físicas para Stanislavski. São elas: a ação é *psico-física* agindo como *isca*; a ação servindo como um *catalisador* de elementos do Sistema e alteração de alguns dos elementos do Sistema.

A primeira característica das ações físicas, é de que estas são, na verdade, ações psico-físicas, agindo como iscas e com isso, desencadeando processos interiores. “A execução das ações, portanto, provocam no ator uma imediata necessidade de justificação das mesmas” (Bonfitto, 2007, p. 24).

A segunda característica se apresenta em decorrência da primeira. A ação física sendo isca, serviria de catalisador de outros elementos do estado interior de criação, em especial, os ligados aos processos interiores.

E a terceira característica é decorrente das duas primeiras e nos mostra que a ação física, além de ser um catalisador de elementos do estado interior de criação, pode alterá-los, como por exemplo, o elemento memória. Aqui Stanislavski fala de outras memórias no trabalho do ator, como podemos perceber nas palavras de Bonfitto (2007): “no processo de execução das ações físicas, diferentes memórias podem ser evocadas: a memórias de emoções, mas também a memória de sensações e dos sentidos; uma memória física, portanto” (p. 27).

Avançando, mas sem perder de vista seus antigos conceitos, Stanislavski (1990) nos diz que “a ação exterior alcança seu significado e calor interiores, graças ao sentimento interior, e este último encontra sua expressão em termos físicos, a encarnação externa” (p. 163). O conceito então passa por processos exteriores, sem deixar de lado os processos interiores, que devem dialogar para uma boa composição. E afirma: “Existe uma ligação inexorável entre a ação de cena e a coisa que a precipitou” (Stanislavski, 1997, p. 04). O próprio diretor russo deixa claro esta prerrogativa quando nos diz:

Não há ações físicas dissociadas de algum desejo, de algum esforço voltado para alguma coisa, de algum objetivo, sem que se sinta, interiormente, algo que as justifique; não há uma única situação imaginária que não contenha um certo grau de ação ou pensamento; nenhuma ação física deve ser criada sem que se acredite em sua realidade, e, conseqüentemente, sem que haja um senso de autenticidade. Tudo isso atesta a estreita ligação existente entre as ações físicas e todos os chamados “elementos” do estado interior de criação (Stanislavski, 2001, pp. 2-3).

A partir daqui veremos que todos os elementos e, não somente os três que alencamos mais acima, das Linhas das Forças Motivadas são importantes para a compreensão desta nova metodologia.

Começamos, pois, com o *se* e as *circunstâncias dadas*. Aqui há agora uma mudança no foco. O processo mental não é suficiente e inclui-se uma execução para gerar sentido e ação. O processo mental gerando ação e a execução das ações agindo sobre os processos interiores.

Na *imaginação*, o processo mental dava-se apenas pelo *se* e as circunstâncias dadas, na primeira fase. Agora a função é “desautomatizar” as ações cotidianas. Usa-se objetos imaginários para realização de exercícios e diálogos com sentido.

Já para a *concentração da atenção, adaptação, comunhão, fé e sentido de verdade*, houve uma interação junto à ação com conseqüentes percepções sensoriais dos processos interiores. Uma passagem do processo mental para a ação.

Para a *memória emotiva* foram acrescentadas outras memórias, das sensações e dos sentidos. Memória físicas.

Os *objetivos* também se modificam. Passam a ser tratados como objetivos físicos, tarefas físicas. O objetivo trazendo a gênese da ação, atuando sobre a interioridade do ator.

Outro ponto de mudança advém do texto dramático. A memorização já não figura entre as etapas principais do processo. Há sim uma busca por uma ação verbal através de seqüências lógicas a partir de ações físicas. Só então, os atores poderiam decorar seus textos.

Outros elementos importantíssimos que agora passam a integrar esta etapa são *ritmo* e *impulso*, pois foi compreendendo a ação rítmica que Stanislavski reviu seus conceitos anteriores. O ritmo passa a ser um elemento essencial. Cada ação física

contêm um ritmo singular e diferente dos outros. Já o impulso seria um gerador de ações. Ações gerando novas ações. Manifestação esta que ocorre no ator. A tentativa era romper com as cristalizações e mecanizações das ações. O impulso também servindo como *movimento involuntário* nas repetições das ações, tão fundamentais para o Método das Ações Físicas.

Deixamos, propositadamente uma quarta característica das ações físicas para comentar somente agora, por já termos entendido suas primeiras características e entendido como a mudança se configurou no estado interior de criação. A quarta característica diz respeito à necessidade e importância da *repetição*, como forma de transformar, dar novos sentidos e amplitudes, quando da apropriação pelos atores das ações físicas.

Seguimos agora, com outros autores que contribuíram dando continuidade ou mesmo repensando o Método das Ações Físicas. Vejamos.

### 2.1.2 – Jerzy Grotowski: Impulsos

Formei-me sob Stanislavski; os seus estudos persistentes, a sua renovação sistemática dos métodos de observação e a sua relação dialética com relação ao próprio trabalho precedente, fizeram dele o meu ideal pessoal. Stanislavski colocou as perguntas metodológicas chave. As nossas soluções todavia diferem amplamente das suas; as vezes chegamos a conclusões opostas (Grotowski *in* Flaszen & Pollastrelli, 2007, p. 105).

Nascido na Polônia, Jerzy Grotowski (1933/1999), foi fundador do Teatro *Laboratório 13 Rzedów* (Teatro das Treze Filas) em Opole, em 1959, juntamente com Ludwik Flaszen. Em 1965 o grupo muda legalmente o nome de *Teatr-Laboratorium 13 Rzedow* para *Studies of Method of Acting – Laboratory Theatre*. Seu último espetáculo tem estreia em 1969, *Apocalypsis cum figuris*. Em 1970 O nome do grupo muda, mais uma vez, para *Actor's Institute – Teatr-Laboratorium*. Na metade dos anos setenta, Grotowski decide eliminar as palavras “ator” e “teatro”, deixando apenas *Laboratorium Institute*. E aos 39 anos, Grotowski anuncia publicamente sua decisão de não fazer mais espetáculos. Em 1986 transfere-se para Pontedera, na Toscana (Itália) e funda *The Workcenter of Jerzy Grotowski*, onde trabalha com Thomas Richards e em 1996 decide mudar o nome do centro de pesquisa em Pontedera para *TheWorkcenter of Jerzy*

---

*Grotowski and Thomas Richards*, reconhecendo a importância singular da colaboração de Thomas Richards.

Após este resumo histórico, começamos por ressaltar a grande admiração que Grotowski nutria por Stanislavski, mesmo quando discordava em pontos específicos do seu trabalho. O que mais chamava a sua atenção, era a capacidade de Stanislavski de sempre se reinventar e nunca achar que sua pesquisa estava pronta, acabada. Stanislavski não temia pôr em cheque suas próprias descobertas, questionando-as e transformando-as, até. Mesmo doente, debilitado Ele jamais perdeu a curiosidade para aprimorar e aprofundar sua pesquisa sobre o trabalho do ator.

Há muitas ligações entre Grotowski e Stanislavski. A principal delas, a pesquisa sobre o trabalho do ator. Contudo, Grotowski não se considerava um seguidor de Stanislavski, mas um continuador. Vários elementos são trabalhados, mas aqui nos deteremos ao entendimento das *ações físicas* no trabalho de Grotowski que aproxima e distancia o pensamento e, principalmente, a prática destes dois artistas.

O Método das Ações Físicas foi desenvolvido por Stanislavski em seus últimos momentos de trabalho e de vida, já na sua segunda fase, pós Linha das Forças Motivas. Grotowski, no entanto, parte deste ponto de pesquisa para seguir sua trajetória, dando continuidade e/ou repensando o método.

Para entendermos o que aproxima e distancia estes dois artistas, partiremos de um elemento essencial nas ações físicas, o *impulso*. Ambos debruçaram-se sobre este elemento, porém é exatamente aí, que as diferenças aparecem. Segundo Bonfitto (2007), “Stanislavski afirma que o percurso dos impulsos é um caminho que vai do externo para o interno do corpo do ator... Para Grotowski, o percurso dos impulsos é o oposto: do interno para o externo” (p. 73). Nas palavras de Grotowski (2007), “o impulso se inicia no interior do corpo... a linha vai do interior em direção ao exterior” (Grotowski *in* Flaszen & Pollastrelli, 2007, p. 105). Para Ele, os impulsos sempre antecedem as ações físicas. É como se o impulso já tivesse nascido, mas estando ainda, invisível ao externo. Seria o ponto de partida.

Ambos os artistas concordam quanto ao treino das ações físicas, mas Grotowski, diferentemente de Stanislavski, buscar treinar, exercitar o impulso e não a ação.

Há dois pontos importantes sobre o impulso para Grotowski que merecem destaque. O primeiro diz que o impulso parte do interior do corpo. E, nas palavras de Bonfitto (2007), “os impulsos como pertencentes a um processo, que chama de *corrente essencial de vida*” (p. 74). O segundo ponto está relacionado às tensões, mas

precisamente a uma *justa tensão*. No desejo de realizar algo, está contida a justa tensão. Vale salientar que a tensão não está apenas associada a contrações musculares, mas a um equilíbrio entre tensão e relaxamento. Parecem divergentes os pontos tensão e relaxamento, mas o que Grotowski propõe é um equilíbrio entre os dois. Nem um corpo tenso ao entrar em cena, após um relaxamento e muito menos um corpo em trapos, desinteressante, enfraquecido no palco. A busca e o desafio do ator é justamente esse equilíbrio, descobrindo momentos de contração e descontração. O ator deve empregar a contração onde for, realmente, necessário.

Outro ponto de aproximação diz respeito ao fato da necessidade de repetição das partituras físicas sem perder o *élan*, a vivacidade. Ambos concordavam que só se pode fixar as ações físicas. É preciso então, memorizar cada detalhe e para isso é importante ter atenção ao ato de criação e da repetição. Tendo total domínio, o ator não precisará pensar no que deverá fazer, simplesmente, fará.

Mais um outro ponto importante na compreensão das ações físicas na perspectiva grotowskiana, está relacionada a diferença que ele estabelece entre *ação física* e *atividade, gesto e movimento*. Sutis são as diferenças, mas fundamentais para a realização de ações físicas, opondo-se aos movimentos, gestos e atividades, apesar de todas terem, em potencial, possibilidades de transformarem-se em ações físicas. Vejamos.

Segundo Grotowski, lavar prato, limpar chão, são atividades e não ações físicas. Já o gesto está vinculado a movimentos periféricos no corpo, muitas vezes vinculadas as extremidades como, por exemplo, às mãos. Exemplo de gesto para Grotowski: acenar, fazer sinal de positivo/legal fechando a mão e erguendo o polegar. Gestos sem intenção, portanto, não é ação física. O movimento de caminhar até uma porta, por exemplo, se não estiver recheado de intenção e com isso, com pequenas ações, nunca será uma ação, mas mero movimento de caminhar em direção a uma porta. Mas o que não é ação física pode torna-se uma ação física, desde que esta tenha uma função, uma intenção. “O que é artístico é intencional” (Grotowski *in* Flaszen & Pollastrelli, 2007, p. 105). A partir do momento que gesto, movimento e atividade tiverem uma razão de existir, um porquê, isto irá interferir diretamente na forma de executá-los, transformando-os em signos, e aí sim, teremos ações físicas.

Se alguém no espetáculo faz um gesto ou executa alguma ação, é preciso perguntar: o que é no espaço – só um movimento “natural” ou um movimento

artístico, teatral, um elemento da composição, uma construção, uma micropantomima? (Grotowski *in* Flaszen & Pollastrelli, 2007, p. 45).

E eu ainda acrescentaria. Há intenção, justificação? Se houver, aí sim, é ação física. Para Bonfitto (2007), “as ações físicas, além de serem necessariamente psicofísicas e catalisadoras de elementos de linguagem, devem significar ou representar algo, assumindo, dessa forma, uma função signica” (p. 110).

De modo, que analisando os dois artistas, percebemos que ambos usavam os mesmos meios, porém com fins diferentes.

### 2.1.3 – Eugenio Barba: Ação Real e Subpartitura

Uma vez mais confronto-me com Stanislavski e pergunto-lhe. Mas os mortos enviam de volta nossas próprias palavras? E assim Stanislavski me fala, porque tudo o que fez, tudo o que criou, fez e criou para mim. Sou seu filho. Todos somos seus filhos. Os homens do teatro ocidental não descendem do macaco, mas de Stanislavski (Barba, 1991, s/p).

Eugenio Barba nasceu em 1936 e desde cedo partiu em viagens e numa destas aporta na Polônia e tem seu encontro primeiro e eterno com Jerzy Grotowski, com quem trabalhou como assistente de direção (1962-1964), em Opole, no Teatr 13 Rzedów (Teatro das 13 Filas).

Teórico e diretor teatral italiano, fundou do Odin Teatret em 1964 em Oslo, na Noruega e que dois anos mais tarde se muda para Holstebro, na Dinamarca, trocando também de nome para *Nordisk Teaterlaboratorium /Odin Teatret*. É ainda fundador da ISTA (International School of Theatre Anthropology) em 1979. Uma *Universidade* multicultural que funciona, de forma itinerante, para encontros e trocas entre artistas do teatro e da dança de vários cantos do mundo, buscando um artista transcultural.

Barba também contribui com a discussão sobre ações físicas, a partir da Antropologia Teatral, buscando situações de representação em várias culturas e será a partir da intersecção intercultural que Ele nos ajudará com a compreensão e aprofundamento das ações físicas a partir dos conceitos de *ação real* e *subpartitura*.

Para chegarmos a estes conceitos, trabalharemos a partir da perspectiva dos *princípios-que-retornam*, abordando desta vez, pontos diferentes dos que analisamos no

---

capítulo I. Agora nos debruçaremos sobre: *equilíbrio precário*, a *dança das oposições*, a *incoerência coerente* e a *virtude da omissão* e o princípio da *equivalência*.

Começamos com o *equilíbrio em ação* ou *equilíbrio precário* ou *equilíbrio dinâmico* ou *equilíbrio de luxo*. Para todas estas nomenclaturas, temos o mesmo objetivo: “sua finalidade é um equilíbrio permanentemente instável” (Barba, 2009, p. 39).

Dizemos que estamos em equilíbrio, quando, por exemplo, fincamos a planta dos pés no chão e ficamos em posição ereta, correto? Não, necessariamente. Mesmo nestas condições, o corpo sofre pequenas instabilidades, percebendo o quanto é difícil ficar parado. Mas o nível de equilíbrio torna-se mais precário ainda quando pomos nesta mesma posição, atores. Basta sugerir que imaginem, por exemplo, correr ou carregar peso, que há, imediatamente, uma mudança no equilíbrio. Com isto, temos uma pista para a cena. Este ‘desequilíbrio’ é: “fonte de vida que anima a presença do ator” (Barba, 2009, p. 41).

Em síntese, podemos dizer que o equilíbrio precário é uma instabilidade, embora controlada pelo ator, que causa tensões corporais diferenciadas, tornando o corpo vivo, atraente, interessante.

Na foto abaixo, vemos o personagem Homem de Lata, da peça “O Mágico de Oz”. Aparentemente, Ele está em equilíbrio, com seu corpo parado e pés plantados no chão, mas se observamos com um pouco mais de atenção, com um pouco mais de cuidado, veremos que seu corpo está, ligeiramente, em desequilíbrio.

Em cena, este pequeno desequilíbrio torna-se uma grande aliado do ator, pois feito, conscientemente, deixa o espectador atento ao que poderá acontecer, além de obrigar o ator a tensionar o seu corpo para uma ação que virá em seguida. Na realidade, Ele prepara-se para agir. Vejamos.



*Foto 4 – Equilíbrio Precário*

Finalizamos este ponto com as palavras do próprio Barba, que nos diz: “ A vida do ator baseia-se, na realidade, em uma alteração do equilíbrio” (2009, p. 37).

Seguimos então com a *dança das oposições*, que é a possibilidade de construção corpórea onde as tensões são forças em contraposição. Barba (2009) diz que “cada ação deve ser iniciada na direção oposta à qual se dirige” (p. 47).

Para Barba, a oposição cria um mal-estar que serve de orientador para o trabalho do ator. Uma espécie de bússola que mantém o ator atento, observando-se enquanto age, executa, causando assim, um (auto)controle.

Trabalhando em oposição, cria-se uma tensão corporal que resulta numa dilatação, numa ampliação corporal com um fluxo maior de energia.



*Foto 5 – Dança das Oposições*

Adiante com os princípio-que-retornam, avançamos para a *incoerência coerente* e a *virtude da omissão*. Começamos por tentar trazer uma clarificação sobre estes termos. Partindo de formas teatrais orientais, observamos movimentos que dizemos ser “estilizados”. Segundo Barba, se simplesmente optamos por não dar atenção ou taxá-los de movimentos “estilizados”, perdemos a oportunidade de observar detalhes e procedimentos específicos que são importantíssimos para o trabalho do ator. Sendo então, característicos de uma outra lógica, diferente da lógica cotidiana, tratamos logo de categorizar como *incoerentes*. Porém, esta incoerência nos parece de uma *segunda natureza*, que é específica do teatro e por isso, a partir de sucessivas repetições precisas e com detalhamentos, passam a ter sentido, passam à condição de *coerentes*. Incoerente com a vida cotidiana, mas coerente com a vida extracotidiana.

Partindo desse entendimento, Barba (2009) reforça que “aquele que observa, apesar da artificialidade ‘estilizada’ da gestualidade, percebe uma coerência equivalente, ainda que distinta da que se manifesta na vida cotidiana” (p. 51).



**Foto 6 – Incoerência Coerente**

Seguimos com a *virtude da omissão*. Esta nomenclatura, quando não compreendida, pode levar a erros. Muitos podem entender a *omissão* como o ato de não considerar, de deixar passar. Mas em cena, a *omissão* está relacionada à simplificação. Simplificação como essência da ação, eliminando o supérfluo. Um ator omitir, nada mais é que reter, conter. Não permitir estender uma qualidade e/ou vitalidade cênica, para não correr o risco de desgastar ou mesmo perder a energia encontrada. Seria uma capacidade de reter a energia para uma ação. Segundo Barba (2009), “a beleza da omissão, de fato, é a sugestividade da ação indireta, da vida que se revela com o máximo de intensidade no mínimo de atividade” (p. 55).

Ainda que um ator aparente uma pseudo imobilidade, numa cena em que esteja parado, sentado em uma cadeira ou parado numa posição em pé, por exemplo, a *virtude da omissão* pode e deve estar presente, transformando o que se poderia considerar como

imóvel, parado, sem vida, em algo que Barba chama de *ação do silêncio*. O corpo em conexão com o que está acontecendo e, internamente, envolvido para que este (o corpo) esteja em prontidão, não despertando no espectador, o desinteresse.



*Foto 7 – Virtude da Omissão*

Para finalizar a descrição, embora sucintamente, destes princípios-que-retornam, chegamos ao princípio da *equivalência*.

É preciso descompor para recompor. Assim mesmo. Transpor, simplesmente, uma cena para o palco, não fará dela, teatral. É necessário haver uma recomposição a partir das técnicas extracotidianas, atribuindo-lhe novo valor, diferente do convencional, mas de sentido equivalente. Nas palavras de Barba (2009), “o ator não revive a situação; recria o vivente na ação... o ator não pode apresentar o que não é. Deve representar aquilo que quer mostrar, por meio de forças e procedimentos que tenham o mesmo valor e a mesma eficácia” (p. 59).



*Foto 8 – Equivalência*

Entendendo os princípios-que-retornam sob os pontos acima descritos, e com o objetivo de percebermos como é, na prática, o uso dos conceitos de *ação real* e *subpartitura*, estabelecemos assim, a conexão que queremos com as ações físicas.

Primeiro precisamos diferenciar *ação real* de *ação realista*. Mesmo que em cena, trabalhemos com ações realistas, nem sempre conseguimos uma ação real. “É um princípio fundamental do teatro: sobre o palco a ação deve ser real, não importa que seja realista” (Barba, 2009, p. 59).

Quando falamos de ação real, nos referimos a uma verdade cênica impressa pelo ator, ou pelo menos, uma ação verdadeira que o ator deve imprimir. Estamos falando da qualidade cênica deste ator, que o faz existir enquanto ator. Para a ação ser real ela

precisa ser necessária. E é o nível pré-expressivo que dá o caráter *real* a cada ação do ator.

Chegamos, finalmente, ao ponto de ligação com as ações físicas, a *subpartitura*. Mas para entendermos este termo, precisamos voltar um pouquinho a sua matriz geradora, a partitura.

A partitura vem sendo estudada e trabalhada desde Stanislavski até hoje numa tentativa de estabelecer um elemento central no trabalho do ator. Seria, em síntese, uma sequência ou concatenação de “elementos palpáveis, controláveis e reproduzíveis no trabalho com o ator” (Bonfitto, 2007, p.80).

Foi exatamente, a partir desta busca por um elemento que pudesse ser elaborado, fixado e reproduzido que Stanislavski passou a desenvolver a pesquisa com o Método das Ações Físicas.

Barba surge então, com a ideia de subpartitura, para contribuir com as discussões e descobertas sobre as ações físicas. Seria “conjuntos de elementos ou pontos de apoio que mobilizam o ator internamente, e que estão relacionados, por sua vez, à execução da partitura” (Bonfitto, 2007, p. 81). Assim, subpartitura seria a ideia de procedimentos envolvendo a interioridade do ator com o objetivo de justificar e preencher os elementos da partitura. Seria, por assim dizer, um esmiuçar a partitura, em termos internos, buscando mais elementos que possam fortalecê-la.

Assim, com os conceitos de *ação real* e *subpartitura*, amparados pelos *princípios-que-retornam*, que seriam a operacionalidade, a forma prática para se chegar a estes conceitos, Barba contribui com o desenvolvimento do pensamento sobre *ação física*.

#### **2.1.4 – Grupo LUME de Teatro: Luís Otávio Burnier**

Luís Otávio Burnier, um jovem rapaz de então 18 anos chegando a Paris, buscando compreender e aprender os caminhos da mímica, procurando por Marcel Marceau para com ele estudar. No entanto, recebe a indicação de Jean-Louis Barrault que para estudar mímica, deveria ir diretamente a fonte aonde bebeu Marceau. A fonte era o criador da mímica moderna, Etienne Decroux. E lá se foi Burnier em busca do conhecimento na École de Mime Etienne Decroux onde estudou por três anos. Ao final de oito anos em Paris, Burnier volta ao Brasil e cria o LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais), da Universidade de Campinas/São Paulo em 1985, com o

objetivo de realizar um estudo aprofundado sobre a arte de ator, buscando de forma prática a edificação de uma técnica de representação para a arte de ator.

Mesmo com a morte prematura do idealizador/fundador, em 1985 aos 38 anos de idade, os integrantes do LUME decidiram continuar a pesquisa e o trabalho iniciado por Luís Otávio Burnier.

Hoje, 27 anos após o início desta jornada, o LUME é um dos grupos de maior referência no Brasil, com participações e intervenções em várias partes do mundo, inclusive, na ISTA, de Eugenio Barba.

O pensamento e, principalmente a prática do LUME nos ajudará com mais contribuições acerca das ações físicas. O ator enquanto poeta da ação e sua poesia residindo em *como* ele representa suas ações. Nas palavras de Burnier (2009):

O fato é que *sua* poesia estará sempre em *como ele* faz, modela, articula, dá forma às suas *intenções*, a seus impulsos interiores, ou, ainda, em *como* esses impulsos e intenções tomam corpo e forma, em como se articulam transformando-se em *ações físicas*, em informação (racional, perceptiva ou estética) (p. 36).

Burnier (2009) começa nos perguntando o que é, de fato, ações físicas, ao que Ele mesmo responde, em síntese: “é uma ação que acontece no corpo, corporificada, ou um corpo-ação” (p. 32). Mas, claro, não é simples assim a definição e Ele avança na discussão dizendo que há ação quando há transformação, no ator, no espectador e na realidade. Contudo, nem sempre o que transforma o ator, transforma o espectador e vice-versa.

Começamos, pois, estabelecendo a diferença entre *corporeidade* e *fisicalidade* de uma ação. Segundo Burnier, a corporeidade é a transformação das energias potencias em músculos que originam a ação. Seria a maneira como o corpo age e faz. Já a fisicalidade é o aspecto mecânico e físico da ação. É a forma dada ao corpo. Assim sendo, “a *corporeidade* além da fisicalidade, é a forma do corpo habitada pela pessoa” (Burnier, 2009, p. 55)

A ação seria também conceituada aqui como a menor partícula viva do *texto do ator*. Burnier (2009) esclarece que o texto do ator é o “conjunto de mensagens ou de informações que ele e somente ele pode transmitir” (p. 35). Importante também

salientarmos, que o seu entendimento da ação física nos revela que ela parte/nasce na coluna vertebral, do tronco.

Luís Otávio também nos apresenta os elementos, ou microelementos das ações físicas: a *intenção*, que estaria ligada não psicologicamente, mas muscularmente conectado a um objetivo externo, fora de si e deve trazer uma contradição; o *élan*, (que traz dois movimentos: *ê- lã*). Nas palavras de Burnier(2009):

O *ê* é como se fosse o movimento que prepara o lançamento do impulso para fora, o momento no qual, para se lançar a flecha, faz-se o movimento contrário de preparação, em que as tensões desnecessárias são aliviadas, mantendo somente as interiores, para então deslanchar o impulso rápido que projetará a lança no espaço: o *lã* (p. 40).

Poderíamos também dizer que o *élan* seria um impulso, arrebatamento, ímpeto, podendo ser entendido como um impulso vital, um sopro de vida impulsionado pela ação; e o *impulso*, que adquire aqui a noção de empurrar para fora a partir do interior. É o coração, o pulso da ação, o contra-impulso, o espasmo. Impulso como mola propulsora da ação; o *movimento* como sendo um deslocamento no espaço e no tempo de partes do corpo; e o *ritmo* que é sobretudo a pulsação do tempo da ação e de seu movimento.

Assim sendo, a célula da arte do ator, a *ação física*, é composta dos seguintes elementos: a intenção, o élan, o impulso, o movimento e o ritmo. Burnier (2009), assim define: “A intenção provoca o *élan*, engendra o impulso, engenha o movimento, realiza a ação” (p. 44).

Finalizamos nos referindo à conexão estabelecida entre ações físicas e energias potenciais, dizendo da sua importância. É essa conexão que dá vida às ações físicas, transformando-as em ações vivas, e a técnica em técnica-em-vida. E com as palavras de Burnier, completamos (2009):

Assim, para o ator, as ações físicas são fundamentais não só por se constituírem na base concreta sobre a qual ele poderá edificar sua arte, como por também serem o meio pelo qual ele entra em contato com suas energias potenciais (p. 54).

Finalizando a teorização sobre as ações físicas, propomos a leitura de um quadro síntese sobre as ações físicas e seus pensadores.

***Quadro I – Ações Físicas***

<b><i>Ações Físicas</i></b>	
<b><i>Constantin Stanislavski</i></b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- a ação é psico-física;</li> <li>- ação como isca, como catalisadora de outros elementos;</li> <li>- o processo mental gerando ação e a execução das ações agindo sobre os processos interiores;</li> <li>- usa-se objetos imaginários para realização de exercícios e diálogos com sentido;</li> <li>- acrescidas outras memórias, das sensações e dos sentidos: memória física;</li> <li>- o objetivo deve trazer a gênese da ação;</li> <li>- a memorização do texto dramático já não figura entre as etapas principais do processo. Há sim uma busca por uma ação verbal através de sequências lógicas a partir de ações físicas. Só depois pode-se decorar o texto;</li> <li>- o ritmo passa a ser um elemento essencial. Cada ação física contém um ritmo singular e diferente dos outros;</li> <li>- o impulso seria um gerador de ações. Do externo para o interno. Ações gerando novas ações;</li> <li>- repetição da ação é necessária para fixação.</li> </ul>
<b><i>Jerzy Grotowski</i></b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- o percurso dos impulsos é do interno para o externo;</li> <li>- os impulsos sempre antecedem as ações físicas;</li> <li>- <i>ação física</i> é diferente de <i>atividade, gesto e movimento</i>;</li> <li>- repetição da ação é necessária para fixação.</li> </ul>
<b><i>Eugenio Barba</i></b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- diferenciar <i>ação real</i> de <i>ação realista</i>;</li> <li>- Subpartitura como um esmiuçar a partitura, em termos internos, buscando mais elementos que possam fortalecê-la;</li> <li>- <i>princípios-que-retornam</i> (<i>equilíbrio precário, a dança das oposições, a incoerência coerente e a virtude da omissão</i> e a</li> </ul>

	<i>equivalência</i> ), que seria a operacionalidade, a forma prática para se chegar aos conceitos: ação real e subpartitura.
<b>Luís Otávio Burnier</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- diferença entre <i>corporeidade</i> e <i>fisicalidade</i> de uma ação;</li> <li>- a menor partícula viva do <i>texto do ator</i>;</li> <li>- a <i>ação física</i>, é composta dos elementos: intenção, élan, impulso, movimento e ritmo;</li> <li>- conexão entre ações físicas e energias potenciais.</li> </ul>

## RESUMO DO CAPÍTULO

Fechamos o capítulo II, encerrando com a apresentação do Quadro Teórico Conceitual onde mostramos a busca pelas *ações físicas* a partir de Stanislavski, seu precursor, e seguindo com as contribuições de Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e Luís Otávio Burnier.

Embora de forma sintética, buscamos apresentar pontos que fossem fundamentais para a compreensão de como se deu a passagem da Linha das Forças Motivadas, por Stanislavski, para o Método das Ações Físicas, ponto importantíssimo para o processo de criação dos atores. Ampliando esta compreensão, trouxemos as contribuições de outros autores/pensadores que encontraram em Stanislavski um ponto de partida para suas pesquisas, trazendo mais informações e vivências para esta pesquisa.

No Capítulo III abriremos o Enquadramento Empírico a partir da metodologia para compreendermos o caminho por nós, usado para esta pesquisa.



## **II PARTE – ENQUADRAMENTO EMPÍRICO**



---

## CAPÍTULO III – METODOLOGIA

### INTRODUÇÃO DO CAPÍTULO

Entrando no enquadramento empírico da pesquisa, avançamos para o Capítulo III onde apresentaremos a metodologia escolhida para esta investigação. Será uma investigação-ação a partir de um estudo de caso, com a característica de ser um estudo descritivo pós-fato, através da perspectiva qualitativa.

Ao longo do capítulo apresentaremos a pesquisa qualitativa, os sujeitos da pesquisa, os instrumentos da pesquisa a partir da investigação-ação e estudo de caso e, finalmente, os instrumentos de recolha dos dados.

### 3.1 – OPÇÕES METODOLÓGICAS

Ao estabelecermos como tema da pesquisa dissertativa o processo de criação dos personagens da peça “O Mágico de Oz” do Grupo Mirante de Teatro da Unifor, pareceu-nos óbvia a metodologia a ser aplicada, visto que o espetáculo já estava montado e a perspectiva seria uma abordagem pós-fato.

Em linhas gerais, diríamos que a pesquisa é uma investigação-ação a partir de um estudo de caso e deu-se numa perspectiva qualitativa, tendo como característica a dimensão do estudo descritivo *pós-fato*.

#### 3.1.1 – Pesquisa Qualitativa

Iniciamos este capítulo mostrando três pontos de vista sobre a pesquisa qualitativa. Não pretendemos, pois, abordá-los, apenas apresentá-los para possíveis reflexões.

De um lado, pesquisadores quantitativos defendem que um estudo pautado numa pesquisa qualitativa não poderá ser considerado legítimo, já que os dados apontam para o imponderável, muitas vezes trabalhando no campo das subjetividades e do simbólico e por isso o estudo não poderá/deverá ser considerado científico.

Numa outra perspectiva, investigadores qualitativos buscam provar através de seus estudos, o caráter rigoroso de uma pesquisa qualitativa e defendem, com isso, a cientificidade de suas pesquisas, não como algo fechado, pautado em números e resultados, mas abordando outro viés, o do processo, que é tão significativo e

importante para os investigadores qualitativos como os resultados para os pesquisadores quantitativos.

Há também um terceiro viés que trabalha com a ideia de *continuum*, como nos mostra Lessard-Hébert, Goyette e Boutin (2010) “apesar da rivalidade teórica e ontológica que existe entre os dois paradigmas, um não vem substituir o outro” (p. 33). As perspectivas podem até diferenciarem-se no nível do discurso, mas na prática, muitos investigadores combinam, frequentemente, as duas. Assim, os dois paradigmas podem ser epistemologicamente, um *continuum* e não uma dicotomia.

Nos debruçaremos, a partir de agora, sobre o paradigma qualitativo, que “é uma metodologia de investigação que enfatiza a descrição, a indução, a teoria fundamentada e o estudo das percepções pessoais” (Bogdan e Biklen, 1994, p. 11).

Na pesquisa qualitativa a relação investigador/sujeito tende a ser uma relação de proximidade, cumplicidade, criando assim, um vínculo forte. O próprio investigador é o ‘instrumento’ de recolha de dados e a qualidade da pesquisa é verificada pelo seu conhecimento, sensibilidade e honestidade.

Devemos levar em conta também a subjetividade, que não será traduzida em números ou quantificações, dando total importância aos significados e aos processos, focos principais desta abordagem. Não há preocupações aqui com generalização de resultados e nem amostragens.

Partiremos da perspectiva de Bogdan e Biklen (1994) que apresentam cinco características básicas sobre a investigação qualitativa. São elas: a) deve acontecer em seu ambiente natural; b) é descritiva; c) o processo é mais importante que o resultado; d) é indutiva; e) o significado tem importância vital. Importante entendermos que nem todas estas características precisam estar presentes. São tão somente, indicativos.

Começamos, portanto, pelo local onde a pesquisa deve acontecer. O ideal é que o investigador vá a campo, ou seja, esteja no *ambiente natural* dos sujeitos investigados para que interfira o mínimo possível com sua presença. Em seu ambiente natural, os sujeitos tendem a ficarem mais a vontade fazendo com que a pesquisa flua com mais honestidade, dentro do seu contexto. Segundo Bogdan e Biklen (1994), “para o investigador qualitativo divorciar o acto, a palavra ou o gesto do seu contexto é perder de vista o significado” (p. 48).

A segunda característica nos diz que a pesquisa qualitativa é *descritiva*. Assim sendo, os investigadores tentam analisar os dados recolhidos respeitando o máximo possível a forma como foram registrados e/ou recolhidos, tentando preservar todas as

---

suas riquezas e características peculiares. A ideia é obter dados descritivos mediante contato direto e interativo do investigador com o sujeito. O investigador busca entender os fenômenos pautados pelos sujeitos e a partir daí passa a estudá-los e analisá-los. Vale salientar que nesta perspectiva a palavra escrita tem uma representação e significado importantíssimos, visto que tudo deverá ser registrado para posterior interpretação e disseminação dos resultados.

Nesta abordagem “nada é trivial, tudo tem potencial para constituir uma pista que nos permita estabelecer uma compreensão mais esclarecedora do nosso objecto de estudo” (Bogdan e Biklen, 1994, p. 49).

A terceira característica é a que nos debruçaremos nesta pesquisa. O *processo* com importância maior que o resultado. Interessa-nos particularmente, o *como* e não somente o *quê* na pesquisa. Não estamos dizendo aqui, que o resultado não é importante. Estamos apenas dando um foco maior para esta abordagem, ao processo, em *como* se desenvolveu o trabalho. É esta lente de aumento que nos interessa e que será o ponto crucial da nossa pesquisa. E, por isso, nossa teorização será sobre o fenômeno *como*.

A quarta característica apresentada traz a pesquisa qualitativa através do método *indutivo*. A principal característica deste método, nas palavras de Bogdan e Biklen (1994), nos mostra que o investigador

“não recolhe dados ou provas com o objectivo de confirmar ou infirmar hipóteses construídas previamente; ao invés disso, as abstrações são construídas à medida que os dados particulares que foram recolhidos se vão agrupando” (p.50).

O método *indutivo* considera que o conhecimento está fundamentado na experiência sem levar em conta princípios pré-estabelecidos. Observação gerando conhecimento a partir da realidade concreta.

A quinta e última característica apresentada diz respeito ao *significado*. É preciso compreender como as pessoas constroem os significados e a partir disso, descrevê-los. Nas palavras de Bogdan e Biklen (1994), “preocupa-se com aquilo que se designa por *perspectivas participantes*”. Buscam apreender as diferentes perspectivas adequadamente. Buscam levar em consideração as perspectivas do ponto de vista do sujeito, do informador.

É óbvio que a investigação qualitativa também apresenta limitações. A falta de neutralidade é seu principal problema. Opositores da pesquisa qualitativa apóiam-se nesta prerrogativa para desqualificá-la. No entanto, sabemos que em qualquer pesquisa, seja ela qualitativa ou quantitativa, não estamos isento de escolhas, assim sendo, em qualquer delas, a objetividade estaria comprometida. “A observação é sempre um processo selectivo... a observação não será neutra” (Lessard-Hébert, Goyette e Boutin, 2010, p. 142).

Uma outra dificuldade está relacionada ao tempo. Observações qualitativas exigem longas demandas de tempo e nem sempre o investigador pode dispor dele.

Assim, apresentada a pesquisa qualitativa, parece-nos claro que num processo de investigação há vantagem e desvantagem, independentemente da perspectiva escolhida. O importante é manter o foco e não desistir.

### 3.2 – SUJEITOS DA PESQUISA

Os sujeitos desta investigação são os atores do Grupo Mirante de Teatro da Universidade de Fortaleza e não nos utilizaremos de amostragem para esta pesquisa. Faremos, sim, uma descrição do processo criativo do grupo referente à montagem do espetáculo teatral “O Mágico de Oz”, de L. Frank Baum, a partir da construção dos personagens, seguindo as matrizes da Antropologia Teatral e o Método das Ações Físicas, abordando a formação contínua do grupo em Arte Dramática.

Consideraremos, principalmente, os atores que estão no elenco da peça, mas não descartaremos as impressões percebidas por um integrante do grupo ao qual designamos *observador externo* que não esteve no elenco, mas que colaborou com o processo dando importantes contribuições a partir da escrita em diários de bordo e respondendo ao questionário sobre a criação dos personagens, além, é claro da adaptadora e co-diretora.

***Quadro II – Sujeitos da Pesquisa***  
***Sujeitos da Pesquisa***

<b>Elenco</b>	Isabelle Araújo, Monera Sampaio, Anderson Barreto, Bruno Teixeira, Érico Maciel, Natália Martins e Mara Nóbrega.
<b>Observador externo</b>	Ivan Lourinho
<b>Adaptadora textual e co-diretora</b>	Kelva Cristina

### 3.3 – INSTRUMENTOS DA PESQUISA

#### 3.3.1 – Investigação-Ação/ Estudo de Caso (Estudo Descritivo Pós-Fato)

A presente pesquisa foi desenvolvida segundo a metodologia da Investigação-Ação, resultando da relação entre teoria e prática. Em se tratando, principalmente, de pesquisas no âmbito da Educação, muitos são os investigadores que recorrem à metodologia da Investigação-Ação por ser um processo que reporta-se a um conhecimento, problema ou situação específicos. Além do mais, os sujeitos e investigadores estão envolvidos de forma participativa e cooperativa, numa perspectiva de ação/resolução coletiva de forma integrada e holística. Para Bogdan e Biklen (1994), “a investigação-acção é um tipo de investigação aplicada no qual o investigador se envolve activamente na causa da investigação” (p. 293).

Com esta perspectiva apoiada na reflexão/ação, estávamos sempre construindo e reconstruindo o percurso a partir de ideias que sempre surgiam com nossa intervenção. Podermos intervir com questionamentos e com isso refazermos constantemente o percurso nos dava a sensação de aprendizagem e construção contínua, visto que o processo, por conceito, é dinâmico.

Nas palavras de Carmo e Ferreira (1998), “investigação-acção: sua principal finalidade é a resolução de um dado problema para o qual não há soluções baseadas na teoria previamente estabelecida” (p. 210). Assim, pensamos a investigação como um lugar para reflexão sobre o *que* e *como* se está construindo, sobre o que ainda está em curso, possibilitando-nos a reconstrução contínua. Pensamos a investigação como um percurso.

Apoiados na metodologia da investigação-ação, nos utilizamos, para aprofundarmos nossa pesquisa, do Estudo de Caso, que é de natureza empírica, com cunho descritivo *pós-fato*, baseando-se no trabalho de campo e na análise documental, buscando compreender a especificidade de uma determinada situação ou fenômeno, tentando estudar seus processos e as dinâmicas da prática, baseando-se fortemente no trabalho de campo.

O Caso busca também referencial teórico quando estuda a própria realidade, como na nossa pesquisa onde o grupo produz sua realidade para investigação. Para Robert Stake (2009), “o caso é uma coisa específica, uma coisa complexa e em funcionamento” e para completar, nos diz que “estudamos um caso quando ele próprio se reveste de um interesse muito especial, e então procuramos o pormenor da interacção com os seus contextos”( pp.18,11).

Como características do Estudo de Caso podemos apontar: a) visa a descoberta; b) ênfase na interpretação do contexto; c) descreve a realidade; d) usa variadas fontes de informações. Óbvio que existem outras características, mas nos debruçamos sobre estas nesta pesquisa.

O Estudo de Caso pode ter diversos propósitos. Para esta pesquisa nos utilizamos do Caso com o intuito de descrever o *como é* do caso apreciado e por fim, analisar tentando construir novas teorias e/ou confrontá-las com teorias já existentes, buscando, inclusive gerar novas questões para quiçá, futuras pesquisas, reforçando também o seu caráter analítico e não só descritivo.

Como resultado, tentaremos chamar a atenção para o tema estudado, mostrando o que há de original, surpreendente e buscaremos apresentá-lo através duma narrativa onde o contar a história possa acrescentar significado ao conhecimento existente.

### 3.3.1.1 – Instrumentos de Recolha de Dados

Existe segundo Bogdan e Biklen (1994) três grandes grupos de métodos de recolha de dados que se podem utilizar como fontes de informação nas investigações qualitativas: a) a observação; b) o inquérito, o qual pode ser oral (entrevista) ou escrito (questionário); e c) a análise de documentos.

O investigador que optar por recorrer a vários métodos para a recolha de dados, pode obter várias perspectivas sobre a mesma situação ou tema e, assim o faremos, visando uma melhor compreensão da situação investigada, criando mais condições para analisá-la.

A técnica por nós definida para esta pesquisa é a da *Observação Participante* onde procura-se conhecer os processos, dinâmicas e perspectivas dos intervenientes numa dada situação em que o investigador torna-se parte dela. Investigador e sujeitos interagem por um longo período, partilhando o cotidiano e, com isso, estreitando laços e ampliando cumplicidades. Para Ketele e Roegiers (1993), a observação é, pois, “o resultado codificado do acto de observar seguido do acto de interpretar” (p. 26).

Nos utilizaremos de uma análise documental através de diários de bordo, fotos, texto dramaturgico, portfólio do Grupo Mirante, e, ainda, de questionários aplicados aos sujeitos. Efetuaremos também uma vasta consulta bibliográfica abordando teoricamente o assunto, apostando na contínua formação do grupo.

**Quadro III – Instrumentos de Recolha de Dados**  
**Instrumentos de Recolha de Dados**

<b>Instrumentos</b>	<b>Descrição</b>
<b>Fotos</b>	Registro de imagens a partir de ensaios e apresentações da peça.
<b>Diários de bordo</b>	Registro por ensaio dos atores e do observador externo contendo descrição, impressões e auto-avaliações.
<b>Texto dramaturgico</b>	Importante item de constante alteração em favor da peça e dos personagens.
<b>Portfólio do grupo</b>	Histórico do grupo para compreensão de seu caráter formativo constante, além de acompanhar o seu desenvolvimento ao longo dos anos. “Consulta de arquivos” (Ketele e Roegiers, 1993, p. 38).
<b>Questionários</b>	Item importante e só utilizado após estréia do espetáculo, onde os sujeitos responderam, de forma aberta, questões no tocante a evolução formativa do grupo. “Questionário de verificação de conhecimento” (Ketele e Roegiers, 1993, p. 27).

## **RESUMO DO CAPÍTULO**

O ponto principal do Capítulo III foi apresentar as opções metodológicas para entendermos como se deu a pesquisa.

O capítulo apresentou pontos de compreensão sobre a pesquisa qualitativa, os sujeitos pesquisados, a utilização do método da investigação-ação e do estudo de caso, apoiando-se na técnica da observação participante, além de apresentar os instrumentos da pesquisa para recolha dos dados.

Para o capítulo IV trataremos um breve histórico do grupo pesquisado entendendo como dar-se as questões de formação contínua do Grupo Mirante de Teatro, seguido de um item próprio para compreendermos esta formação contínua, além de destrincharmos um pouco do processo quanto a construção do texto dramaturgico.



---

## **CAPÍTULO IV – “O MÁGICO DE OZ”: UM PROJETO TEATRAL**

### **INTRODUÇÃO DO CAPÍTULO**

No Capítulo IV temos um breve histórico do Grupo Mirante de Teatro da Universidade de Fortaleza para entendermos e contextualizarmos a filosofia e a ação deste, frente ao seu processo formativo contínuo.

Trataremos também neste capítulo sobre o convite feito à Kelva Cristina, integrante do grupo, para assumir o desafio de adaptar o texto “O Mágico de Oz” de Lyman Frank Baum.

Traçamos, ao longo do capítulo, as vantagens de ter uma dramaturga/adaptadora como integrante do grupo e com isso, as várias intervenções por nós propostas para novas releituras e, conseqüentemente, novas reescritas priorizando as necessidades de discurso estabelecidas pela direção e elenco, além dos ajustes necessários de texto conforme o andamento dos ensaios e, ainda, a partir do processo de construção dos personagens que muitas vezes exigiu nova forma e ritmo das falas.

Finalizamos com um quadro do roteiro da peça para que possamos compreender os focos estabelecidos para esta montagem, além de acompanharmos, mesmo que sinteticamente, a adaptação da peça.

### **4.1 – O Grupo Mirante de Teatro da Universidade de Fortaleza: Breve Histórico**

O Grupo Mirante de Teatro da Universidade de Fortaleza, teve sua implantação em 1984. Nasceu de uma avaliação da disciplina de Língua Portuguesa, onde surgiu a ideia de encenar textos, tendo a professora Francilda Costa como sua idealizadora, mesmo ainda sem o caráter de grupo.

O Mirante ficou desativado por algum tempo, justamente por não ter ainda essa ideia de grupo e só retornando em 1990. Nesta nova fase, o grupo se afirma enquanto grupo, agora sob a direção da professora Nazaré Fontenele.

O grupo passa a selecionar seus integrantes a partir de alunos, professores e funcionários da Universidade que tivessem o interesse de se expressar através do teatro. Outros integrantes foram selecionados a partir de um curso sobre teatro, na Universidade de Fortaleza, realizado em 1992. Desta vez o Mirante se relançava não mais numa perspectiva de disciplina, mas como parte do núcleo de Artes da Vice-Reitoria de Extensão.

---

A partir deste momento, o grupo passa a reunir-se, sistematicamente de duas a três vezes por semana para exercícios, leituras e discussões sobre o teatro, vislumbrando uma formação contínua, mesmo sem estar, necessariamente, em processo de montagem.

A proposta filosófica da Universidade e do grupo é a disseminação de conhecimentos quanto a formação de pólo cultural. O teatro e a formação de atores e de platéia humanizando o saber através da arte. Com este intuito o Mirante mantém dentro e fora do Campus, projetos culturais abrangentes que envolvem desde performances, esquetes, leituras dramáticas, adaptações, até participações em congressos, palestras, seminários, feiras culturais locais e nacionais, festivais universitários, semanas de centros acadêmicos, lançamentos literários e outros eventos, cumprindo também com sua vocação de movimentar, culturalmente, o Campus da Universidade, em apresentações e intervenções de caráter pedagógico e de lazer.

Esta atitude atraiu a atenção da Universidade de Fortaleza, que no intento de reforçar seu papel de incentivadora e disseminadora da cultura na comunidade acadêmica, ampliou seu apoio ao grupo através de incentivos financeiros para seus integrantes e/ou bolsas de estudos com descontos nas mensalidades para integrantes que também são alunos. Custeia, ainda, toda a produção referente à montagens de espetáculos, assim como suas temporadas, incluindo divulgação e quando necessário, eventos fora de Fortaleza, cidade sede.

Com o passar do tempo, o próprio grupo foi descobrindo sua vocação para a pesquisa, para temporadas e o desenho estrutural foi se (re)configurando. Claro que o Mirante continua ainda hoje, seu compromisso com a Universidade, participando de eventos acadêmicos, mas não somente. Escolhe, autonomamente, seus projetos de montagem e qual caminho de pesquisa pretende seguir a cada novo espetáculo. Tem liberdade para estar em temporadas, viagens, festivais e o compromisso de aprofundar, a cada novo trabalho, o vínculo com a Universidade e com seus próprios integrantes, intensificando sempre suas pesquisas no âmbito do teatro.

A seguir, temos uma foto da visita ao grupo de Liádina Camargo (centro), ex-Chefe da Divisão de Arte e Cultura, 2009.



*Foto 9: Visita de Liádina Camargo*

#### **4.2 – A Formação dos Atores do Grupo Mirante de Teatro Unifor**

Os estudos e trabalhos desenvolvidos por seus integrantes, permitiram o crescimento da fé e o valor do teatro para a irradiação da cultura e necessidade da seriedade no envolvimento do fazer teatral e por isso, exigia também um compromisso maior de seus integrantes quanto à formação.

Seguiram-se muitos cursos, oficinas, seminários e encontros teatrais e o grupo se mantém participante nestes eventos formativos até hoje, acreditando num crescimento maior como artistas e também como seres humanos, sempre valorizando a aprendizagem. Segundo Paulo Freire (1996), “aprender, é um processo que pode deflagrar no aprendiz uma curiosidade crescente, que pode torná-lo mais e mais criador” (p.13).

Pensando assim, o processo de aprendizagem não deve e não pode parar, para que a criatividade esteja sempre sendo estimulada como num crescente e todos os envolvidos no grupo compreendam que o talento sem trabalho e pesquisa, não basta. É

preciso muito estudo para se manter firme no propósito de fazer um teatro sério e cada vez melhor.

A vocação do Mirante nunca foi a de definir uma linguagem específica e nela seguir em pesquisas para todas as montagens. Esse aprofundamento em uma única linguagem poderia ter sido o caminho a seguir pelo grupo, mas não foi assim que a história se deu. A cada nova montagem, define-se que caminho percorrer enquanto processo. Viola Spolin (2008), reforça este pensamento quando nos diz que “os métodos se alteram para atender às necessidades de tempo e lugar” (p.20). A partir daí busca-se uma série de estudos e mesmo profissionais especializados que possam dar o suporte necessário ao grupo para atender com o máximo de rigor as decisões de encenações definidas previamente. Foram aulas de tango, acrobacia aérea, seminários teóricos e tantos outros recursos utilizados para favorecer o melhor na formação dos atores e das encenações.

Com “O Mágico de Oz”, não foi diferente. O primeiro passo foi estar presente, o máximo possível, nos encontros com Eugenio Barba, quando da sua estada em Fortaleza. Assistir à palestras, demonstrações técnicas e espetáculos ia inaugurando o desejo de caminhar pela trilha do Teatro Antropológico. Seguiram-se muitas conversas, leituras e buscas por informações ainda mais aprofundadas para mergulhar neste terreno tão fértil, que é o teatro.

#### **4.3 – O Texto Teatral “O Mágico de Oz”**

Diante do exposto sobre a vocação do Grupo Mirante quanto à formação, iniciamos este ponto destacando um avanço em relação ao seu crescimento formativo. Quando falamos em formação no grupo, normalmente nos remetemos à formação de atores, visto que esta é a linha de frente do Mirante. Mas formar significa também apostar em potencialidades e foi isso que aconteceu nesta nova montagem.

Perceber as potencialidades dos integrantes do grupo requer atenção do seu dirigente. Segundo as palavras de Amílcar Martins (2002): “quem é capaz de favorecer, facilitar e mesmo desafiar os caminhos da aprendizagem de alguém é o que melhor cumpre a função de transmitir, de ensinar” (p. 35).

E foi, atentando para “transformar as potencialidades que nascem com a Pessoa, em capacidades que se exprimem através do Ser” (Martins, 2002, p.50), que decidimos apostar numa iniciante na área dramatúrgica, tendo como experiência única no grupo, escrever coletivamente, um texto para montagem de uma esquete. No entanto, ela

sempre foi uma exímia escritora e, por isso optamos, por dar-lhe a tarefa de adaptar um grande clássico da literatura infantil mundial “O Mágico de Oz”, que na sua versão original, escrita em 1900, por Lyman Frank Baum, tem o título *The Wonderful Wizard of Oz*, ou O Maravilhoso Mágico de Oz.

Ter adaptadores textuais e/ou dramaturgos como integrantes do grupo de teatro, é uma grande satisfação, pois nos dá a chance de criar, modificar, reescrever conforme as necessidades do próprio grupo ou ainda, ressaltar o discurso que queremos instituir numa montagem específica. O Grupo Mirante de Teatro da Unifor teve esse privilégio.

A primeira etapa foi a discussão no grupo, sobre qual discurso gostaríamos de defender no espetáculo e com isso orientar a adaptadora do texto original. Claro que nossa intenção e mesmo ação, nunca foi a de mudar a ideia original, e sim, estabelecermos qual aspecto do texto gostaríamos de destacar, criando uma espécie de lente de aumento sobre o tema e, com isso, fazer uma leitura atualizada do clássico.

Após algumas leituras e discussões sobre do que trata a história, optamos por recriar o texto “O Mágico de Oz” a partir da perspectiva do quão importante é o *lar* e ainda, o quão importante é ter *amigos* e com eles a possibilidade de *realizar sonhos*. Dorothy diz ao Espantalho: “Nosso lar é sempre o melhor lugar do mundo” (Cristina, 2010, p. 3). E assim, Dorothy se despede: “Nunca vou esquecê-los, meus amigos. Vocês são muito importantes para mim e sempre vou pensar em vocês” (Cristina, p.13). Após despedirem-se, Dorothy se emociona e diz: “Sinto-me tão feliz, porque cada um deles realizou seu sonho. Agora eles vão ajudar a mudar as vidas de outras pessoas.” (Cristina, p. 13). Então, a ideia de valorizar a casa, os amigos e a realização de sonhos permeia toda a escrita, assim como a encenação, deixando claro o discurso do grupo em relação ao espetáculo.

A partir do estabelecimento das perspectivas de abordagens, a agora também dramaturga Kelva Cristina começou o processo de adaptação da obra original. A proporção em que ela ia fazendo a adaptação, sempre sob orientação da direção e mesmo do olhar atento do elenco, a adaptadora ia refazendo, reestruturando a pesquisa textual e tornando o texto o mais parecido possível com o discurso estabelecido pelo grupo.

Patrice Pavis (2008), corrobora conosco quando diz:

Todas as manobras textuais imagináveis são permitidas: cortes, reorganização da narrativa, ‘abrandamentos’ estilísticos, redução do número de personagens ou

dos lugares, concentração dramática em alguns momentos fortes, acréscimos e textos externos, montagem e colagem de elementos alheios, modificação da conclusão, modificação da fábula em função do discurso da encenação (p.10).

Assim, nossa adaptadora nos apresentou diversas versões aonde íamos, cuidadosamente, avaliando e testando, simultaneamente, em cena. Sim, porque a partir do momento da tomada de decisão sobre o texto que iria ser adaptado e o tema a ser evidenciado, direção e elenco começaram suas buscas por aquilo que seria, à frente, a pesquisa corpórea para esta montagem.

Outro detalhe importantíssimo, era percebermos para quem iríamos apresentar nossa versão da peça. Por isso, estávamos sempre atentos à forma como o texto era construído, principalmente quanto à linguagem e vocabulário. Sempre estivemos atentos quanto ao público infantil, nosso interlocutor principal, mas sem deixar, propositalmente, de incluir certas palavras que talvez não fizessem parte do cotidiano destas crianças e por isso, quem sabe, estimular o interesse em descobri-las. Como segue no exemplo abaixo:

DOROTHY: É que houve um temporal na minha terra e o vento tirou minha casa do chão, me trazendo pra cá. Meus tios já tinham entrado no *alçapão* [grifo nosso].... É uma espécie de buraco anti-temporal, por isso eles não vieram parar aqui também. Minha terra é muito diferente daqui. Lá não tem verde, é tudo cinzento e seco. Eu moro numa região do *semi-árido*[grifo nosso] (Cristina, 2010, p. 3).

Nossa ação em relação a possíveis palavras novas introduzidas no vocabulário do nosso público infantil através do nosso espetáculo, era também de explicá-las antes ou depois de citá-las, como vemos no exemplo acima.

Adaptação significa também resgatar palavras e expressões do contexto em que estão inseridas e dar sentido a elas. Foi isso que fizemos ao incluir expressões como o *semi-árido*, um tipo de vegetação típica no Brasil.

Buscando um equilíbrio entre texto, discurso e platéia, fomos, ao longo dos meses, construindo um texto que, mesmo quando iniciaram os ensaios, não deixou de ser revisto e reescrito. Aliás, outra característica importante do privilégio de se ter uma

adaptadora como integrante do grupo é, justamente, a possibilidade de refazer, recriar, reescrever.

Quando começaram os ensaios, percebemos que muitos diálogos estavam sem ritmo, lentos ou prolongados demais. A adaptadora, pacientemente, voltava ao texto e o reescrevia, numa tentativa de deixá-lo cada vez mais atrativo ao exigente público infantil, sem deixar de lado a qualidade e o rigor das decisões tomadas quanto ao teor do texto.

Importante também ressaltar outro aspecto da adaptadora pertencer ao grupo. À proporção que íamos construindo os personagens, o texto também sofria alterações para dar agilidade aos diálogos. No caso, por exemplo, do Leão Covarde. Ele, tinha uma composição corpórea, fruto das descobertas feitas pela atriz ao longo do processo de pesquisa, que era lenta, calma e só em alguns momentos aparecia a astúcia e agilidade, típicas de um leão. Sendo assim, tornamos o texto do Leão um pouco mais ágil para compensar a lentidão corpórea deste personagem para não deixar a cena lenta e, com isso, provocar impaciência e desinteresse por parte do público.

Outro exemplo importante diz respeito à nossa decisão de manter dois atores interpretando mais de um personagem. Bruno Teixeira interpreta: Anão, Homenzinho Verde (o guardião do castelo) e o Mágico de Oz e Monera Sampaio interpreta a Bruxa do Norte, a Bruxa do Sul (Glinda) e ao final de uma temporada, assume também a vilã, Bruxa do Oeste. Desta forma, deveríamos ter o cuidado para que nunca houvesse um encontro entre estes personagens numa mesma cena e mais ainda, que existisse uma pausa entre uma cena e outra para entrada de um desses personagens, facilitando assim, a troca de figurinos dos atores. Claro que para isso acontecer, tivemos que, novamente, mexer no texto e inverter cenas para que pudéssemos assim, executar esta decisão.

Nesta adaptação, optamos também por subtrair a cena que abre a peça, onde mostra Dorothy em casa com os tios e os funcionários do rancho aonde mora, quando vem um terrível vendaval e leva a casa. Essa cena é contada por nossa protagonista quando do seu diálogo com o Espantalho, que Dorothy encontra no caminho das Pedras Amarelas, rumo ao castelo de Oz. Dorothy diz: “é que houve um temporal na minha terra e o vento tirou minha casa do chão, me trazendo pra cá” (Cristina, 2010, p. 3).

Diante do exposto, fica claro que construímos texto e espetáculo juntos, sempre em parceria e com o compromisso em manter as decisões tomadas anteriormente, mas sem restringi-las ao estanque; o público para quem a peça dirige-se e a criação coletiva e tantas vezes solitária da direção, adaptadora e elenco.

Para finalizar este tópico, deixamos um quadro do roteiro do texto adaptado para melhor compreensão das cenas a partir da proposta de lente de aumento sobre os temas: *lar, amizade e realização de sonhos.*

**Quadro IV – Roteiro do texto**

<b>ROTEIRO – “O MÁGICO DE OZ”</b>		
<b>CENA</b>	<b>FOCO</b>	<b>BREVE DESCRIÇÃO</b>
<u>CENA I</u> – Chegada de Dorothy e Totó ao País dos Anões, nas Terras do Leste.	LAR	Dorothy conhece a Bruxa do Norte e o Anão que lhe contam que sua casa (que veio com o vendaval) matou a Bruxa má do Leste e que só conseguirá voltar para casa se procurar e pedir ao Maravilhoso Mágico de Oz, na Cidade das Esmeraldas e que o caminho é através da Estrada das Pedras Amarelas. Dorothy segue em busca do Mágico.
<u>CENA II</u> – No caminho, Dorothy e Totó encontram o Espantalho.	AMIZADE	Ao sair em busca do Mágico de Oz, Dorothy conhece o Espantalho que junta-se a ela para encontrar o Mágico e lhe pedir um cérebro, que lhe falta.
<u>CENA III</u> – Dorothy, Totó e Espantalho encontram o Homem de Lata	AMIZADE	Continuando a viagem para Cidade das Esmeraldas, Dorothy e Totó, agora em companhia do Espantalho, encontram o Homem de Lata (que não tem coração, mas quer um), que agora segue junto aos demais em busca de Oz.
<u>CENA IV</u> – Dorothy, Totó, Espantalho e Homem de Lata encontram o Leão Covarde. São vigiados pela Bruxa má do Oeste.	AMIZADE	Dorothy, Totó Espantalho e Homem de Lata encontram e ouvem a história do Leão Covarde e o aceitam no grupo em busca de coragem junto ao Mágico. A Bruxa má do Oeste os segue e os vigia.
<u>CENA V</u> – Os amigos encontram Oz e revelam seus desejos. Buscam, agora, a Bruxa do Oeste.	AMIZADE E REALIZAÇÃO DOS SONHOS	Os amigos encontram Oz que ouve seus pedidos e que pede em troca a vassoura da Bruxa do Oeste. Saem em busca da vassoura. A Bruxa tenta pegar o Espantalho e o Homem de Lata que vigiam o sono de Dorothy,

		Totó e Leão, mas é desmascarada e foge fazendo ameaças.
<u>CENA VI</u> – Nossos heróis são capturados pela Bruxa do Oeste, mas conseguem libertar-se e matam a Bruxa.	AMIZADE E REALIZAÇÃO DOS SONHOS	Dorothy, Totó, Leão, Espantalho e Homem de Lata são capturados pela Bruxa do Oeste, mas conseguem libertar-se e Dorothy mata, acidentalmente, a Bruxa ficando assim com sua vassoura para entregá-la ao Mágico de Oz.
<u>CENA VII</u> – Voltam ao Castelo do Mágico de Oz que revela-se um farsante, mas ainda sim, os sonhos são realizados.	AMIZADE, REALIZAÇÃO DOS SONHOS E LAR	Nossos heróis voltam ao Castelo do Mágico de Oz, que revela-se um farsante e que realiza apenas os sonhos do Espantalho, Leão e Homem de Lata. Dorothy recebe de Glinda (Bruxa boa do Sul) a fórmula para voltar para casa. Os amigos despedem-se e juram amizade eterna.

## RESUMO DO CAPÍTULO

O capítulo IV teve como principal característica, relatar, nos dois primeiros tópicos, um pouco do histórico do Grupo Mirante de Teatro da Universidade de Fortaleza, entendendo sua implantação e, principalmente, sua vocação para a formação contínua dos seus integrantes, sem esquecer, entretanto, seu compromisso com eventos acadêmicos.

Como terceiro momento deste capítulo, trouxemos à tona o entendimento do processo coletivo de criação textual em função do grupo e da montagem específica, “O Mágico de Oz”. Sinalizamos como este processo pode ser cooperativo e o ganho que se tem ao estabelecer uma relação de parceria em prol do espetáculo e, conseqüentemente, do desenvolvimento do grupo através da montagem, salientando o processo formativo do grupo, quando da decisão de convidar uma integrante para adaptar o texto original, facilitando a ideia e o ideal da criação participativa.

Finalizamos o capítulo com um roteiro/síntese da peça, focando os temas *lar*, *amizade* e *realização de sonhos*.

Para o capítulo V, trataremos a descrição e análise do processo de criação dos personagens da peça “O Mágico de Oz”, motivo principal da nossa pesquisa.



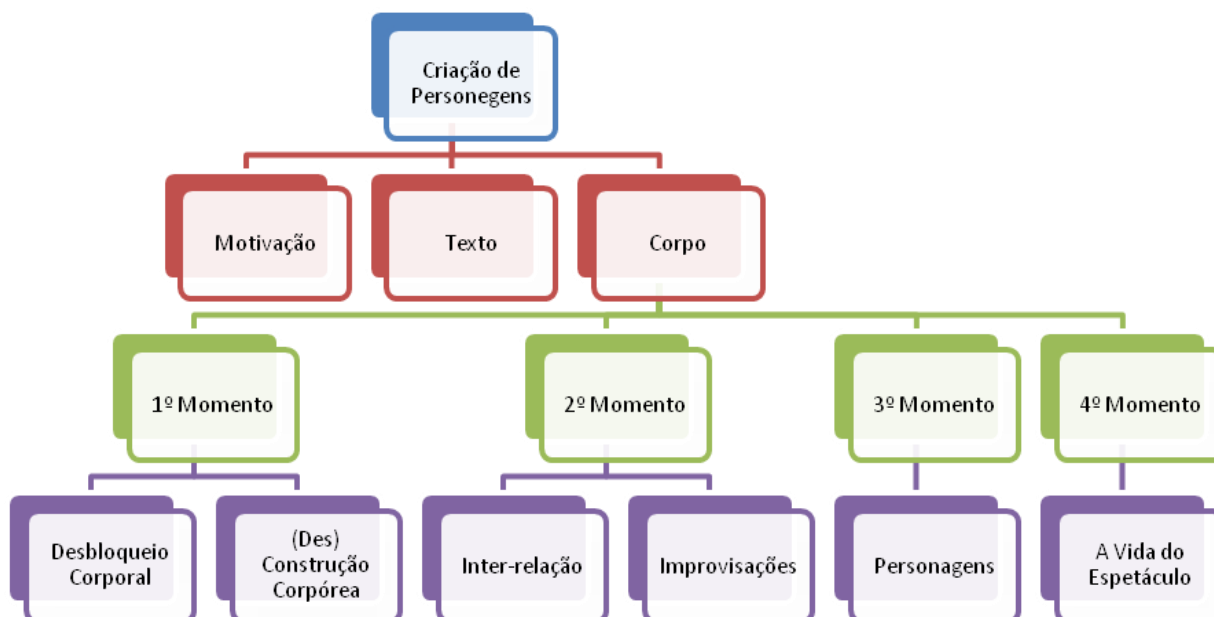
---

## **CAPÍTULO V – CONSTRUINDO UM CORPO CÊNICO – PROCESSO DE CRIAÇÃO DOS PERSONAGENS DA PEÇA “O MÁGICO DE OZ”: DESCRIÇÃO E ANÁLISE**

### **INTRODUÇÃO DO CAPÍTULO**

Nossa intenção para este capítulo é descrever e analisar como se deu o processo de criação dos personagens da peça “O Mágico de Oz”, subdividindo em momentos que consideramos imprescindíveis para o compreendermos na totalidade, desde o ponto de partida para a montagem, ao que consideramos o ponto de chegada, o espetáculo em temporada com as devidas avaliações no pós-estréia.

Dividimos em quatro momentos por considerarmos que assim, nossa descrição ficaria mais clara. O primeiro momento é onde os atores entram em contato com a motivação, com o texto e as possibilidades dos seus corpos. Seria o que nós assim designamos, contato com a matéria-prima. No segundo momento trazemos o processo de exploração dessa matéria-prima através de improvisações. O terceiro momento é onde começamos, de fato, o processo de criação dos personagens, fruto principal da nossa pesquisa, buscando construir cenicamente, os personagens. No quarto e último momento, denominamos a vida do espetáculo. Neste momento a pesquisa corporal para os personagens já está pronta e avançamos para a montagem das cenas, ajustes finais, amadurecimento do foi construído e avaliação posterior a estréia.



*Figura I – Fluxograma do Capítulo V*

## 5.1 – 1º MOMENTO

### 5.1.1 – O Contato dos Atores com a Matéria-Prima: Motivação, Corpo e Texto Dramático

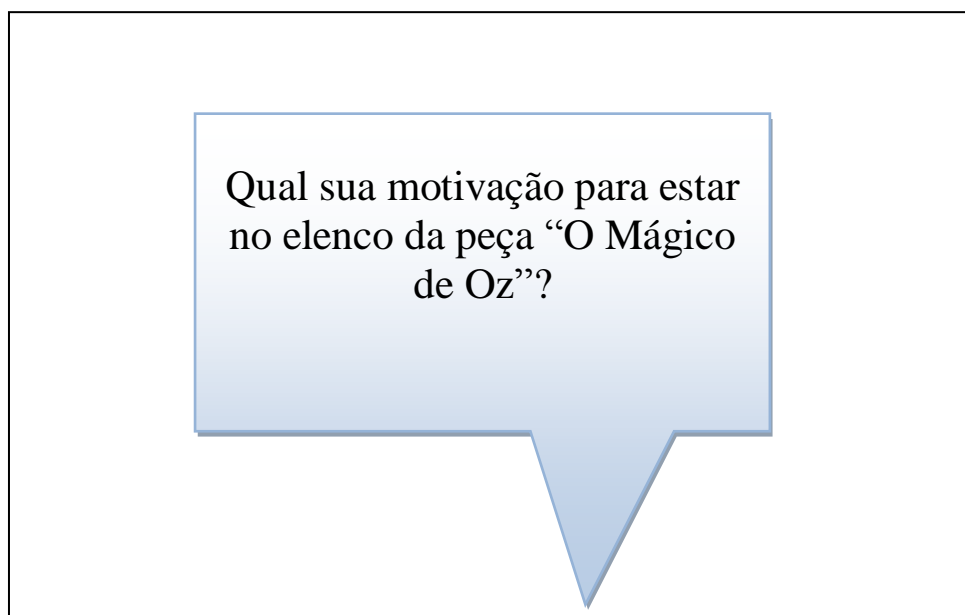
#### 5.1.1.1 – Motivação

Antes de iniciarmos qualquer montagem de espetáculos, sempre buscamos compreender como está o interesse do grupo em realizar o trabalho. A motivação por eles demonstrada nos indicia como será o processo a partir do comprometimento dos envolvidos.

Segundo Ferreira (1996), no Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, Motivação é:

1. Ato ou efeito de motivar. 2. Exposição de motivos e causas. 3. V. móbil (2). 4. *Conjunto de fatores psicológicos (conscientes e inconscientes) de ordem fisiológica, intelectual ou afetiva, os quais agem entre si e determinam a conduta de um indivíduo* [grifo nosso], (p. 1164).

Podemos dizer também que motivar é dar motivo, fundamentar, impulsionar internamente para a ação. Assim sendo, costumamos buscar a motivação dos atores para iniciarmos um novo processo. Desta vez, utilizamos a técnica da escrita. Cada ator escreveu sobre sua motivação para estar no elenco da montagem de “O Mágico de Oz”. Acreditamos que um elenco motivado é um elenco mais aberto a novas experiências e por isso, mais disponível e disposto ao trabalho, tantas vezes exaustivo, da pesquisa.



*Figura II – Motivação*

Dentre as motivações declinadas, selecionamos três para demonstrarmos o estado de ânimo do elenco. Começamos com a então dramaturga e que, posteriormente, assume também a co-direção da peça, Kelva Cristina: “Motivar é encontrar em nós mesmos a força, a energia que muda o mundo à nossa volta – que o ator pode fazer tão bem” (2009).

O ator Anderson Barreto nos diz com empolgação sobre sua motivação: “Para mim a história é formidável, mostra várias partes do humano se utilizando de várias criaturas mágicas. Será um desafio recontar essa história que eu gosto tanto, há tanto tempo”.

Monera Sampaio também nos diz o porquê de querer estar nesta montagem:

Esse espetáculo, em particular, me encanta. É cheio de significados e significantes. Fala muito sobre nós, fala muito de nós... Existem várias

identificações e pode-se dizer que já faz parte do inconsciente coletivo. A peça fala da fantasia, imaginação, medos (pesadelos), sonhos...

Partindo então, das motivações, começamos o processo de entrar em contato com o texto e o corpo. Vejamos a seguir.

### 5.1.1.2 – Texto Dramático

A dramaturgia, no seu sentido mais genérico, é a técnica (ou poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios da construção da obra (Pavis, 2008, p. 113).

Nosso primeiro contato foi com o texto original do norte americano Lyman Frank Baum, *The Wonderful Wizard of Oz*, ou O Maravilhoso Mágico de Oz, escrito em 1900. A partir da leitura do livro, discutimos intensamente sobre o que era essencial para definirmos qual seria o nosso foco principal para que a adaptadora começasse a reescrever o texto. Dentre as muitas conversas que tivemos, percebemos o quanto a relação de Dorothy, protagonista da peça, com o lar era o ponto mais importante do texto, como nos mostra Cristina (2010), já no texto adaptado:

DOROTHY: ... Nós, criaturas de carne e osso, jamais trocamos a nossa terra por nenhuma outra. Nosso lar é sempre o melhor lugar do mundo. E mesmo quando a gente tem de partir, leva a terra no coração (p.03).

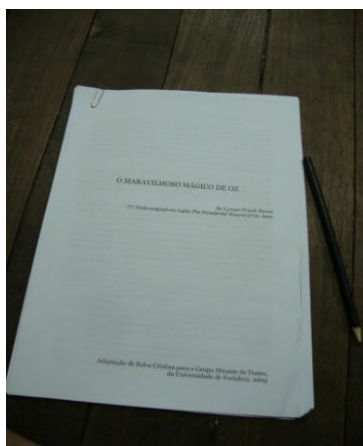


Foto 10 – Texto adaptado por Kelve Cristina

Outro ponto importante que percebemos na história, é a amizade que foi sendo construída e alimentada, de forma forte e marcante, pelos personagens Dorothy, Espantalho, Homem de Lata e Leão, como podemos ler nesta fala do Espantalho dirigindo-se à Dorothy: “Você tem um bom coração. Seremos amigos para sempre”(Cristina, 2010, p. 03).

Como descrito no capítulo anterior, o elenco participou ativamente da reescrita do texto “O Mágico de Oz”, dando opiniões e realizando experimentações cênicas para novas intervenções dramatúrgicas, sempre com o foco no processo formativo contínuo do grupo que inclui também, participar de todas as etapas da montagem da peça, assim como mergulhar numa pesquisa intelectual, além da pesquisa corporal, com o intuito de deixar o texto mais próximo do discurso definido como pilar da montagem. Assim, nossa compreensão é reforçada por Patrice Pavis (2008): “adaptações, o que leva a tender a reconhecer o fato de que toda intervenção... é uma recriação, que a transferência das formas de um gênero para outro nunca é inocente, e sim que ela implica a produção de sentido (p.11).

Estar envolvido em todas as etapas do processo, começando desde a definição de qual peça a ser montada, passando pela adaptação do texto, pela construção do corpo cênico até a apresentação de peça em temporada e mesmo, revendo-se e refazendo-se durante a temporada, significa também, apostar na formação do grupo que se compromete com o todo do processo de montagem, além de permitir ao elenco um conhecimento e apropriação do espetáculo de forma tal que possa favorecer a construção da peça com propriedade e segurança.

Entrar em contato com o texto que será montado é também o primeiro momento em que os atores visualizam os seus personagens e podem iniciar sua pesquisa de construção, ainda de ordem intelectual, entendendo os conflitos, seus desdobramentos e resoluções. É muito caro este momento porque todo o elenco se imagina no personagem e as conjecturas vão se formando e a partir delas, tornando real e aproveitando o que procede e descartando e que, porventura, não interessa neste momento.

Ator e diretor também devem ser desapegados para que a pesquisa não seja mínima, simplista e interrompida. Para que não haja contentamento com as primeiras descobertas, abrindo espaço para uma busca contínua.

Vejamos como o ator Érico Maciel, descreve seu personagem Homem de Lata ao iniciar seu estudo do texto, a partir da escrita do diário de bordo:

É um dos personagens mais calorosos dessa história. Personagem afável, íntegro, elegante e principalmente com uma disponibilidade de ajudar ao próximo. Acredito que sua voz seja delicada, suave... seu andar, independente de ter o corpo feito de lata, é elegante, austero e por fim... vê o mundo com os olhos do coração, que nunca deixou de ter.

Todo esse processo de conjecturas é anterior à pesquisa corpórea e fundamental para esclarecimentos do caráter intelectual da pesquisa. Com estas informações, derivadas da leitura do texto e de estudos realizados, primeiro individualmente pelo ator e depois coletivamente pelo grupo, temos mais elementos que irão ajudar na construção do corpo cênico, pois já se entende ou pretende-se entender algumas características do personagem, fundamentais para uma boa pesquisa corporal.

### 5.1.1.3 – Corpo

O teatro sempre conheceu empírica e intuitivamente o poder inconsciente do corpo do ator (Roubine, 2002, p.34).

Pretendemos, neste primeiro momento, percebermos qual o conhecimento dos atores em relação aos seus corpos e qual percepção que estes têm sobre suas condições físicas para só depois, iniciarmos, de fato, a pesquisa corporal para o personagem. Trata-se de um momento de formação (que neste grupo dá-se de forma continuada) e o formando (ator) deve assumir-se como produtor do saber. Reforçamos esta noção a partir das palavras de Paulo Freire (1996):

É preciso, sobretudo, e aí já vai um destes saberes indispensáveis, que o formando, desde o princípio mesmo de sua experiência formadora, assumindo-se como sujeito também da produção do saber, se convença definitivamente de que ensinar não é *transferir conhecimento*, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção (p. 12).

Partindo deste pressuposto, buscamos encontrar, coletivamente, as soluções para os possíveis entraves para as construções corpóreas. Atores buscando e ajudando-se, mutuamente, sob orientação cuidadosa e minuciosa da direção.

Os exercícios para este momento estão relacionados ao desbloqueio do corpo, percepção de potencialidades, limites corpóreos e as possíveis intervenções como resolução sobre tais limitações, para que o ator possa criar um corpo teatral, extracotidiano. É um momento de reconhecimento.


Segundo Roubine (2002): “o corpo não é por natureza teatral” (p.32). Um corpo teatral conquista-se com o aprendizado. Para isso, é preciso ter consciência corporal, como ponto de partida. Só depois vem a criação. O ator precisa conhecer seu corpo para só então poder explorá-lo, articulá-lo, discipliná-lo e transformá-lo em signo. Mas tudo isso só é possível com o treinamento constante do ator, independente de estar ou não em processo de montagem de espetáculo. Segundo Renato Ferracini (2006), devemos:

Dizer “sim” ao corpo-em-arte em resistência e, ao mesmo tempo, dizer “não” ao corpo inativo, estratificado, disciplinado, passivo, buscando colocar esse corpo engessado em movimento criativo, em linhas de fuga e campos de intensividade (p.14).



*Foto 11 – Reconhecendo o corpo e suas potencialidades*

**Quadro V**  
**Exercício I – Desbloqueio Corporal**

<i>Objetivo</i>	Desbloquear o corpo para reconhecer potencialidades e limites.
<i>Foco</i>	(Re)conhecimento do corpo.
<i>Descrição</i>	<p>Começamos sempre o ensaio com exercícios de alongamento e aquecimento que são, de início, espontâneos, atendendo as demandas dos próprios atores. A seguir estes exercícios passam a ser dirigidos buscando relação com os personagens. Nesta atividade usa-se música para ajudar na condução do desbloqueio. Os comandos são para que a partir da sequência musical apresentada, diversificando ritmos e estilos, os atores possam desbloquear o corpo e criar movimentos absolutamente fora do normal, do cotidiano. Os estímulos das músicas em parceria com indicações da direção vão tornando os corpos em interessante composição, desbloqueando o corpo que é “natural” e usual, tornando-o, em princípio, apenas diferente e sem forma definida, mas saindo da condição cotidiana e avançando na condição extracotidiana.</p>
<i>Exemplo</i>	<div style="text-align: center;">  </div> <p style="text-align: center;"><b>Foto 12 – Desbloqueando o corpo</b></p>

<i>Nota</i>	Os atores começam a perceber que possibilidades e potencialidades o corpo tem e que limitações, também. Detectadas, elas devem ser prontamente trabalhadas para quando iniciar o processo de criação dos personagens, o elenco esteja com total disposição física para investidas sempre ousadas, no tocante à criação despreocupada com entraves possíveis de articulações e músculos. No momento da criação, atores devem estar em plena condição para execução de posturas e movimentos, que porventura exijam mais de seus corpos.
-------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Para este primeiro momento, várias foram as propostas de exercício para desbloqueio do corpo e uma das estratégias usadas, foi a produção de energia através de exercícios que acelerem, até quase à exaustão o corpo para que este e, principalmente, a mente, estivessem livres para a criação, desapegando-se de estereótipos e/ou clichês, que nos saltam como movimentos já cristalizados e conhecidos. Sobre os clichês de representação, Stanislavski (2001), nos alerta:

Em geral, antecipam-se aos sentimentos, obstruindo-lhes o caminho; esta é a razão pela qual um ator deve precaver-se, com a máxima consciência, contra tais recursos, e isto se aplica inclusive aos atores talentosos, capazes de verdadeiras proezas de criatividade em seu trabalho (p. 48).

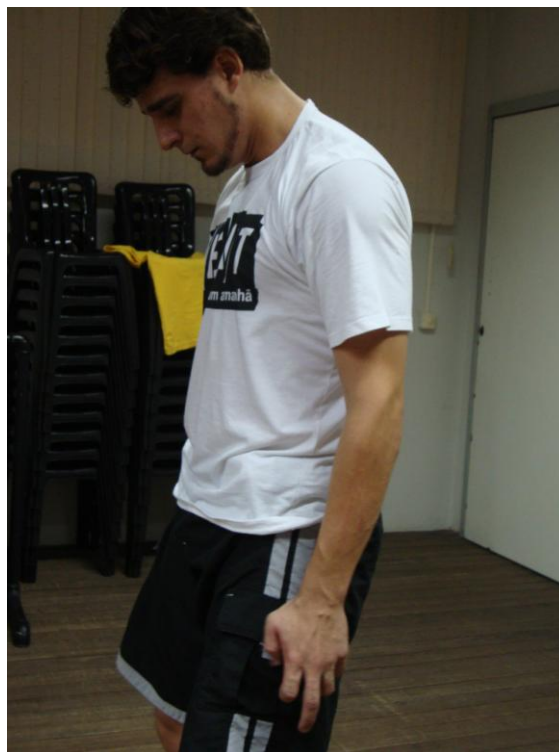
Neste momento de desbloqueio é preciso liberar o corpo de entraves, tensões, limitações, e não simplesmente treinar certas áreas ou zonas corporais. É preciso dar possibilidade ao corpo de crescer, aparecer, irradiar.

Como nosso intuito são exercícios no campo pré-expressivo, seguir um contínuo de atividades com paradas bruscas para retenção da energia, nos ajudará com a contenção. Reter energia é, necessariamente, contê-la sem desperdiçá-la. Lembremo-nos da *virtude da omissão*, de Barba, apresentada no capítulo II. Esse fluxo energético que se instala por dentro do corpo após uma sequência exaustiva de exercício, podemos comparar a uma panela de pressão. E a parada brusca da panela/corpo faz parecer que vai explodir de tanta pressão/energia. É neste momento que o ator deve tomar consciência corporal para canalizar toda esta energia para onde quiser, sem perdê-la, ou

pior, desperdiçá-la. Uma “fonte de vida que anima a presença do ator” (Barba, 2009, p. 41).



*Foto 13 – Retenção de energia produzida I*




*Foto 14 – Retenção de energia produzida II*

Esse é o primeiro contato do ator com a *variação da fisicidade*, na qual ele omite os elementos externos da ação, guardando sua sensação e sua corporeidade (Renato Ferracini *in* Revista do LUME, 2000, p. 99).

Como retorno destes exercícios, os diários de bordo escritos em (26/11/09), reforçam os objetivos. Para Érico Maciel, “foi muito bom também porque pude avaliar meus limites, minha condição física e de concentração”. Anderson Barreto também se posiciona sobre as atividades: “senti dificuldade pelo fato da limitação do corpo mesmo, mas sei que com trabalho irei conseguir”. E Monera Sampaio reforça: “percebi as limitações do meu corpo que já doía ao final do encontro”.

### **Quadro VI**

#### ***Exercício II – (Des)Construir para Construir***

<i>Objetivo</i>	Desconstruir o corpo usual para construir um corpo diferente.
<i>Foco</i>	Sair da condição cotidiana e partir para uma ação extracotidiana.
<i>Descrição</i>	Para este momento, procuramos que os comandos direcionem à transformação dos movimentos corpóreos “naturais” em movimentos “extranaturais”. Se um ator tem um ritmo próprio para locomoção, buscamos que este busque novo ritmo, diferente do seu ritmo habitual para fugir do “normal”. Essa técnica se aplica também à busca de posturas, tensões, formas e intenções.
<i>Exemplo</i>	 <p><i>Foto 15 – (Des)construindo para construir</i></p>

<i>Nota</i>	Exercício fundamental para a exploração do corpo que servirá como facilitador do processo criativo dos personagens da peça em parceria com o texto dramático no momento a seguir.

A segunda parte dos exercícios, prima por uma (des)construção do corpo cotidiano para construir um corpo extracotidiano. Experimentar possibilidades e formas, interagindo com o corpo e suas potencialidades e limitações para, enfim, ampliá-las e/ou transpô-las. A palavra de ordem é: ousar. O pior inimigo do ator, quando do momento de (des)construção corporal é a auto-crítica, o medo de parecer ridículo, podendo travar a criação. Mas é justamente, quando o ator se livra dessas amarras que o corpo flui e encontra possibilidades de criação jamais pensada. A concentração e a disciplina são grandes aliadas neste momento de construção sem julgamento prévio. O momento não é de investigação intelectual e racional. Agora, “a inteligência trabalhada é sobretudo a dedutiva” (Burnier, 2009, p. 87).



*Foto 16 – Ousando sem medo do ridículo I*



*Foto 17 – Ousando sem medo do ridículo II*

A partir deste, aparente caos, deste momento limite corporal é que o ator começa a perceber suas limitações e suas possibilidades corporais. Para Ferracini é aí que “começa emergir esse tesouro, jamais visto e imaginado para o ator... ações físicas vivas e orgânicas” (Renato Ferracini *in* Revista do LUME, 2000, p. 101).

## RESUMO AVALIATIVO

O 1º momento do capítulo V teve como principal objetivo, estabelecer um contato primeiro dos atores com suas motivações, com o texto dramático a ser montado e com seus corpos observando possibilidades, potencialidades e limitações.

Pesquisar sobre motivações foi bom porque, além de detectarmos o interesse, detectamos as expectativas do elenco para a montagem da peça “O Mágico de Oz”. Ator curioso é ator que busca mais, pergunta mais, se interessa mais e com isso, todos ganham: elenco, personagem, direção, espetáculo e público. Dentre as motivações apresentadas, percebemos a busca por *energia*, por *alimentar a alma com o teatro* e por *significante e significado* no espetáculo.

Com relação ao primeiro contato com o texto, é imprescindível salientar a importância de conhecer o seu personagem por parte dos atores, que puderam assim, buscar informações e estudos sobre os mesmos, valorizando a parte intelectual, visto que a parte de composição corpórea ainda não se fez presente. Respaldados de informações sobre os personagens, tornar-se-á mais fácil a pesquisa corporal.

Para a pesquisa de corpo detectamos que este ainda está preguiçoso, acordando para um novo trabalho e ainda com algumas dificuldades de resposta aos estímulos propostos. Mas aos poucos, começarão a trazer resultados positivos e o ritmo e pulsões corpóreas irão se modificando também. O momento foi de desbloqueio, (des)construção e construção corpórea, mas não ainda de criação.

Nos utilizamos de quadros e imagens por entendermos que assim, a descrição torna-se mais clara e eficiente, além de podermos mostrar a evolução dos corpos criadores neste processo.

## 5.2 – 2º MOMENTO

### 5.2.1 – O Processo de Exploração da Matéria-Prima: Corpo e Texto

#### 5.2.1.1 – Construindo um Corpo Cênico

O trabalho de ator é busca e transbordamento no corpo, do corpo, através do corpo, para o corpo (Ferracini, 2006, p. 20).

A partir daqui, começamos nossa busca por um corpo cênico. Não necessariamente o corpo do personagem com suas nuances de voz, expressão e representação, mas um corpo que possa atrair o olhar, sempre exigente, do público. “O

corpo deve ser controlado para que possa se tornar um dócil instrumento artístico” (Barba *in* Flaszen & Pollastrelli, 2007, p. 98).

De início, é necessário descobrir possibilidades de construção corporal, mesmo que estas sejam descartadas ao longo do processo. Aliás, é necessário que o ator seja desapegado para que estas primeiras descobertas não sejam avaliadas como as únicas e verdadeiras possibilidades. Obviamente que uma primeira descoberta pode ser, ao final, a escolhida para a composição, mas é imprescindível contínuas tentativas, para que a criação flua.

Buscamos tão somente neste momento, um corpo expressivo cenicamente, sem definições de personagens, mesmo sendo eles a rondarem e impulsionarem à busca. É fundamental criar sempre um corpo cenicamente atraente, interessante e crível. A indicação desta busca partindo do personagem é inevitável, mas ainda não é o foco neste momento.

“A arte não reside propriamente em *o que* fazer, mas no *como*.” (Burnier, 2009, p. 18). Partindo desta premissa, iniciamos a pesquisa do *como*, investindo numa busca, a priori, aleatória de um corpo cenicamente interessante e só depois, buscando um corpo além de cenicamente interessante, condizente com o personagem construído por cada ator. Neste momento, nos interessa o *como* fazer. Para isso temos corpo e voz como instrumentos do trabalho do ator. Resta explorá-los. Há por isso, um “conhecimento implícito no fazer artístico e, portanto, um conhecimento criador, fazedor, produtor” (Burnier, p. 17).





Para avançar na busca do *como*, o ator necessita de técnica e essa técnica se conquista tão somente com o trabalho contínuo de formação constante. O ator precisa, necessariamente, estar sempre em busca de um condicionamento físico, além de um inesgotável desejo de criação. Seu corpo não é um corpo mecânico, mas um *corpo-em-vida* (Barba, 2009, p. 22).


E Barba (2006) reforça esse pensamento quando nos diz:

A disciplina artesanal, o rigor da composição, a artificialidade e a perspicácia técnica eram condições necessárias para dar início a um processo em profundidade no ator, que desemboca num “ato total”. (p. 22)

**Quadro VII**

**Exercício III – Sequência de movimentos**

<i>Objetivo</i>	Construir uma sequência de movimentos em inter-relação.
<i>Foco</i>	Criar uma rotina corpórea a partir de movimentos em inter-relação, em busca de um corpo cênico.
<i>Descrição</i>	Pede-se ao elenco para compor uma sequência de cinco movimentos em inter-relação. Uma ação dá origem a outra e assim, sucessivamente até completar o ciclo de cinco. É importante compreender que a busca é por um corpo cênico, logo, extracotidiano.
<i>Exemplo</i>	<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: flex-start;"> <div style="text-align: center;">  <p><b>Foto 18 – Movimento I</b></p> </div> <div style="text-align: center;">  <p><b>Foto 19 – Movimento II</b></p> </div> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: flex-start; margin-top: 20px;"> <div style="text-align: center;">  <p><b>Foto 20 – Movimento III</b></p> </div> <div style="text-align: center;">  <p><b>Foto 21 – Movimento IV</b></p> </div> </div>

	 <p style="text-align: center;"><i>Foto 22 – Movimento V</i></p>
<p><i>Nota</i></p>	<p>Após o corpo estar familiarizado com a sequência, depois de muito repeti-la, pretende-se associá-lo a movimentos possíveis para os personagens. Podemos então, ligar as ações com trechos do texto dramático.</p>

A partir das pesquisas corporais, os movimentos cada vez mais vão se transformando e se afirmando como ações físicas, passando a ter sentido a construção. A busca começa a deixar de ser aleatória e passa a fase de busca de sentido.

Um mergulho e uma busca contínua que se transforma em ação física, no qual essa própria ação física causa um outro mergulho para uma nova busca que gera outra ação física (em micro ou macrodensidades musculares) sucessivamente. Continuidade orgânica. Entrelaçamento (Ferracini, 2006, p. 19).

### 5.2.1.2 – Improvisações

Tal tipo de criatividade quebra a monotonia das aulas (ensaios) e põe os estudantes (atores) em contato direto com a representação (Stanislavski, 2001, p.111).

Ainda não é, mas pode vir a ser. Assim mesmo é a improvisação. Experimentos que podem ser aproveitados e transformarem-se em cenas do espetáculo.

É estimulante para o ator sair da condição de exercícios aleatórios (que são fundamentais para o processo criativo) e entrar na seara das cenas, propriamente ditas. Ele começa a visualizar o que poderá ser o espetáculo. Todo o momento de desbloqueio e (des)construção começa a ser transformado em construção, em algo real, concreto. Sai

do imaterial para o material. Nas palavras de Stanislavski (2001), “é preciso estar extraordinariamente atento ao primeiro contato com um papel, pois este é o primeiro estágio da criatividade” (p.157).

É mais ou menos neste momento que as angústias se dissipam, ou por outra, se modificam. Sair dos exercícios de preparação para a condição de criação, pode gerar uma excitação que pode transformar-se em limitação. Novas angústias podem aparecer, pois normalmente, a criação é um momento onde o ator se sente, muitas vezes, incapaz e esta sensação de incapacidade pode levar a um bloqueio criativo. Mas é também o primeiro momento em que o ator se vê criando algo que poderá resultar em cenas para o espetáculo, o que também poderá levá-lo a uma excitação, mas neste caso, benéfica, de sentimento de construção e criação. A sensação de ter encontrado um caminho interessante pode levar a um fluxo de criatividade.

O corpo em ação restaura a luz. Ele não pensa, pois é *pensamento* e nesse pensamento age, cria e, portanto, resiste. Ele não possui memória, mas é *memória* e nessa memória recria, restaura e, portanto, se atualiza. (Ferracini, 2006, pp. 13-14).

Já de início, o ator pode vislumbrar seu potencial criativo, ainda desarticulado ou mesmo num aparente caos, mas que pode estar imbuído de organicidade e pulsações. É com improvisações que se formaliza e materializa as primeiras imagens da pesquisa cênica. A intenção agora é transformar este corpo cênico em um corpo que sugira imagens concatenadas com o texto dramático. É hora de juntar o treinamento feito para (des)construir um corpo natural e construir um corpo extracotidiano em busca das ações físicas, ao texto e a pesquisa iniciada sobre o personagem, levando à cena, as primeiras tentativas de construção.

Nos utilizamos, para esta etapa, dos exercício de sequência de movimentos para iniciarmos nossas improvisações.

### ***Quadro VIII***

#### ***Exercício I – Improvisações***

<i>Objetivo</i>	Transformar em cena as primeiras ações físicas conseguidas através do exercício de sequência de movimentos.
-----------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<i>Foco</i>	Criar uma sequência de ações físicas concatenadas em uma cena.
<i>Descrição</i>	As improvisações apresentam-se vinculadas à ideia do texto dramático e não propriamente ao texto que será encenado. Não nos interessa ainda atores com textos decorados, mas uma ideia sobre a cena e seus personagens para que estes se utilizem de suas primeiras sequências de movimentos em interação com outros atores, na tentativa de experimentar possibilidades de ações físicas numa inter-relação com outros personagens. Para Viola Spolin (2008), “as improvisações são usadas para dar aos jogadores (atores) <i>insight</i> em relação aos personagens que estão fazendo” (p. 66). Portanto, é hora de jogar!
<i>Exemplos</i>	 <p data-bbox="683 1529 1070 1563"><i>Foto 23 – Improvisando (Cena IV)</i></p>



*Foto 24 – Improvisando (Cena V)*

<i>Nota</i>	As improvisações são fundamentais para a construção do espetáculo. Muitas cenas surgidas nestes exercícios são eleitas para integrarem o espetáculo e passam a serem trabalhadas e aprimoradas.
-------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Com o foco nas ações físicas e não no texto dramático, atores e direção buscam rever, aprimorar ou mesmo modificar as primeiras descobertas feitas durante os exercícios de movimentos sequenciais. Nesta fase, é permitido *restaurar* as ações físicas. Nas palavras de Burnier (2009)

O fato das ações serem restauradas... é o que permite... um conjunto de trabalhos, de aperfeiçoamentos, adequações e transformações, que podem tanto se limitar aos aspectos puramente físicos e mecânicos como aos interiores, relativos á motivações que as originaram (p. 174).

É o momento de experimentar em cena, as descobertas feitas em exercícios e acima de tudo, é o momento de se desapegar, caso necessário, de haver modificações consideráveis nas primeiras descobertas. O intuito é mexer, aperfeiçoar, transformar e mesmo refazer.

## **RESUMO AVALIATIVO**

O segundo momento do capítulo V trouxe-nos o início da exploração desta matéria-prima: corpo e texto.

Buscamos não mais exercícios aleatórios, e sim, transformar as primeiras descobertas em cenas a partir de improvisações, mesmo sem estarmos ainda presos ao texto decorado, mas a ideia do texto que já está bastante impregnada nos atores devido às suas buscas intensas por ações físicas a partir dos personagens.

As improvisações servindo para pôr os atores em contato real com cenas e estimulá-los a continuar a criação, pois deste momento em diante, o espetáculo começa a ser construídos, pautado, claro, nas construções obtidas no primeiro momento.

Hora de transformar o corpo trabalhado, desconstruído em corpo cênico. Hora de experimentar sem medo de arriscar, mesmo entendendo que muitas vezes, nesta etapa, a aflição pode tomar conta do elenco e tornar-se um entrave, buscando saídas para vencê-la e superar as dificuldades.

Seguimos usando quadros e fotos que, didaticamente, torna a explanação mais acessível e mais compreensível, do ponto de vista formativo. Assim, acompanhamos, detalhadamente, cada etapa, podendo observar e mesmo comparar os atores/criadores em processo de construção, evoluindo sistemática e cronologicamente.

### **5.3 – 3º MOMENTO**

#### **5.3.1 – Apresentando os personagens**

Na peça “O Mágico de Oz”, estipulamos uma distinção entre os personagens como sendo humanos e míticos. Uma distinção criada apenas para favorecer as pesquisas corporais. Mais um elemento para ajudar nas buscas dos atores. São eles: personagens humanos (Dorothy e o Mágico de Oz) e personagens míticos (Espantalho, Bruxas boas e más, Anão, Leão, Homem de Lata e Homenzinho Verde).



Para esta montagem, nossa busca foi, mesmo para os personagens humanos, primar por uma composição extracotidiana, evidenciando a condição de representação. Em tese, os atores que fazem personagens míticos teriam mais facilidade em compô-los, mas só em tese. A busca pela (des)construção corpórea para uma construção de um corpo cênico vale para todos, portanto, humanos ou míticos, todos os atores passam pela mesma pesquisa corporal, enfrentando as mesmas dificuldades.




Vejamos a seguir, uma descrição seguida de imagens dos personagens já compostos e em estado de representação.


*Quadro IX – Os Personagens*

PERSONAGENS	DESCRIÇÕES	IMAGENS
<p><i>Dorothy</i></p>	<p>Dorothy é um personagem humano. Uma menina corajosa, destemida e muito companheira, que chega ao País do Anões devido a um vendaval e busca voltar para casa.</p>	 <p><i>Foto 25 – Dorothy</i></p>
<p><i>Anão</i></p>	<p>Personagem mítico que vive no País dos Anões e está feliz com a morte da Bruxa do Leste que os escravizava.</p>	 <p><i>Foto 26 – Anão</i></p>

<p><b><i>Bruxa do Norte</i></b></p>	<p>Personagem mítico. A Bruxa boa do Norte, é amiga dos Anões e entrega os sapatinhos de rubi da Bruxa do Leste à Dorothy e dá-lhe proteção com seu beijo.</p>	 <p><i>Foto 27 – Bruxa do Norte</i></p>
<p><b><i>Bruxa do Leste</i></b></p>	<p>Malvada e morta</p>	<p>Sem imagem</p>
<p><b><i>Bruxa do Oeste</i></b></p>	<p>Personagem também mítico, a Bruxa má do Oeste aterroriza os Anões e o próprio Mágico de Oz. Tenta remover Dorothy e seus amigos da busca de realização de seus sonhos.</p>	 <p><i>Foto 28 – Bruxa do Oeste</i></p>

<p><i><b>Espantalho</b></i></p>	<p>Personagem mítico, o Espantalho é muito esperto, apesar de não ter cérebro. Segue com Dorothy em busca de realizar seu sonho.</p>	 <p><i><b>Foto 29 – Espantalho</b></i></p>
<p><i><b>Homem de Lata</b></i></p>	<p>É um personagem mítico e que foi enfeitiçado pela Bruxa do Leste. É muito emotivo, mas não tem coração. Segue com Dorothy e o Espantalho em busca de realizar seu sonho.</p>	 <p><i><b>Foto 30 – Homem de Lata</b></i></p>

<p><i><b>Leão Covarde</b></i></p>	<p>O Leão também é um personagem mítico e ao contrário do que todos esperam, é covarde. Segue com Dorothy, Espantalho e o Homem de Lata em busca de realizar seu sonho.</p>	 <p><i><b>Foto 31 – Leão</b></i></p>
<p><i><b>Homenzinho Verde</b></i></p>	<p>Personagem mítico, o Homenzinho é o guardião do portão do Castelo da cidade das Esmeraldas. Cabe a ele levar as pessoas à presença do Maravilhoso Mágico de Oz.</p>	 <p><i><b>Foto 32 – Homenzinho Verde</b></i></p>
<p><i><b>Mágico de Oz</b></i></p>	<p>O Maravilhoso Mágico de Oz é um personagem humano e guarda um grande segredo... não tem poderes!</p>	 <p><i><b>Foto 33 – O Mágico de Oz</b></i></p>

<p><b><i>Glinda</i></b></p>	<p>Personagem mítico, Glinda, a bondosa Bruxa do Sul, ajuda Dorothy a realizar seu sonho de voltar para casa.</p>	 <p><b><i>Foto 34 – Glinda</i></b></p>
-----------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

### 5.3.2 – A Conscientização sobre a Criação dos Personagens

Tentaremos neste tópico, descrever e analisar como se deu o processo de conscientização sobre a criação dos personagens, partindo de um exemplo. Abordaremos o processo de conscientização para a construção do personagem a partir da atriz que faz a Dorothy, nossa protagonista.

Optamos por escolher um processo e o estabelecemos como exemplo para entendermos como se deu a conscientização, por percebermos que descrevermos e analisarmos todos os processos de conscientização para criação dos personagens tornaria o tópico muito longo e repetitivo, pois as angústias, dúvidas e certezas acabam sendo comuns na maioria dos atores.

Escolhemos exemplificar o processo da atriz que interpreta a Dorothy, não aleatoriamente, mas por ter sido ela a que mais demonstrou dificuldade no processo e por isso, mais rico em informações para descrevermos e analisarmos. Vejamos.

#### **Dorothy**

Para compor a Dorothy (personagem humano) buscamos uma estratégia para torná-la cenicamente mais atraente. Assim como os personagens míticos, partimos de movimentos extracotidianos. As ações encontradas tornam-se cenicamente mais interessantes por ganharem, assim, amplitude, dilatação. A atriz que a interpreta fala sobre isso: “O extracotidiano que me foi direcionado na reunião é algo que pode me trazer um caminho, pois pensava nela bem realista...o que me aproxima e ao mesmo tempo me distancia” (Isabelle Araújo, Diário – 08/12/09).

---

Chegar a um corpo extracotidiano requer muito treinamento e descondicionamento cotidiano. Achar as ações e sentir-se confortáveis com elas necessita de tempo e paciência. A urgência que rege os atores quando em período de criação pode levar o processo ao fracasso, no entanto, a disciplina e determinação podem ser grandes aliadas. Vejamos como a atriz se coloca: “ainda não consegui me sentir à vontade com a Dorothy, noto que as ações não estão orgânicas, estão superficiais. Fui chamada atenção por conta do corpo, aparentemente disperso, sem intenção” (I. Araújo, Diário – 08/12/09).

As angústias da fase de buscas é inerente a qualquer ator e é bom que assim o seja para que o mesmo não se contente com as primeiras descobertas e se acomode. É bom ter sempre um olhar crítico e atento, mas sem imobilizar-se com isso ou mesmo que esta criticidade atrapalhe. Acompanhemos mais um pouco das ‘tormentas’ que rondam a atriz: “minha consciência do corpo em cena dificulta o trabalho, não consigo ousar ou tentar, me reprimo, penso e automaticamente já reprimo não conseguindo controlar os movimentos. É uma fase de busca” (I. Araújo, Diário – 08/12/09).

Apesar de parecer às vezes desesperador, o processo pode ficar rico e produtivo quando atores mostram-se inquietos e descontentes pois mantêm acesa a chama da busca. Diretor recomendar refazer exercícios e ações não significa que ele não gostou das que surgiram, mas abre a possibilidade de em uma nova busca encontrar elementos mais significativos. Mesmo quando nossa atriz mostra-se descontente, preocupada e questionando vocações, percebemos que neste momento ela cria ou pelo menos, busca alternativas e essas buscas são fundamentais para irmos construindo o que virá. Vejamos nas palavras dela:

É bem difícil o processo criativo... tenho mais consciência do quão difícil está sendo me energizar, me conectar com a personagem, chego a ter dúvida sobre a minha vocação para atuar e como vou conseguir dar continuidade ao processo. Meu corpo não corresponde, por comodidade ou por falta de condicionamento?! Pode ser as duas coisas. Antes eu sentia menos dificuldade de estar em cena, não sei bem porque, ou porque já tenha recorrido ao que estava pronto. Sei que me sinto mole, desconectada. Quando penso que encontrei um caminho vêm outra proposta. Tenho ela na cabeça mas não consigo colocá-la em prática de forma interessante. Preciso achar uma voz urgentemente e fixar a partitura física. Acho que esse corpo mais mole, flexível menos rígido é uma tentativa de trazer o

---

realismo, deixando menos artificial as ações físicas. Busco o menos que diz mais, quero fugir do caricato (I. Araújo, Diário – 15/12/09).

Mesmo que ainda de forma inconsciente, a atriz vai desbravando os caminhos tantas vezes tortuosos da criação e cada vez mais, entendendo o processo fisicamente e dando respostas com o corpo. Assim, chegaremos, em breve, a partituras interessantes e a partir daí começamos a codificá-las, repeti-las e torná-las orgânicas.

Com menos auto-exigências e abrindo-se mais ao processo criativo, os resultados começam a aparecer e, claro, a satisfação vem junto, causando um certo conforto e aliviando tensões e, assim, a criatividade continua se manifestando. Vejamos como o discurso vai se modificando:

Hoje foi um dia mais tranquilo no sentido de assimilar melhor algumas informações por me sentir um pouco mais segura... O trabalho foi importante pois consegui colocar muita energia pra fora e pra dentro do meu corpo, percebendo as regiões que dão sustentação a todo o resto, a coluna, o diafragma, assim como é essencial o controle da saída de energia. Depois do exercício deu tempo de descansar e conversar sobre o processo o que pra mim é crucial. Tive a sensação de corpo cansado que me deixa menos crítica, fazendo com que os movimentos fluam com espontaneidade (I. Araújo, Diário – 17/12/09).

Como o momento agora é de construção, a manipulação das energias é fundamental para que não as desperdicemos e com isso, mantenhamos nossa consciência atenta para direcioná-las. Nossa atriz também se manifesta sobre esta etapa:

Foi ótimo, alongamento, aquecimento bem solto, com continuidade e geração de energia que deve ser reaproveitada em cena. Engraçado, essa fase de aproveitamento de energia desenhando a cena é mais gostosa do que a desconstrução (I. Araújo, Diário – 21/01/10).

Nesta etapa passamos a tornar orgânicas as ações físicas encontradas a partir da repetição atenciosa e minuciosa. Com a repetição, os atores apropriam-se cada vez mais

das ações encontradas e podem ir trabalhando-as cuidadosamente para que elas fluam com liberdade e organicidade. Para I. Araújo, em seu diário de 27/01/10, “um tesouro perdido que estamos achando”.

Finalizamos o tópico sobre a conscientização do processo criativo de construção dos personagens com a avaliação da nossa atriz:

Difícil, doloroso, desgastante, assim posso dizer do início do processo. Talvez pelo fato de estar criando o novo, o diferente, o que não se parece com nada anteriormente realizado. Depois das tentativas e da quebra do corpo cotidiano, começam a aparecer o extracotidiano, o que não é da atriz, o que é do personagem, a Dorothy no caso. Depois de se apropriar do corpo, da voz e intenções, fica bem prazeroso (I. Araújo, Questionário – 05/07/11).

## **RESUMO AVALIATIVO**

No terceiro momento do capítulo V, apresentamos os personagens do espetáculo e em seguida trabalhamos a conscientização da criação do personagem a partir da atriz que interpreta nossa protagonista, Dorothy. A escolha não foi aleatória, visto que esta atriz demonstrou mais dificuldade durante o processo e, portanto, forneceu mais material para análise, além do mais, os conflitos, dramas, medos e conquistas são semelhantes entre os atores nesta etapa da criação e descrever analisando todos os personagens, tornaria o tópico repetitivo.

Importante nesta etapa entendermos o passo-a-passo desta tomada de consciência da atriz durante o desenvolvimento do treinamento e as angústias que se vão dissipando a partir da aparição dos resultados, que de início, parece caótico e sem “luz no fim do túnel”.

Todo o processo de conscientização é permeado por falas da atriz para que assim possamos perceber, diretamente, como se deu o trabalho, não só da perspectiva da diretora/pesquisadora, mas da atriz também. Dois pontos de vista que, a priori, parecem divergentes e que aos poucos, vão se aproximando, com os resultados obtidos. O que era doloroso, passa a ser prazeroso.

## 5.4 – 4º MOMENTO

### 5.4.1 – A Vida do Espetáculo

A reflexão crítica sobre a prática se torna uma exigência da relação Teoria/Prática sem a qual a teoria pode ir virando blablablá e a prática, ativismo. (Freire, 1996, p. 12).

A partir deste momento, descreveremos e analisaremos como foram construídas as cenas, montando passo-a-passo o espetáculo. Atores com corpos preparados e ações físicas pré-estabelecidas, podendo avançar na montagem criando o espetáculo.

Sabemos das dificuldades de se iniciar uma montagem, mas como nesta proposta já fizemos muitos exercícios para construções de ações físicas e muitas improvisações, os atores têm, pelo menos, algo para se apoiarem e, com isso, podem ir propondo as primeiras encenações e, gradativamente, irmos levantando o espetáculo.

Faremos um estudo cena-a-cena por compreendermos que assim, teremos, didaticamente, uma exposição mais clara do processo como um todo. Vejamos, então.

**CENA I** – Chegada de Dorothy ao País dos Anões.

**PERSONAGENS EM CENA:** Dorothy, Bruxa do Norte, Anão e Bruxa do Oeste.

A primeira cena é curta e explicativa. Como informamos no capítulo IV, optamos por suprimir a cena em que Dorothy e sua casa são arrastadas por um vendaval e caem, casualmente, no País dos Anões. Nesta adaptação o espetáculo inicia já com Dorothy no País dos Anões, sendo esclarecida sobre o que aconteceu. Acompanhemos:

**BRUXA DO NORTE:** Bem-vinda seja ao País dos Anões, nas Terras do Leste, ilustre feiticeira. Imensa é nossa gratidão por você ter eliminado a malvada Bruxa do Leste e libertado este povo (*Bruxa e Anão fazem sinal de reverência*).

**DOROTHY:** Bruxa?? Anões?? É...senhora... (*Dorothy vai se encaminhando para eles, hesitante*) ...eu nunca matei nem uma mosquinha.

**BRUXA DO NORTE:** Ora, ora...vejamos... Então foi sua casa! (*E começa a rir*). Sim, então foi isso! Bem ao acaso, vamos ser honestos, mas providencial!

ANÃO: Já foi tarde, aquela bruxa malvada. Veja! Os sapatos de rubi bem debaixo de sua casa! Então, agora acredita?

DOROTHY: Bom, vejo que houve realmente um acidente! Eu lamento muito. Mas...se vocês dizem que era uma bruxa malvada esta tal senhora do Leste...

ANÃO: Muito! Ela nos fazia seus escravos há anos.



Foto 35 – (Cena I – Ensaio I)



Foto 36 – (Cena I – Ensaio II)

Após ser informada sobre o acontecimento, Dorothy diz que quer voltar para casa e não sabe como. A Bruxa do Norte aponta uma possibilidade: encontrar O Maravilhoso Mágico de Oz e dá-lhe uma direção, o caminho das Pedras Amarelas. Entrega-lhe os sapatinhos de rubi que pertencia à bruxa má do Leste e beija-lhe a testa.

BRUXA DO NORTE: Pois bem, Dorothy, (*caminha e pega os sapatos*) como foi você quem matou a Bruxa do Leste, estes sapatos de rubi agora lhe pertencem. Tome. Calce-os.

ANÃO: Eles têm um encantamento que ninguém sabe qual é.

DOROTHY: (*Enquanto troca de sapatos*) Será que vocês podem me ajudar a voltar para casa?

BRUXA DO NORTE: Vejamos... Se você conseguir chegar até a Cidade das Esmeraldas pode falar com o Maravilhoso Mágico de Oz e ele poderá lhe levar para casa.

DOROTHY: E como chego até lá?

BRUXA DO NORTE: Basta você seguir a estrada indicada pelas pedras amarelas. Eu vou lhe dar um presente (*beija a menina na testa*). Com esta marca você ficará protegida durante a viagem. Agora preciso ir. Boa sorte, minha menina. E adeus.

---

ANÃO: Adeus, Dorothy. E obrigado por tudo (*despedem-se*).

Para esta primeira cena, montamos a partir da composição dos personagens Anão e Bruxa do Norte, onde estes pudessem demonstrar a felicidade sentida, provocada pela libertação deste povo com a morte da Bruxa do Leste. Para Dorothy buscamos o encantamento, a surpresa, misturados com o medo do desconhecido.

Mesmo com toda a limitação de movimentos no Anão devido sua composição corpórea lhe colocar de joelhos, ganhamos força cênica com ações direcionadas para braços e cabeça. O ator nos relata um pouco do seu processo nesta cena. Vejamos:

Com relação à partitura tenho encontrado dificuldades, uma vez que na primeira cena o anão tem poucas falas e além do mais estarei de joelhos, que faz com que meus movimentos sejam restritos senão acabarei mostrando a minha perna dobrada. Mas procurei ações curtas e feitas com o braço. Achei interessante a “corrida”. O que eu quis propor, consegui: o riso. Minha primeira ideia quando pensei na corrida foi que fosse engraçada, já que o próprio andar do anão é engraçado, e acabou sendo (Bruno Teixeira, Diário – 01/12/09).

Como dissemos no item anterior, as angústias e conquistas dos atores, quando no processo de criação, são comuns. Vejamos como a atriz que interpreta a Bruxa do Norte se mostra feliz com suas descobertas:

Uma angústia inicial por não saber por onde começar, retomando a sequência de movimentos (mas já com relação à primeira cena de cada personagem) e logo veio a sensação de estar criando. Tão importante... Momento único para o ator. Onde tudo começa. Cada gesto, detalhe, voz e movimentos que talvez nem façam parte do resultado final, mas são essenciais na produção, criação, forma, caminho... Fui sentindo-me melhor, a cada experimento, a cada tentativa, porque me sentia cada vez mais envolvida e tomada pelo processo... Movimento, voz, expressões, não conseguia separá-los na hora de criar. Um ajuda o outro. Um abre caminho e dá uma luz para que os outros apareçam (Monera Sampaio, Diário – 08/12/09).

E assim, entre angústias e conquistas, que são, absolutamente pertinentes aos

atores quando do início da encenação, finalizamos a construção da primeira cena com foto do elenco durante apresentação.



*Foto 37 – (Cena I – Apresentação)*

**CENA II** – Dorothy conhece o Espantalho no caminho das Pedras Amarelas.

**PERSONAGENS:** Dorothy e Espantalho.

A partir da sugestão da Bruxa do Norte de seguir pela estrada das Pedras Amarelas em direção à Cidade das Esmeraldas onde mora o Maravilhoso Mágico de Oz, Dorothy segue com Totó, seu cachorrinho de pelúcia e encontra no caminho o Espantalho, que de imediato, revela seu problema, a falta de um cérebro. Acompanhemos:

**DOROTHY:** Sabe, Totó, até que estou gostando daqui. É muito bonito. (*Dorothy vê um espantalho*). Veja, um espantalho! Este é muito mais bonito que o que o tio Henry fez, não acha? (*de repente, o espantalho se mexe*). Oh, você viu isso, Totó!?! Ele mexeu! Não, não, devo estar imaginando coisas (*e vira o rosto*).

**ESPANTALHO:** Ei, psiu. Menina. Olhe para o lado. (*Dorothy olha o espantalho*).

**DOROTHY:** Nossa.... nunca vi boneco falar! Muito menos um espantalho!

**ESPANTALHO:** Pois eu só não falo mais por falta de entendimento. É que me falta um cérebro.



*Foto 38 – (Cena II – Ensaio)*

Dorothy anuncia que está à procura do Maravilhoso Mágico de Oz para pedir-lhe que a leve de volta a casa. O Espantalho se interessa e pergunta se pode acompanhá-la e pedir ao Mágico um cérebro. Dorothy concorda e os dois partem em busca de realizar seus sonhos.

DOROTHY: Vou à Cidade das Esmeraldas. Lá tem um mágico muito poderoso, o Maravilhoso Mágico de Oz. Eu vou pedir a ele que me leve de volta pra casa.

ESPANTALHO: Ei, tive uma ideia! E se ele me desse um cérebro?

DOROTHY: Bem...não posso garantir nada, mas se você for, o que terá perdido? Hum?

A empatia entre os dois se faz clara desde o primeiro momento e o Espantalho prevê amizade eterna, um dos pilares do texto: lar, amizade e realização de sonhos. Vejamos nas palavras do personagem: “Você tem um bom coração. Seremos amigos para sempre” (Cristina, 2010, p.03).

Importante na construção desta cena, foram as relações estabelecidas. Estariam somente dois atores em cena e a confiança entre ambos seria fundamental para o seu

---

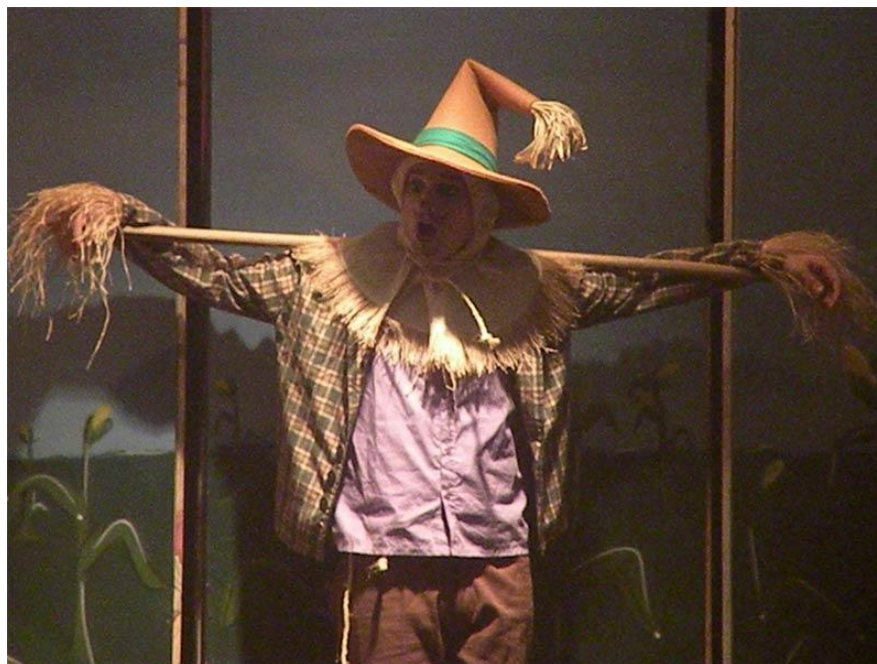
bom andamento. Nosso lema foi a comunhão entre os atores para conquistarmos o público. Stanislavski (2001) reforça nossa compreensão:

Se os atores querem realmente prender a atenção de um grande público, devem esforçar-se ao máximo para manter, entre si, uma troca incessante de sentimentos, pensamentos e ações, e o material interior para essa troca deve ser suficientemente interessante para manter os espectadores atentos e interessados (pp. 50-51).

Como já tínhamos muito claro as ações físicas dos dois atores, devido ao treinamento e as improvisações, resolvemos dar ênfase na confiança do grupo. A busca por cumplicidade no companheiro de cena fortalecendo a verdade cênica, almejada por Stanislavski e tantos outros que se seguiram. “A verdade cênica não é a pequena verdade exterior que leva ao naturalismo. (...) É aquilo em que vocês podem *acreditar* com sinceridade” (Stanislavski, 2001, p. 205). A atriz que interpreta a Dorothy reforça o poder da troca em cena: “Senti bastante sintonia com o Anderson Barreto (ator que interpreta o Espantalho) ele é muito esforçado e talentoso” (I.Araújo, Diário –19/01/10).

Avançando nesta busca pela sintonia não só na cena, mas no grupo como um todo, construímos a cena II, pautada na parceria. Reforçamos esta ideia com o depoimento de I. Araújo em seu diário de 17/12/09 : “Fico feliz em trabalhar com esse grupo que mesmo com meus altos e baixos me acolhe”. O ator A.Barreto também se posiciona quanto à parceria do grupo para composição: “Me proporcionou a confiança para construção do personagem, tendo a criatividade sempre instigada pelo próprio grupo” (trecho do questionário respondido pelo ator).

Finalizamos esta cena com uma foto do Espantalho, durante apresentação do espetáculo.



*Foto 39 – (Cena II – Apresentação)*

**CENA III** – Dorothy e Espantalho encontram o Homem de Lata

**PERSONAGENS:** Dorothy, Espantalho e Homem de Lata

Seguindo com nossa viagem pelas cenas que compõem o espetáculo, chegamos à cena III onde Dorothy e o Espantalho encontram o Homem de Lata que encontra-se enferrujado. Este aproveita e conta-lhes como virou um Homem de Lata.

(Dorothy e o Espantalho caminham na estrada quando ouvem um gemido profundo)

ESPANTALHO: Que foi isso?

DOROTHY: Não faço idéia. Mas vamos já descobrir. O senhor gemeu?

HOMEM DE LATA: Gemi. Há mais de um ano que estou aqui gemendo.

DOROTHY: Coitadinho. Me chamo Dorothy e este aqui é o Espantalho. Posso fazer alguma coisa pelo senhor?

HOMEM DE LATA: Sim. É, por favor, passe um pouco de óleo na minha boca e dobradiças. Tem óleo perto da minha perna.

DOROTHY: Então, sente-se melhor?

HOMEM DE LATA: Muito melhor! Desde que enferrujei que estava aqui parado. Se vocês não tivessem aparecido eu teria passado o resto da vida aqui.

ESPANTALHO: O senhor é de lata?

HOMEM DE LATA: Sou sim. Mas já fui de carne e osso, assim como você (*aponta para Dorothy*). Eu era um lenhador. Mas a Bruxa Malvada do Leste enfeitiçou meu machado e um dia, enquanto trabalhava, ele escapou das minhas mãos e decepou minha perna esquerda e todas as outras partes do meu corpo. E com isso, fiquei sem coração.

DOROTHY: Ó, céus! Tadinho.

HOMEM DE LATA: Mas eu não me entreguei. Encomendei a um ferreiro um corpo de lata e continuei minha vida.



*Foto 40 – (Cena III – Ensaio)*

Após ouvir a trágica história do Homem de Lata, Dorothy conta-lhe que estão à caminho da cidade das Esmeraldas a procura do Maravilhoso Mágico de Oz para pedir-lhe que realize seus sonhos. O Homem de Lata junta-se ao grupo em busca de um coração.

DOROTHY: Olha, nós estamos indo à Cidade das Esmeraldas para falar com o Maravilhoso Mágico de Oz. Eu vou pedir que ele me ensine o caminho de volta para minha casa.

ESPANTALHO: E eu vou pedir um cérebro.

HOMEM DE LATA: Hum...e será que ele poderia me dar um coração? (*Dorothy e o Espantalho entreolham-se confusos*)...

HOMEM DE LATA: (*Em tom cerimonioso*) Então, minha jovem (*cumprimentando Dorothy*), meu caro (*cumprimentando o Espantalho*), se vocês me admitirem no grupo, será uma honra acompanhá-los até a Cidade das Esmeraldas.

DOROTHY: Por mim o senhor está aceito.

ESPANTALHO: E por mim também.

Esta cena foi pensada com o intuito de evidenciar a amizade, um dos pilares desta dramaturgia, entre os personagens, valorizando a noção do coletivo como agente de força para se alcançar objetivos. Unidos, sentem-se mais fortes para convencer o Mágico de Oz de que seus sonhos merecem ser realizados.

A noção de ajuda mútua também é valorizada tanto na dramaturgia quanto na encenação. O ator Érico Maciel nos relata sobre seu processo no trabalho em grupo: “Observar os intempéries do processo me move à buscar minhas soluções. Quando às tenho posso contribuir no desenrolar da cena. Quando tenho segurança contágio. Quando tenho energia contágio” (Diário – 15/12/09). Vejamos na foto abaixo, a relação de alegria e cumplicidade entre os personagens.



*Foto 41 – (Cena II – Apresentação)*

**CENA IV** – Dorothy, Espantalho e Homem de Lata encontram o Leão Covarde. À espreita está a Bruxa má do Oeste, vigiando-os.

**PERSONAGENS:** Dorothy, Espantalho, Homem de Lata, Leão Covarde e Bruxa do Oeste.

Seguindo rumo à cidade das Esmeraldas, o grupo formado agora por Dorothy e seu inseparável cachorrinho Totó, o Espantalho e o Homem de Lata, acabam por conhecer a figura inusitada do Leão que avança para atacá-los.

LEÃO: Uuhhh!!!!

ESPANTALHO: Ai, mas o que é isso?!?!

DOROTHY: É um leão feroz, e pelo jeito, quer nos jantar!

DOROTHY: Aaaaaai! Seu atrevido! Devolva já meu cachorrinho! (*toma o bichinho e bate no leão*). Não tem vergonha? Um leão do seu tamanho atacando um bichinho de pelúcia?

LEÃO: Desculpe, eu não cheguei a morder.

DOROTHY: Não chegou, mas queria!

LEÃO: Não, não, eu juro que não queria (*recua, tremendo de medo*).

Indignada, Dorothy passa a ofendê-lo chamando-o de covarde. Como poderia um animal daquele tamanho assustar um espantalho e tentar comer um bichinho de pelúcia, como o Totó. Para surpresa de todos, o Leão concorda e se lamenta. Vejamos:

DOROTHY: Não acredito em você. Seu...seu covarde! Você não passa de um leão covarde! Por que não vai atacar alguém do seu tamanho? Hum? (*Desafiando o leão*).

LEÃO: Sei disso... Mas que vou fazer? Tenho de assustar as pessoas.

DOROTHY: Mas assustar um pobre espantalho, feito todo de palha? (*Dorothy ajuda o espantalho a levantar. Ele está todo amarrotado e a menina vai batendo na palha, ajeitando sua forma*).

LEÃO: Só um leão covarde como eu poderia atacar um espantalho.

DOROTHY: (*Dorothy ajuda o Homem de Lata a se levantar e os três caminham curiosos para perto do leão*) Por que o senhor é tão covarde?

LEÃO: É um mistério. Acho que nasci assim. Todos os animais esperam que eu mude um dia, que seja valente e corajoso, afinal, sou o rei dos animais. Mas basta alguém tentar me enfrentar, que meu coração dispara.



*Foto 42 – (Cena IV – Ensaio I)*

Diante das adversidades vividas pelo Leão, resta incluir mais um integrante ao grupo e irem todos em busca de realizarem seus sonhos. A partir de agora o Leão Covarde junta-se a trupe.

ESPANTALHO: Eu não tenho cérebro e por isso vou viajar com a Dorothy até a Cidade das Esmeraldas e pedir um ao Maravilhoso Mágico de Oz.

HOMEM DE LATA: E eu vou pedir um coração!

DOROTHY: E eu, para encontrar o caminho de casa!

LEÃO: Vocês acham que o Maravilhoso Mágico de Oz poderia me dar um pouco de coragem?

ESPANTALHO: Por que não?

LEÃO: Bem, se vocês permitirem, eu irei também e ficarei muito honrado.

DOROTHY: É claro que sim, senhor Leão! Vamos todos. E com o senhor conosco, os outros animais não nos atacam. (*Vão saindo alegremente*).

Mesmo fortalecidos por estarem em grupo onde um apoia o outro, nossos personagens não estão livres do mal. A Bruxa má do Oeste os segue e vigia para impedir Dorothy de realizar seu sonho de voltar para casa levando consigo os sapatinhos de rubi da Bruxa má do Leste.

BRUXA DO OESTE: Mas será impossível! Que menininha mais atrevida e inconveniente! Não estou dizendo mesmo? Será que devo me preocupar com ela, heim? Vou ficar de olho e atrapalhar seus planos se ela se meter a besta comigo. Ela ou qualquer outra pessoa!



*Foto 43 – (Cena IV – Ensaio II)*

Esta cena vem para completar a sequência das quatro cenas em que apresentamos os personagens que irão em busca da realização de sonhos, solicitando ao Maravilhoso Mágico de Oz, seus pedidos mais significativos.

Nossa proposta foi apresentá-los de forma que o público pudesse ir reconhecendo-os e observando-os a partir das matrizes corpóreas únicas e diferenciadas. Dorothy, humana mas com ações extracotidianas que geraram amplitude. E sobre a dilatação, o ator E.Maciel se pronuncia: “Fiquei com uma sensação de latência no corpo; uma sensação de expansão corpórea” (Diário – 21/01/10). Espantalho, um personagem mítico, demonstrando toda a leveza de quem tem somente palhas no corpo. O Homem de Lata com sua postura dura, engessada devido à ferrugem, mas muito sensível, para quem não possui coração. O Leão Covarde, mais um personagem mítico com agilidade de um felino, mas sem o vigor do rei da selva e cheio de medo. Para finalizar as cenas mostramos ainda a Bruxa má do Oeste, com sua máscara aterrorizante e uma desconstrução corpórea que a torna desengonçada e assustadoramente engraçada.

Deixamos uma imagem dos nossos heróis em cena, durante apresentação.



*Foto 44 – (Cena IV – Apresentação)*

**CENA V** – Nossos heróis chegam a Cidades das Esmeraldas, encontram Oz e recebem dele uma missão, tirar a vassoura da Bruxa do Oeste.

**PERSONAGENS:** Dorothy, Espantalho, Homem de Lata, Leão Covarde, Bruxa do Oeste, Homenzinho Verde e O Mágico de Oz.

Nesta cena, finalmente, os nossos guerreiros chegam à Cidade das Esmeraldas e conseguem falar com o Maravilhoso Mágico de Oz que lhes pede em troca, um favorzinho. Antes, o grupo é atendido por um serzinho muito esquisito, o guardião do portão do castelo, um Homenzinho Verde. Acompanhemos.

**DOROTHY:** Vejam! As pedras amarelas terminam aqui. Vamos chamar, para ver se alguém aparece. *(E todos chamam)*. Ô de casa. *(Surge um homenzinho)*.

**HOMENZINHO:** O que vocês desejam?

**LEÃO:** Viemos para falar com o Maravilhoso Mágico de Oz.

**HOMENZINHO:** *(Espantado)* Há muito tempo que ninguém vem aqui procurar por Oz... Ele é um ser poderoso e terrível. Se vocês vieram pedir coisas

fúteis, dêem meia volta, pois ele ficará furioso e destruirá num instante todos vocês.

ESPANTALHO: Pelo contrário. Viemos pedir coisas muito importantes.

LEÃO: E quem é o senhor?

HOMENZINHO: Eu sou o guardião do portão. Cabe a mim levá-los à presença do Maravilhoso Mágico de Oz. Esperem um pouco, devo anunciá-los. *(Sai e volta. Fala em tom solene)*. Pronto, o Maravilhoso Mágico de Oz irá recebê-los. *(Todos festejam)* Pensem bem antes de fazer seu pedido. Eu devo sair, pois não tenho nada a pedir. Boa sorte. *(E sai)*.



*Foto 45 – (Cena V – Apresentação)*

LEÃO: Mas que homenzinho esquisito.

DOROTHY: É verdade.

OZ: *(Com voz forte e intimidadora)* Sou Oz, o Grande! O Terrível! Quem são vocês?

DOROTHY: Sou Dorothy e es... *(interrompida)*.

OZ: Onde você conseguiu esses sapatos e essa marca na testa?

DOROTHY: Os sapatos eram da malvada Bruxa do Leste. Fiquei com eles depois que minha casa caiu em cima dela, matando a coitada. E esta marca foi a Bruxa do Norte que me beijou quando nos despedimos e ela me ensinou a chegar até aqui, para que eu o viesse procurar.

OZ: E que desejam de mim?

DOROTHY: Que me mande de volta para casa, onde moram meus tios.

ESPANTALHO: E eu quero um cérebro para ter ideias.

HOMEM DE LATA: E eu quero um coração, para ter sentimentos.

LEÃO: E eu quero ter coragem!

OZ: Pois muito bem, minha resposta é a seguinte: não é justo atender ao seu pedido sem que vocês me prestem um obséquio qualquer. Estão de acordo?

DOROTHY/ESPANTALHO/HOMEM DE LATA/LEÃO: Sim, sim, às ordens!

OZ: Vocês devem tirar os poderes da Bruxa do Oeste e expulsá-la das terras dos Piscas-Piscas.

DOROTHY: E como faremos isso?

OZ: Tomem a vassoura dela. Aquela vassoura dá muita força a ela. E já falei demais. Agora vocês todos só voltem a me incomodar se tiverem cumprido sua missão.



Foto 46 – (Cena V – Ensaio I)



Foto 47 – (Cena V – Ensaio II)

Entendendo a missão que lhes foi confiada e sabendo da dificuldade de realizá-la, mas compreendendo também que não terão outra alternativa, coube aos nossos heróis partirem nesta empreitada a qualquer custo. Único jeito de realizarem seus sonhos. No entanto, essa jornada não foi simples pois a Bruxa do Oeste tenta impedi-los de qualquer jeito, inclusive disfarçando-se para enganá-los. Vejamos.

HOMEM DE LATA: Alguém sabe onde encontrar essa Bruxa?

DOROTHY: Bem, no País dos Anões disseram que ela habita as terras do oeste.

ESPANTALHO: É isso! Por isso se chama Bruxa do Oeste. Eu sei como chegar lá.

Basta seguirmos o pôr-do-sol, no rumo do oeste. Vamos.

DOROTHY: Devíamos dormir um pouco.

ESPANTALHO: Eu vou achar um lugar para vocês descansarem. Venham (*descem pela estrada*).

ESPANTALHO: Olha, tem um lugar aqui. Vocês descansam. O Homem de Lata e eu ficamos de vigília (*Dorothy e o Leão procuram um local para deitarem, enquanto os outros dois ficam de pé. A Bruxa do Oeste entra disfarçada, segurando uma caixa de fósforos e um balde d'água*).

BRUXA DO OESTE: Vamos ver se eu não acabo com esses dois projetos de guardas. (*Fingindo uma voz doce, aproxima-se dos dois*). Olá, meus jovens.

HOMEM DE LATA: Olá, senhora. Boa noite. O que a senhora faz na mata uma hora dessas? Está perdida?

BRUXA DO OESTE: Sim, meu rapaz, perdida.

ESPANTALHO: Hum...acho estranho a senhora aparecer justo aqui no meio da noite. Como nos encontrou?

HOMEM DE LATA: Pare com isso, não vê que a pobrezinha está perdida? Venha, pode deitar-se aqui perto. Há muitos perigos, a senhora não devia ter se afastado de casa. (*O Espantalho anda em volta da bruxa, desconfiado, e vê algo em sua mão*).

ESPANTALHO: O que é isso em sua mão?

BRUXA DO OESTE: (*Sem mostrar-lhe as mãos*) O quê? Em que mão?

ESPANTALHO: Nesta.

BRUXA DO OESTE: Na direita ou na esquerda?

ESPANTALHO: (*Para o Homem de Lata*) E agora? Ela tinha de fazer uma pergunta difícil? (*Para a bruxa*) Há diferença?

BRUXA DO OESTE: É claro que há. Porque se você pergunta na direita, digo que é algo para seu amigo gentil. Mas se você pergunta na esquerda, digo que é algo para você.

ESPANTALHO: Para mim?! O que é?! (*A bruxa tira a caixa de fósforos e ameaça o Espantalho*).

BRUXA DO OESTE: Eu vou lhe queimar, seu espantalho intrometido! (*Dirigindo-se ao Homem de Lata*) E você, nem ouse chegar perto! Eu tenho aqui um balde cheio de água, heim!

ESPANTALHO: Ataque, Homem de Lata, ataque, que depois eu passo óleo em você.

BRUXA DO OESTE: O quê? É muita ousadia me desafiar!

(O Homem de Lata toma o fósforo da Bruxa e pára, esperando que ela lhe jogue a água.

Mas ela grita e sai praguejando)

BRUXA DO OESTE: Seus insolentes! Vocês me pagam! Aonde eu tava com a cabeça quando inventei de trazer este balde d'água! É guerra? Pois se preparem! (*E sai*).

HOMEM DE LATA: Ué, não entendi. Por que ela não jogou a água em mim?



*Foto 48 – (Cena V – Ensaio III)*



*Foto 49 – (Cena V – Ensaio IV)*

Nesta cena tivemos o cuidado, principalmente com o espaço cênico, que na descrição de Pavis (2008) “nos é dado aqui e agora pelo espetáculo, graças aos atores cujas evoluções gestuais circunscrevem este espaço cênico” (p. 133).

A cena era curta, mas divertida e com muita movimentação. Cuidadosamente íamos lidando com os espaços para que atores pudessem jogar sem atropelos e/ou choques. Levamos em consideração os figurinos, principalmente da Bruxa do Oeste que tem uma saia rodada, larga e carrega nas mãos um grande balde, precisando ainda mais de espaço. Espantalho e Homem de Lata cercando a pseudo velhinha (Bruxa disfarçada) sem aproximarem-se muito. Quando desmascarada, a Bruxa do Oeste vira-se contra os nossos amigos que giram no eixo, espalhando-se.

A atenção voltou-se para que a cena não ficasse confusa e barulhenta visto que os personagens lutavam. Espantalho e Homem de Lata contra Bruxa do Oeste. O risco de gritos e desarrumação era grande, por isso, nosso olhar tentava limpar a cena.



*Foto 50 – (Cena V – Apresentação II)*

**CENA VI** – A Bruxa do Oeste aprisiona Dorothy e o Leão e manda destruir o Espantalho e o Homem de Lata

**PERSONAGENS:** Dorothy, Espantalho, Homem de Lata, Leão Covarde, Bruxa do Oeste e Voz.

A Bruxa do Oeste, possui, além da sua vassoura mágica que à deixa muito poderosa, uma tiara dourada que a possibilita fazer pedidos aos míticos macacos invisíveis voadores. Põe a tiara, faz seu último pedido e se surpreende com o que acontece. Acompanhemos.

**BRUXA DO OESTE:** Estes pestinhas que me aguardem. Pensam que vai ser fácil me vencer? Tenho ainda um trunfo! Vou colocar a tiara dourada e fazer um pedido aos macacos invisíveis voadores. *(A bruxa coloca a tiara na cabeça e diz um encanto).*

**BRUXA DO OESTE:** *(Equilibrando-se na perna esquerda)* Ep-pé...pep-pé...kak-ké! *(Mudando agora para a perna direita)* Ôli-li...ôlo-lô...olá-lá! *(Apoiando-se sobre as duas pernas de uma forma desengonçada e com voz estridente)* Ziz-zy...zuz-zy...zik! *(Ao terminar, ouve uma voz).*

VOZ: Bruxa do Oeste, você já nos fez dois pedidos. Um que a fizéssemos dominar este país. Outro, que a fizéssemos aprisionar os Pisca-Piscas. Este é seu terceiro e último pedido.

BRUXA DO OESTE: Ordeno que vocês destruam os estranhos que invadiram meu domínio. Exceto o leão, pois quero adestrá-lo para ser meu cavalinho.

VOZ: Suas ordens serão atendidas.

BRUXA DO OESTE: Agora eu quero ver. Vou ficar esperando meu leãozinho em casa.  
(*A bruxa sai e aparecem os quatro amigos*).

DOROTHY: Hum...estou achando tudo muito calmo...

LEÃO: Eu também acho... (*Sente algo puxando seu braço*) Ai! Que foi isso? Algo puxou minha pata.

HOMEM DE LATA: Ai! O meu também!

(E todos, exceto Dorothy, sentem como que os tivessem puxando pelos braços. São levados e Dorothy fica só)

DOROTHY: Ó, meu Deus, que está acontecendo! (*Assustada, ouve uma voz*).

VOZ: Nós somos os macacos invisíveis voadores. Viemos a pedido da Bruxa do Oeste para destruir vocês e capturar o Leão.

DOROTHY: Vocês não podem fazer isso.

VOZ: Podemos sim. Não adianta lutar, menina. Seu amigo de lata está caído em meio a pedras, todo amassado. Seu amigo de palha está espalhado pelas copas das árvores. Seu amigo leão está preso e vai ser treinado para ser um cavalo. Mas você, bem você tem uma marca do bem na sua testa, e isso nos impede de lhe fazer qualquer mal. Teremos de levá-la à presença da Bruxa do Oeste e ela decidirá o que fazer. Agora vamos (*e Dorothy sente como que a tivessem puxando pelos braços. Agarra Totó numa das mãos e é levada*).

(*Entra a bruxa puxando o Leão por uma corda*)

BRUXA DO OESTE: Ai, ai...como vai ser bom ter este leãozinho. (*Entra Dorothy, como que empurrada*) Mas o que você faz aqui, menina? Macacos! Eu não lhes disse para destruírem esta menina?

VOZ: Ela traz na testa a marca do bem. Não podíamos fazer nada. Além do mais, ela usa os sapatinhos de rubi. Agora vamos embora. Adeus.



*Foto 51 – (Cena VI – Ensaio I)*



*Foto 52 – (Cena VI – Ensaio II)*

Após descobrir que Dorothy estava protegida pelo beijo da Bruxa do Norte e perceber que esta possuía os sapatinhos de rubi da Bruxa do Leste, a Bruxa do Oeste tenta chantageá-la e roubar-lhe os sapatinhos. Visando apenas defender-se, Dorothy acaba por matar a Bruxa do Oeste, acidentalmente, e apodera-se da vassoura para entregar à Oz e ainda fica com sua tiara dourada.

**BRUXA DO OESTE:** *(Se aproximando de Dorothy, que tentava soltar o Leão)*  
Hum...quem lhe fez isso na testa, hã? Não fale. Não fale a não ser que eu diga “fale”. Só pode ser coisa daquela intrometida da Bruxa do Norte. Diga menina, você sabe qual é a mágica desses sapatinhos? *(Espera um pouco, impaciente)*. Fale!

**DOROTHY:** Não sei ainda. Acho que servem para me proteger.

**BRUXA DO OESTE:** Só isso?

**DOROTHY:** Tem algo mais?

**BRUXA DO OESTE:** Tem sim, tem que de agora em diante você vai fazer tudo o que eu mandar. Acho bom fazer direitinho, caso contrário você vai ter o mesmo fim dos seus amiguinhos. Você vai lavar, passar, cozinhar e limpar a casa. Entendido? *(Dorothy não fala nada)* Vamos, fale!

**DOROTHY:** Sim, senhora.

**LEÃO:** Dorothy! Venha cá. *(Ela se aproxima)* Muito cuidado, pois vi o modo como a Bruxa olhou para os seus sapatinhos. Acho que ela os quer.

**DOROTHY:** Vou tomar cuidado, Leão.

**LEÃO:** Quando os macacos me traziam para cá os ouvi dizer que ela morre de medo de escuro. E também de água.

DOROTHY: Hum...esta é uma boa informação. Como vamos tomar sua vassoura?  
(*Entra a Bruxa, com um balde*) Ops. Aí vem ela.

BRUXA DO OESTE: (*A Bruxa coloca o balde no chão*) Venha aqui, menina, venha lavar este chão imundo. Rápido, ligeiro, correndo! (*Dorothy corre e a Bruxa coloca a vassoura no meio, para que ela tropece. A bruxa agarra um dos sapatinhos e tira do pé da menina*).

DOROTHY: Devolva já meu sapatinho! Você não tem o direito de tirá-lo de mim!

BRUXA DO OESTE: (*Zombando da menina*) Pois com direito ou sem direito, eu vou ficar com ele pra mim (*Ri*). E um dia vou tirar o outro também.

(*Dorothy, furiosa, pega o balde e joga na bruxa*)

BRUXA DO OESTE: Veja o que você me fez! Vou ficar toda derretida!

DOROTHY: Queira me desculpar!

BRUXA DO OESTE: Você não sabia que água é como morte para mim?

DOROTHY: Claro que não! A senhora não havia me dito nada!

BRUXA DO OESTE: Ai, ai! Estou desaparecendo! Nunca imaginei que uma menina tola pudesse me destruir! Ai! (*E morre, caindo no chão*).

LEÃO: Dorothy! Vamos, pegue a vassoura! (*Dorothy calça o sapatinho*).

DOROTHY: Deixe-me soltá-lo primeiro. (*Solta o leão*).

DOROTHY: Enquanto isso vou ver se tem algo de importante entre as coisas da Bruxa (*Pega a vassoura*).



Foto 53 – (Cena VI – Apresentação)

A cena VI é muito importante já que desvenda a fragilidade da Bruxa do Oeste, pois teme água, que a derrete. É um momento definitivo aonde Dorothy consegue vencê-la para enfim retornar ao encontro de Oz, por isso, cuidado na encenação para não deixá-la confusa.

Mantivemos os personagens em posições que favorecessem a visualização do público para a cena que viria. Cautela no modo como dizer o texto para que o mesmo não fosse atropelado pela ansiedade de resolução e que houvesse clareza no desenrolar na cena para que as crianças compreendessem os motivos pelos quais Dorothy destruiu a Bruxa do Oeste, sem evidenciar, obviamente, um espírito maligno na nossa protagonista.

Tudo acontece ao acaso, mas sem deixarmos também de estabelecermos a lição de moral que “o bem vence o mal” e que isto é pertinente e presente nos contos infantis. Sem uma tentativa de encobrir e superproteger as crianças, mas esclarecendo-as sobre o porquê e como se deu essa destruição.

**CENA VII** – Dorothy e seus amigos voltam à cidade das Esmeraldas e procuram novamente Oz. Acontece também o encontro com Glinda

**PERSONAGENS:** Dorothy, Espantalho, Homem de Lata, Leão Covarde, Homenzinho Verde, Oz, Voz e Glinda.

Remexendo nos pertences da Bruxa do Oeste, Dorothy encontra a tiara dourada, põe-na na cabeça e faz-lhe um pedido, voltar à cidade das Esmeraldas junto com seus amigos para revelar que cumpriram a missão e agora querem a realização dos seus desejos. Chegando lá o Homenzinho assusta-se com a presença e chama Oz, que acuado, revela seu grande segredo.

**DOROTHY:** *(Com a tiara na mão, analisando o objeto)* Que será isso? Acho que vou guardar. Puxa, Totó, como seria bom ter o Espantalho e o Homem de Lata conosco.

**LEÃO:** Dorothy! Você não vai acreditar! Os Pisca-Piscas encontraram o Homem de Lata e o Espantalho e os consertaram! *(Entram os dois)*.

**DOROTHY:** Ó, meus amigos! Que falta vocês fizeram! Vocês estão bem?

**ESPANTALHO/HOMEM DE LATA:** Sim, Dorothy, estamos bem.

HOMEM DE LATA: Vamos logo para a Cidade das Esmeraldas!

LEÃO: Mas como voltaremos?

DOROTHY: Ei, eu tenho aqui um objeto da bruxa e umas palavras mágicas. Podemos ver que tipo de encanto esta coisa faz. *(E começa a ler as palavras mágicas. Equilibrando-se na perna esquerda) Ep-pé...pep-pé...kak-ké! (Mudando agora para a perna direita) Ôli-li...ôlo-lô...olá-lá! (Apoiando-se sobre as duas pernas de uma forma desengonçada e com voz estridente) Ziz-zy...zuz-zy...zik! (Ela põe a tiara e uma voz fala com ela).*

VOZ: Quais são suas ordens?

DOROTHY: A voz que me trouxe até aqui! Então basta eu dizer o que quero e você me atende?

VOZ: Você pode fazer até três pedidos. Basta pedir e nós, os macacos invisíveis voadores, atenderemos.

DOROTHY: Eu quero que vocês nos levem até a Cidade das Esmeraldas. Nem acredito que estamos prestes a realizar nossos desejos!

OZ: Vocês de novo? O que querem?

DOROTHY: Estamos aqui para cobrar as promessas que o senhor nos fez.

OZ: Que promessas?

DOROTHY: O senhor prometeu que me mandaria de volta para minha casa se tomássemos a vassoura da Bruxa do Oeste e a expulsássemos.

ESPANTALHO: A mim prometeu um cérebro.

HOMEM DE LATA: E a mim, um coração.

LEÃO: E eu iria ganhar a coragem que me falta.

OZ: E... a Bruxa do Oeste foi destruída?

DOROTHY/ESPANTALHO/HOMEM DE LATA/LEÃO: Sim!

DOROTHY: Eu mesma a derreti com um balde d'água.

OZ: Como foi rápido! É...voltem amanhã. Preciso de tempo para refletir um pouco.

HOMEM DE LATA: O senhor já teve tempo de sobra.

ESPANTALHO: Não esperaremos nem mais um dia!

DOROTHY: O senhor tem de manter a palavra!

OZ: Ah, vocês foram todos enganados. Eu só estava fingindo.

DOROTHY: *(Falando bem alto)* O quê?? Fingindo??

OZ: Cuidado, menina. Não fale tão alto, alguém pode ouvi-la. Aqui todos pensam que sou o Grande Mágico.

DOROTHY: E não é???

OZ: Nem de longe! Na verdade eu sou ventríloquo e bonequeiro.

HOMEM DE LATA: Mas isso é o fim! E agora?

OZ: Eu morava perto da sua terra, Dorothy. Aprendi a ser ventríloquo, a fazer bonecos, truques e mágica... Mas um dia resolvi ser aeróstata.

DOROTHY/TODOS: Aeróstata??

HOMEM DE LATA: Que coisa é essa??

OZ: É o homem que sobe no balão nos dias de circo e convida o povo para o espetáculo. Um dia as cordas se soltaram e o balão foi arrastado por um vento muito forte. Aí em vim parar aqui. As pessoas me viram assim no balão e me nomearam o Maravilhoso Mágico de Oz.

HOMEM DE LATA: Francamente!

OZ: Eu tinha medo das bruxas. Quando soube que sua casa, Dorothy, havia matado uma delas, fiquei disposto a prometer qualquer coisa para que você expulsasse a Bruxa do Oeste e tirasse seus poderes.

DOROTHY: Acho que o senhor é um homem péssimo! Estou sem palavras, meus amigos.

LEÃO: Que coisa terrível...

HOMEM DE LATA: É... (*O Espantalho apenas suspira*).

Mas nem tudo estava perdido! Oz tinha uma forma de realizar os sonhos dos nossos bravos heróis. No entanto, Dorothy não se satisfez com a forma proposta por Oz para voltar para casa, deixando o Totó para trás e então, recorreu aos macacos invisíveis voadores mais uma vez.

OZ: Eu não sou um grande mágico, mas acho que posso resolver seus problemas. Dêem-me uns minutos, volto já. (*Sai de cena*).

(Oz volta com várias coisas na mão)

OZ: Venha cá, Espantalho. (*O outro se aproxima*). Tenho aqui os miolos mais notáveis do Reino. Eu os perei em você e você será o Espantalho mais inteligente do mundo. (*E coloca no espantalho um punhado de miolos de pão. O Espantalho se dirige aos amigos*).

DOROTHY: Como se sente?

ESPANTALHO: Eu me sinto um crânio!

OZ: Agora venha aqui, Homem de Lata. Eu vou colocar este coração em você (*e pendura nele um coração feito de tecido e preenchido com serragem*).  
Este é o coração mais bondoso e cheio de amor que há neste Reino.

HOMEM DE LATA: Estou tão...emocionado!

OZ: Leão, venha até aqui. (*E pega um frasco com um líquido colorido*). Beba isso.

LEÃO: O que é isso?

OZ: Bem, se você já tivesse bebido, eu diria que é a porção vai dar a coragem de cem leões a você. Mas como você ainda não bebeu, não posso dizer nada, pois a coragem é algo que só existe dentro da pessoa, e não fora dela.

LEÃO: (*Bebe todo o conteúdo do frasco*) Sinto-me incrivelmente corajoso e feliz!  
(*Caminha para os amigos e todos o abraçam*).

OZ: Agora venha aqui, Dorothy. Há muitos anos descobri que só poderia sair daqui voando na vassoura da Bruxa do Oeste. Por isso insisti que você a tomasse. Ela pode nos tirar daqui atravessando o deserto por onde viemos.

DOROTHY: Verdade??

OZ: Sim, é verdade. Entretanto, para partir temos de deixar para trás algo que trouxemos conosco e é muito importante para nós. Eu deixarei todos os meus bonecos e tudo o que veio comigo no balão.

LEÃO: E a Dorothy, o que vai deixar? (*Todos se olham, pensativos*)

DOROTHY: (*Já aflita, pensando e sem chegar a uma conclusão*) Eu não sei.

ESPANTALHO: Eu sei. Você terá de deixar o Totó.

DOROTHY: Não posso! O Totó é a única coisa que tenho dos meus pais.

OZ: Vamos, menina, suba na vassoura. Ele é apenas um brinquedo.

DOROTHY: Não, não é. É como se meus pais estivessem perto de mim. Eu não consigo deixá-lo.

OZ: Não tenho escolha, Dorothy. Terei de partir. Meu tempo aqui já se esgotou. Você vem?

DOROTHY: (*A menina fala muito triste*) Não, não vou. Por favor, diga aos meus tios que estou bem! Eu darei um jeito de reencontrá-los!

OZ: Eu direi. E espero encontrá-la em breve. Adeus e obrigado por tudo o que vocês fizeram por mim. (*Oz sobe na vassoura da Bruxa e parte*)

DOROTHY: (*Vira-se para Totó e, muito triste, fala com o bichinho*). Meu Deus, Totó, nunca mais sairemos daqui. É nosso fim mesmo... (*choramingando*).

LEÃO: Espantalho, é bom você ter logo uma idéia.

ESPANTALHO: Tive uma idéia!

ESPANTALHO: Vamos de pedir à Bruxa do Sul que lhe ensine o caminho de volta para casa. Glinda é uma bruxa muito boa e esperta.

HOMEM DE LATA: É melhor irmos já!

DOROTHY: Não! Vou chamar os macacos. (*E começa a ler as palavras mágicas. Equilibrando-se na perna esquerda*) Ep-pé...pep-pé...kak-ké! (*Mudando agora para a perna direita*) Ôli-li...ôlo-lô...olá-lá! (*Apoiando-se sobre as duas pernas de uma forma desengonçada e com voz estridente*) Ziz-zy...zuz-zy...zik!

VOZ: O que deseja? Esta é a segunda vez que nos chama. Agora só terá mais um pedido.

DOROTHY: Quero que vocês tragam Glinda, a bondosa Bruxa do Sul, até aqui.

VOZ: Preparem-se, pois em alguns instantes estarão diante da bondosa Glinda. (*E, de repente, Glinda entra, como que puxada por fios pelos braços*).

ESPANTALHO: Ela chegou!

GLINDA: E então, o que se passa? Por que fui retirada de meu repouso? (*Olhando os quatro*) Vejo quatro seres dos mais ilustres! Pois por todo este maravilhoso reino se espalharam as histórias de suas aventuras.

DOROTHY: Tenho um pedido. Há muito tempo não vejo meus tios e preciso voltar para casa.

GLINDA: Eu vou ajudá-la (*todos festejam*). Mas antes devo pedir que você deixe a tiara mágica comigo. (*Dorothy lhe entrega a tiara. Glinda se dirige aos quatro*). Neste momento vocês, que enfrentaram bravamente desafios em busca de seus sonhos, devem se separar. Você está pronta para isso, Dorothy?

DOROTHY: (*Virando-se para os amigos*) Nunca vou esquecer-los, meus amigos. Vocês são muito importantes para mim e sempre vou pensar em vocês.

ESPANTALHO: Dorothy, obrigado por tudo!

LEÃO: Seja muito feliz, minha amiga, muito!

HOMEM DE LATA: Nós sempre lembraremos de você.

GLINDA: (*Dorothy vira-se para Glinda*) Estes sapatinhos que você está usando têm o poder de levá-la aonde você quiser ir. Se você soubesse a força que eles têm, teria partido deste reino no mesmo dia em que chegou e os calçou.

DOROTHY: Mas se tivesse sido assim, jamais teria ajudado a mudar as vidas de meus amigos, não é? (*Olhando para o Espantalho*). Sinto-me tão feliz, porque cada um deles realizou seu sonho. Agora eles vão ajudar a mudar as vidas de outras pessoas.

GLINDA: É assim que deve ser, Dorothy. É maravilhoso passarmos pelas vidas das pessoas podendo ajudá-las a encontrar seus sonhos.

ESPANTALHO: É verdade, Dorothy.

DOROTHY: Que bom que tudo isso aconteceu! Agora me diga, Glinda, como eu faço para ir para casa.

GLINDA: Dando apenas três passos, você pode ir aonde quiser. Basta bater um salto contra o outro três vezes e dizer o lugar aonde você quer estar. Agora vá.

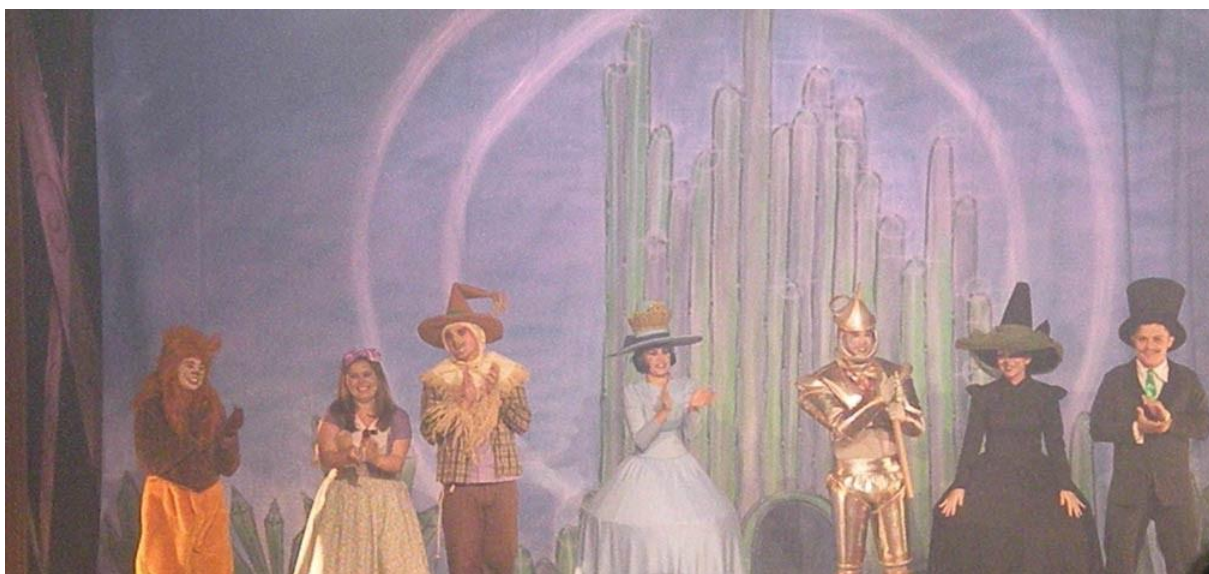
DOROTHY: (*Bate três vezes os sapatinhos*) Sapatinhos, me levem para minha casa! (*E caminha três passos para frente. Black out*).



Foto 54 – (Cena VII – Apresentação)

Cena ápice da peça, onde muitos personagens estão no palco. Muito cuidado com aglomerações e balburdia vocal. Pensamos esta cena quase como um ballet, uma coreografia a ser executada com precisão e limpeza para que os atropelos não aparecessem. Novamente trabalhamos para que o espaço cênico fosse respeitado para o bom encerramento do espetáculo e uma compreensão, por parte da plateia, do desfecho da história.

Alegria e frustração estavam presentes, mas como sempre, nossos amigos conseguem vencer mais este obstáculo e a moral geral da história aparece com seus três pilares sustentadores desta encenação: a amizade verdadeira construída entre os personagens Dorothy, Espantalho, Homem de Lata e Leão é eterna, mesmo tendo que separarem-se; os desejos também como pilar a ser revelado e realizado; por fim o lar, outro pilar da encenação, ponto crucial para encerrar esta história. Dorothy nos diz, em sábias palavras, que *nosso lar é o melhor lugar do mundo* e mesmo estando entre amigos, num mundo fantástico, é em casa que as pessoas são mais felizes e despede-se, finalizando, com satisfação, o espetáculo.



*Foto 55 – (Elenco Agradecendo)*

Contudo, nosso trabalho não se encerra por termos, finalmente, posto em cena o resultado desta montagem. Ao contrário. Começa aqui uma nova etapa. A de avaliação do espetáculo no pós-estréia.

Felizmente o teatro nos dá esta possibilidade de revermos, corrigirmos, aperfeiçoarmos um espetáculo durante sua vida. É quando o colocamos diante da platéia que o ato se confirma e é partir desta interrelação que percebermos ajustes possíveis.

A tarefa não é das mais difíceis. Consiste em assistir aos espetáculos e anotar, cuidadosamente, pequenos ajustes, acertos que ainda precisam para deixar a peça cada vez mais interessante e fazendo com que direção e elenco percebam a vivacidade do teatro e por isso, mexer, reestruturar e corrigir é tão importante para a continuidade do processo de criação de personagens, que não se encerra quando espetáculo entra em cena.

Assim, O Mágico de Oz de refez, se modificou, se aperfeiçoou. Vendo, embora por via tecnológica, visto que já não estávamos acompanhando de perto a temporada por morar noutro país, foi possível detectar alguns pequenos aprimoramentos e mudanças, além de um cuidado em rever, principalmente, a construção corpórea do elenco e com isso, voltarmos ao trabalho com a consciência voltada não mais para a busca, mas para o aperfeiçoamento e maturidade da pesquisa corporal.

## **RESUMO AVALIATIVO**

O quarto momento do capítulo V foi por nós designado como a Vida do Espetáculo. Nesta etapa, construímos a peça a partir das ações físicas encontradas pelos atores quando do processo de (des)construção corporal para a construção dos personagens, usando como guia a Extracotidianidade, preconizada pela Antropologia Teatral de Eugenio Barba.

Optamos por descrever analisando cada cena e assim observando a evolução desta construção, percebendo dificuldades e facilidades com o foco nos pontos guias de cada cena. As ações físicas já haviam sido encontradas, era hora de juntá-las ao texto e trabalhar a encenação montando, cuidadosamente, o espetáculo.

A escolha por ir ilustrando com imagens dos ensaios e da peça já em apresentações foi por tentar observar as duas etapas, o antes (processo) e o depois (apresentação) e quem sabe, compararmos as etapas.

Pudemos também entrar em contato com o texto quase na íntegra, o que nos ofereceu uma compreensão da peça como um todo, atentos ao foco por nós estipulado como pilares da dramaturgia e encenação: amizade, lar e realização de sonhos.

Para finalizar, mostramos a importância de avaliar o espetáculo durante a temporada para que o mesmo possa ir, gradativamente, se aperfeiçoando em revisões e

mudanças para maturidade da peça e principalmente, do elenco e direção, mantendo acesa a chama da criação mesmo depois da estréia do espetáculo.

### **RESUMO DO CAPÍTULO**

Subdividido o capítulo em quatro momentos, pudemos descrever e avaliar, em detalhes, todo o processo desde a motivação até a avaliação do espetáculo no pós-estréia pela direção e elenco.

Acreditamos que assim divididos, pudemos esclarecer o processo, descrevendo e avaliando, ao mesmo tempo que íamos ilustrando com fotos para que a explanação ficasse o mais clara possível para que se pudesse mesmo, visualizar as etapas e momentos cruciais do processo. Descrever a cena, descrever o ponto a ser levado em consideração pela direção a cada cena e por fim, avaliarmos a cada momento, mesmo no pós estreia, por entendermos que era necessário rever e refazer e não apenas descrever o processo.

Seguimos agora com as conclusões finais.

## CONCLUSÕES FINAIS

### **Recordando os Focos Geradores da Pesquisa, o Quadro Teórico e Conceitual e a Metodologia Empírica**

Parece que o momento de concluir esta pesquisa é também um momento para repensá-la. Não é possível, depois de tantos meses lendo, escrevendo e refletindo, nos sentirmos como meses atrás quando definimos o caminho a percorrer. Algo muito intenso se modificou e se ampliou.

Uma coisa é pensarmos intelectual e intuitivamente a pesquisa, outra coisa é quando se inicia o processo da escrita. Não queremos dizer com isso que a cabeça agora é outra e que não mais faríamos desta forma ou coisa parecida. Queremos apenas ressaltar que depois de muito refletir e escrever, cresceu o desejo de nos envolvermos mais ainda com o tema da pesquisa para que possamos aprofundar ainda mais a investigação, que por sinal, nunca cessa.

Buscamos nesta pesquisa trabalharmos com dois focos geradores: a *Antropologia Teatral*, preconizada por Eugenio Barba e o *Método das Ações Físicas* que teve como precursor o russo Constatin Stanislavski onde aprofundamos a investigação estudando outros autores/pensadores/teóricos que contribuíram para difundir, aprofundar e mesmo discordar, em alguns aspectos, da fantástica aventura iniciada por Stanislavski.

Iniciamos o capítulo I apresentando a Antropologia Teatral, sua origem e formas de atuação e definindo que elementos iríamos pesquisar. Optamos por trabalharmos os elementos que, de fato, foram utilizados na montagem do espetáculo “O Mágico de Oz”, pelo Grupo Mirante de Teatro da Universidade de Fortaleza: os *Princípios-que-retornam*. Fizemos novo recorte e trabalhamos com o *Cotidiano/Extracotidiano* e o *Corpo Decidido* onde nos utilizando apenas da *Pré-Expressividade* e do *Bios Cênico*.

Como a pesquisa destinava-se a algo muito específico, uma montagem de um espetáculo teatral, não seria possível estudarmos tudo que está na base da Antropologia Teatral, por isso nossa opção por alguns elementos.

Os elementos trabalhados da Antropologia Teatral foram a base para a pesquisa corporal dos atores em busca do segundo foco gerador da pesquisa: as Ações Físicas. Foi a partir dos exercícios e pesquisa corporal, com base nestes elementos que nós

definimos, que o elenco pôde apoiar-se para encontrar as Ações Físicas, tão importantes para o espetáculo.

As Ações Físicas, nosso segundo foco gerador nesta pesquisa, assim, como a Antropologia Teatral, se forjou a partir da pesquisa que havia sido executada pelo Grupo Mirante de Teatro para a montagem do espetáculo “O Mágico de Oz”.

Tínhamos como ponto de partida, Stanislavski, seu precursor. O primeiro a estabelecer as matrizes na busca pelas Ações Físicas e o primeiro por assim chamá-la. A partir da força motriz, partimos em busca de alguns outros teóricos que contribuíram para alargar a pesquisa, inclusive, discordando do mestre criador em alguns momentos. Investigamos as Ações Físicas nas visões e atuações de Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e Luís Otávio Burnier, a contribuição brasileira neste universo de signos e referências das pesquisas teatrais pelas Ações Físicas e não o fizemos por ser um autor brasileiro, mas por entendermos a grande contribuição do grupo LUME de Teatro tanto no que se refere à pesquisa sobre o trabalho do ator, como para os integrantes do grupo Mirante que já haviam visto e vivenciado aulas, seminários, demonstrações técnicas e espetáculos do grupo LUME.

Com Stanislavski aprendemos que as Ações Físicas são ações *psico-físicas* e agem como *isca catalisadora* de elementos do Sistema Stanislavskiano. Aprendemos também que as Ações Físicas estão ligadas ao *estado interior de criação*. Stanislavski também nos diz que as Ações Físicas evocam novas memórias, como a das sensações, das emoções e dos sentidos, portanto, uma memória física. Aprendemos ainda que *ritmo* e *impulso* são fundamentais para a conquista das Ações Físicas e que os Impulsos partem do exterior para o interior. Para finalizar, vimos que, segundo Stanislavski, somente as Ações Físicas podem ser fixadas, os sentimentos, não.

Grotowski, que reconhecia em Stanislavski a maestria, considerava-se não um seguidor, mas um continuador da pesquisa sobre as Ações Físicas. Vimos que o principal ponto comum entre ele e Stanislavski era a busca incansável pelo trabalho do ator e o principal ponto que os separava no tocante às Ações Físicas estaria no entendimento de que os impulsos, para Grotowski, sempre partia do interior para chegar ao exterior. O impulso sempre anteciparia a ação que viria. Grotowski também fazia questão em diferenciar Ação Física de *gesto, movimento, atividade*.

Importante frisarmos que para os dois teóricos, a *repetição* das Ações Físicas encontradas, era um aliado fundamental para se chegar à organicidade, a “verdade

cênica”. Mas aqui também encontramos diferença. Stanislavski buscava treinar as ações e Grotowski treinava os impulsos que levariam às ações.

Já Eugenio Barba contribui com a busca pelas Ações Físicas propondo uma série de exercícios para se chegar a elas através do que ele convenceu chamar de princípios-que-retornam. Usou os termos *ação real* e *subpartitura* na sua busca. Ação real, como uma espécie de ‘verdade cênica’ e subpartitura como interioridades do ator para justificar a partitura. Buscar elementos internos para fortalecer a partitura.

Para Luís Otávio Burnier, fundador do Grupo LUME, a pergunta crucial, o que é ação física? pode ser respondida de forma sintética: é um *corpo-ação*. E acrescenta alguns elementos para a busca do corpo-ação ou Ação Física. Prima pela *corporeidade*, que seria a transformação das energias potenciais em ações. Chama a Ação Física de menor partícula viva do *texto do ator*. Esclarece que texto do ator seria toda e qualquer mensagem por ele emitida. E acrescenta que as Ações Físicas são formadas por: *intenção, élan, impulso, movimento e ritmo*.

Para nos debruçarmos, estudarmos e escrevermos sobre este material importantíssimo, nos utilizamos de uma investigação-ação, a partir de um estudo de caso numa perspectiva qualitativa, tendo como característica a dimensão do estudo descritivo *pós-fato*.

### **Interpretação dos Dados da Pesquisa**

Nossa interpretação dos dados recolhidos para esta pesquisa é absolutamente, subjetiva. Tentamos dar-lhes uma significação através de fotos de ensaios e de apresentações, diários de bordo dos atores e de um observador externo (ator do próprio grupo, mas que não fazia parte do elenco do espetáculo), cartas de motivações e questionários aplicados aos sujeitos da pesquisa.

Através da análise criteriosa deste material, pudemos nos munir de elementos que nos fizessem confirmar ou não nossas propostas de transformação do corpo cotidiano em corpo cênico, tornando-o mais interessante aos olhos atentos e exigentes do espectador, nosso principal interlocutor e razão pelo qual, montamos um espetáculo teatral.

Importante percebermos que o fato de estarmos *in loco*, participando ativamente de todo o processo como diretora e pesquisadora nos dava a liberdade de modificar, transformar, refazer o processo e com isso, guardar material para esta pesquisa, que sequer havia nascido. Vivências inesquecíveis e importantíssimas para o

desenvolvimento da escrita dissertativa. Descrever o processo, analisando, tendo podido vivenciar tudo de muito perto, ajudou bastante, principalmente com detalhes e lembranças.

Portanto, afirmamos que os resultados obtidos foram:

– Utilização de elementos da Antropologia Teatral e do Métodos das Ações Físicas;

– Entendimento de que é preciso (des)construir o corpo cotidiano, em bases extracotidianas, para encontrar as Ações Físicas;

– Compreensão de que este processo de criação dos personagens ajudou no crescimento pessoal, artístico e grupal dos sujeitos pesquisados.

Reforçamos como resultados positivos nesta nossa empreitada, os depoimentos dos próprios sujeitos que entenderam a proposta de montagem do espetáculo, visando o crescimento formativo pessoal, artístico e grupal, além da percepção que se abre para novas e ainda mais complexas oportunidades de se fazer e pensar a arte dramática, pautada no exercício intelectual, sem nos dispersarmos do exercício físico constante, entendendo que com perseverança, trabalho árduo e muitos experimentos é possível chegar a novos territórios.

Sabemos que o caminho é tortuoso, mas a gratificação conquistada no fim do percurso, recompensa meses de batalha. Vejamos alguns depoimentos retirados dos questionários aplicados aos sujeitos, referendando nossa conclusão:

Percebi a importância dos vários exercícios propostos ao longo de todo o processo de construção dos personagens... O encontro do corpo extracotidiano exigido pelo personagem, com certeza amadureceu o corpo dos atores para esse os outros trabalhos do grupo... Dentro do grupo conhecemos o potencial de cada ator e ficou claro a evolução de alguns deles, principalmente quando comparamos esse trabalho com outros trabalhos realizado pelo grupo... Para o Grupo Mirante o crescimento artístico é incontestável e esse processo específico veio para acrescentar, para desenvolver o potencial artístico de cada integrante envolvido. Cada novo método é válido quando temos um planejamento claro do que queremos e o executamos. Foi isso que aconteceu no processo de montagem da peça O Mágico de OZ. Hoje somos capazes de reproduzir e entender melhor tudo que foi proposto nesse trabalho (Ivan Lourinho, 2011, observador externo).

---

Para mim o “Mágico de Oz” foi bem marcante como ator, pois pude construir numa mesma peça três personagens diferentes e que tinham corpos completamente diferentes. Além disso, trabalhar novos métodos de construção corpórea é sempre interessante para qualquer ator, seja ele em formação ou mesmo aqueles que já tenham uma certa experiência. Trabalhar personagens extracotidianos também foi muito importante para a minha formação como ator (Bruno Teixeira, 2011, ator do espetáculo).

O trabalho físico foi bem elaborado... fazendo assim com que ficasse mais marcante no grupo e em mim... O processo proporcionou uma intimidade maior com o grupo e uma memória física extraordinária. O desconstruir, o extracotidiano, a organicidade, são elementos marcantes deste processo em busca da partitura corporal do personagem e da estrutura da peça... Processo engrandecedor para a arte e para mim (Érico Maciel, 2011, ator do espetáculo).

Para mim foi incrível... Foi um grande crescimento para mim como ator. Tive que superar muitos limites e permitir que o meu corpo pensasse e criasse. Este processo em particular me ajudou bastante na confiança e crença na capacidade que o meu corpo tem de criar sem ter que se apoiar inteiramente na razão. Os diários que sempre entregávamos sobre qualquer atividade que fazíamos durante os ensaios, ajudaram para a compreensão maior de que é preciso deixar o corpo agir sem pensar durante o processo de criação, mas depois disso, a reflexão é sempre bem vinda (Anderson Barreto, 2011, ator do espetáculo).

Nesse processo eu tive um investimento maior na minha preparação corporal no sentido de ter mais consciência das minhas ações. Em alguns momentos sentia que meu corpo dilatava e ocupava um espaço maior do que realmente ocupava... atribuo aos exercícios o êxito na execução da peça... Os exercícios nos dão a possibilidade de perceber e explorar potenciais e possibilidades até chegarmos ao ponto de torná-las reais, concretas... São os exercícios que indicam até onde podemos ir (Natalia Martins, 2011, atriz do espetáculo).

---

A importância é sem tamanho. Para que possamos encontrar um resquício de onde queremos chegar para a construção de nossa personagem é necessário que nosso corpo e intenções estejam voltados para a desconstrução, fugindo do óbvio e do cotidiano, para que essa brecha de luz apareça e nos sinalize para qual direção deveremos ir. E é na desconstrução/construção corpórea que isso é possibilitado ao ator... Um trabalho de corpo intencional, comprometido, apropriado de sentido... Um trabalho intenso e, particularmente, de auto-conhecimento. De apropriação e consciência corporal (Monera Sampaio, 2011, atriz do espetáculo).

A desconstrução corpórea é importante para nos tornarmos conscientes das possibilidades que o nosso corpo é capaz de propor e executar, coerentes e condizentes com o que o personagem exige. Dominar e tornar o extracotidiano orgânico é um desafio constante e essencial para trazer a verdade... A inquietude que move o conhecimento e o domínio do corpo em prol da arte de convencer os outros e a nós mesmos de que somos capazes de melhorar, criar e nos tornarmos melhores. De tudo entendo que o corpo é a ferramenta motriz da arte de atuar e que para isso é necessário movimento, impulso e organicidade com tensão, intenção e atenção... Avalio o processo como bastante produtivo e engrandecedor (Isabelle Araújo, 2011, atriz do espetáculo).

A importância é possibilitar ao corpo a experiência de "se pensar diferente". É necessário favorecermos o processo de experimentação para o corpo. Diferentemente da imaginação, o corpo, para parecer diferente, para mostrar-se com imagens e formas diferentes, necessita fazer, ser. Ele não se imagina e simplesmente projeta, ele faz, ele realiza... A desconstrução tem esse importante papel, de favorecer o processo criativo, forçando o corpo a sair daquilo em que se encontra, o cotidiano. É desconfortável? Talvez. Mas normalmente só saímos de uma posição quando nos sentimos desconfortáveis nela ou temos um impulso maior que a racionalidade pode proporcionar... Acho que formalizamos o estudo das ações físicas. Falamos de autores, de textos, levamos textos para as discussões, demos uma luz intelectual ao trabalho corporal... Muitas vezes vamos fazendo sem ligações com a literatura, com o percurso de outro, que foi adiante. Não vemos, não nos informamos e, às vezes, achamos que descobrimos a pólvora.

Mas não é assim. Acho importante fazer teatro *linkado* com a produção textual, porque podemos nos aprofundar em questões específicas, ao invés de tornar tudo muito intuitivo... O ator diz com o corpo. Ele evidencia seu aprendizado ou os nós que se atam em seu corpo, impedindo sua maturação... Avalio como uma etapa num trabalho que vem se construindo – ora mais rápida, ora mais lentamente – dentro do grupo. Isso tem a ver com maturidade, experiência, disposição, inteligência (a artística), disciplina e curiosidade. Curiosidade é algo que o ator não pode perder... A construção deste espetáculo sinalizou a entrada num plano que não deve ter volta (Kelva Cristina, 2011, adaptadora textual e co-diretora do espetáculo).

Por tudo que foi dito acima, avaliamos que contribuímos de forma significativa para a formação teatral do grupo, a partir desta pesquisa corporal e que nosso trabalho se mostra cumpridor da tarefa de apostar na invenção atoral a partir dos pilares da Antropologia Teatral e das Ações Físicas.

### **Limites da Pesquisa**

A principal limitação da pesquisa, foi o fato da investigadora está morando em outro país e todos os questionários serem aplicados via email, sem uma presença física para aplicar também entrevistas pós-espetáculo, o que teria sido muito interessante neste estudo.

No entanto, consideramos que não existiram impossibilidades de realização da pesquisa, apenas um desejo de estar mais perto e em alguns momentos, colher dados de uma outra forma, mais próxima e em contato com os entrevistados.

### **Síntese das Conclusões da Pesquisa**

A questão central desta pesquisa era, como se configurou o processo de criação dos personagens a partir da Antropologia Teatral e do Método das Ações Físicas na peça “O Mágico de Oz”, na montagem de um espetáculo, como parte da formação do Grupo Mirante de Teatro da Universidade de Fortaleza.

Tínhamos como objetivo principal, entender a importância das técnicas da (des)construção corpórea para que o ator pudesse buscar uma pré-expressividade através de exercícios que lhe permitisse a aproximação de uma trajetória de corpo cotidiano

para a integração criativa de um corpo Extracotidiano, em busca das Ações Físicas, avançando na formação dos atores do Grupo Mirante.

Repensando, pois, a questão central e o objetivo principal da pesquisa, concluímos que fomos, sim, capazes de cumprir o nosso propósito e, acreditamos ter aprofundado a discussão sobre processos de construção de personagens tendo em pauta matrizes como a Antropologia Teatral e o Método das Ações Físicas, com suas especificidades, entendendo que cada processo contribuiu sobremaneira com a formação pessoal, artística e grupal dos sujeitos envolvidos.

Foi gratificante voltarmos ao processo através da descrição e enriquecedor, repensá-lo, analiticamente. Construção essa só possível pela aposta na pesquisa, ora apresentada, tão importante para nossa formação enquanto artista e pesquisadora.

### **Recomendações Futuras**

Nossa perspectiva, após vivenciar esse turbilhão de sensações e interesses, é o desejo de continuidade desta pesquisa que tanto nos deu prazer em realizar e nos instigou o pensamento e quiçá, as ações também.

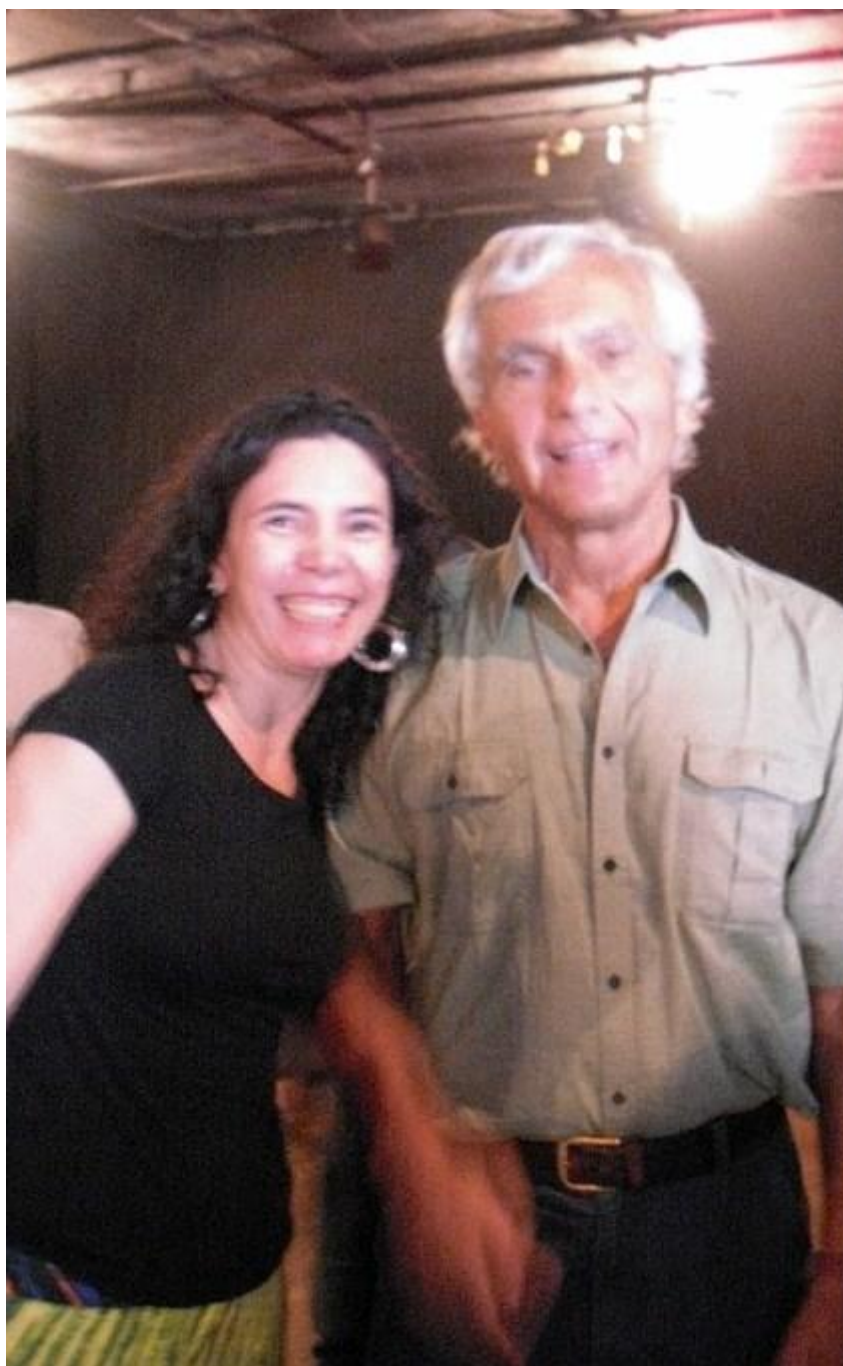
Esta perspectiva de estudo descritivo/avaliativo de processos vivenciados, nos abriu um leque de possibilidade de outras intervenções que somente numa nova pesquisa, em outra dimensão acadêmica, nos permitiria. Diríamos mesmo, que incutiu em nós o desejo latente de avançarmos com novas e tão estimulantes empreitadas intelectuais, pautadas, obviamente, em processo artístico/educacional.

Procuramos, mesmo que de forma condensada, trilhar caminhos que sugerissem curiosidade, criatividade e, principalmente, execução, tendo em vista tantos estímulos provocados e recebidos.

Por tanto dito e por muito ainda há se falar, não podemos considerar aqui, o ponto final. Ampliamos nosso olhar curioso e inquieto para novas formas de se pensar e executar a arte dramática ou mesmo de repensarmos o caminho trilhado aprofundando conceitos e visões de mundo.

E foi, buscando promover o exercício da investigação consciente e comprometida, numa forma descritiva, reflexiva e analítica, partindo da práxis para o exercício intelectual lúdico, que apresentamos, com satisfação, nossa pesquisa.

Finalizamos com uma foto que foi deflagradora da montagem do espetáculo “O Mágico de Oz” e desta pesquisa, que ora, encerramos.



*Foto 56 – Hertenha Glauce e Eugenio Barba*



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Theodor W. (1970). *Experiência e criação artística*. Lisboa: Edições 70.
- Almeida, S. L. e Freire, T. (2000). *Metodologia da investigação e psicologia e educação*. Braga: Psiquilibrios.
- Alves-Mazzotti, A. J.; Gewandsznajder, F. (2001). *O método nas ciências naturais e sociais: pesquisa quantitativa e qualitativa*. 2ª Ed. São Paulo: Pioneira Thomson Learning.
- Barba, Eugenio. (1991). *Além das ilhas flutuantes*. São Paulo: Hucitec.
- Barba, Eugenio & Savarese, Nicola. (1995). *A arte secreta do ator*. São Paulo: Hucitec.
- Barba, Eugenio. (2006). *A terra de cinzas e diamantes*. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva.
- Barba, Eugenio. (2009). *A canoa de papel - tratado de antropologia teatral*. Tradução de Patricia Alves. 2ª Ed., Brasília: Teatro Caleidoscópio/ Dulcina.
- Barbosa, Ana Mae. (Org.) (1999). *Arte-Educação: leitura no subsolo*. São Paulo: Cortez.
- Barbosa, Ana Mae. (Org.) (2002). *Inquietações e mudanças no ensino da arte*. São Paulo: Cortez.
- Baum, Lyman Frank.(2009). *O maravilhoso mágico de Oz*. São Paulo: Martin Claret.
- Biklen, Sari & Bogdan, Robert. (1994). *Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teorias e aos métodos*. Tradutores Maria João Alvarez, Sara Bahia dos Santos e Telmo Mourinho Baptista. Lisboa: Porto.
- Bloor, M. (1997). *Techniques of validation in qualitative research: a critical commentary*. In: Miller G.; Dingwall, R. (Eds.). *Context and methods in qualitative research*. London: Sage
- Boal, Augusto. (2009). *Jogos para atores e não-atores*. 13ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Bonfitto, Matteo. (2006). *O ator compositor: as ações físicas como eixo – de Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva.
- Burnier. L. Otávio. (2009). *A arte de ator – da técnica à representação*. São Paulo: Editora Unicamp.
- Carmo, H. e Ferreira, M.M. (2008). *Metodologia da investigação. Guia de auto-aprendizagem*. 2ª Ed. Lisboa: Universidade Aberta.

- Chekhov, Michael. (1996). *Para o ator*. Tradução de Álvaro Cabral. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes.
- Duarte Jr, João Francisco. (1988). *Fundamentos estéticos da educação*. 5ª Ed. Campinas: Papirus.
- Eco, Umberto. (1997). *Como se faz uma tese em ciências humanas*. Milão: Editoria Presença.
- Ferracini, Renato. (2000). “O treinamento energético e técnico do ator”. *Revista do LUME*, pp. 96-116. Nº 3. Campinas: COCEN-UNICAMP.
- Ferracini, Renato. (Org.) (2006). *Corpos em fuga, corpos em arte*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ed: Fapesp.
- Ferreira, A. Buarque de Holanda. (1996). *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Freire, Paulo. (1987). *Pedagogia do oprimido*. 28ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Freire, Paulo. (1996). *Pedagogia da autonomia - saberes necessários à prática educativa*. São Paulo. Paz e Terra
- Glauce, H., Machado, G., Lustosa, G., Fonteles, Babi., Mendonça, A. (org.) (2006). *[Des]Caminhos da Arte-Educação*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora Ltda.
- Grotowski, Jerzey. (1987). *Em busca de um teatro pobre*. Tradução de Aldomar Conrado do original “Towards a poor Theatre”. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Guerra, I. C. (2006). *Pesquisa qualitativa e análise de conteúdo, sentidos e normas de uso*. Lisboa: Principia.
- Ketele, Jean-Marie & Roegiers, Xavier. (1993). *Metodologia da recolha de dados: fundamentos dos métodos de observações, de questionários, de entrevistas, e de estudos de documentos*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Koudela, I. Dormien. (2009). *Jogos teatrais*. 7ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Koudela, I. Dormien. (2010). *Texto e jogo: uma didática brechtiana*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Lakatos, E. M. & Marconi, M. A. (2005). *Fundamentos de metodologia científica*. 6ª Ed. São Paulo: Atlas.
- Lessard, Hébert, M., Goyette, G. & Boutin, G. (1996). *Investigação qualitativa: fundamentos e práticas*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Magaldi, Sábato. (1998). *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática.
- Martins, A. (2002). *Didáctica das expressões*. Lisboa: Universidade Aberta.

- Ortega y Gasset, José. (2007). *A ideia do teatro*. Tradução J. Guinsburg,. 2ª Ed., São Paulo: Perspectiva.
- Pavis, Patrice. (2008). *Dicionário de teatro*. Tradutores J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva.
- Roubine, Jean-Jacques. (2002). *A arte do ator*. Tradução Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Zahar.
- Roubine, Jean-Jacques. (2003). *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar.
- Spolin, Viola. (2003). *Improvisação para o teatro*. Tradução de Ingrid Koudela e Eduardo Amos do original “Improvisations for the theater”. São Paulo: Perspectiva.
- Spolin, Viola. (2004). *O jogo teatral no livro do diretor*. Tradução de Ingrid Koudela e Eduardo Amos do original “Theater games for Rehearsal”. São Paulo: Perspectiva.
- Stake, Robert. E. (2009). *A arte da investigação com estudos de caso*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Stanislavski, Constantin. (1989). *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Stanislavski, Constantin. (1990). *A criação de um papel*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Stanislavski, Constantin. (1998). *A construção da personagem*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 9ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Stanislavski, Constantin. (1998). *A preparação do ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 14ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Stanislavski, Constantin. (2001). *Manual do ator*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. Revisão de tradução de João Azenha Jr. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes.
- Zamboni, Sílvio. (2006). *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas-SP: Autores Associados.
- O teatro laboratório de Jerzy Grotowski- 1059/1969*. (2007). Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugênio Barba; curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli e com a colaboração de Renata Molinari; Tradução de Berenice Raullino. São Paulo: Perspectiva: Sesc: Pontendera, IT: Fondazione Potandera Teatro.



## **APÊNDICES**



## APÊNDICE I – Cartaz do Espetáculo “O Mágico de Oz”

**TEATRO CELINA QUEIROZ | UNIFOR**  
APRESENTA

MONTAGEM: GRUPO MIRANTE DE TEATRO | UNIFOR

# O MÁGICO DE OZ



**Dias 12, 13 e 19 de junho de 2010,  
no Teatro Celina Queiroz, às 17h.**

Adaptação do Texto **Kelva Cristina** | Direção Geral e Produção **Hertenha Glauce e Kelva Cristina**  
Criação do Figurino **Yuri Yamamoto** | Cenário **José Adjafre** | Iluminação **Walter Façanha**  
Efeitos Sonoros **Luís Bianco** | Contrarregista **Daniel Franco** | Preparação Vocal **Kelva Cristina**  
Elenco **Anderson Barreto, Bruno Teixeira, Érico Maciel, Isabelle Araújo, Mara Nóbrega,  
Morena Sampaio e Natália Martins**

**INGRESSOS:**  
R\$ 5,00 (meia)  
R\$ 10,00 (inteira)

**INFORMAÇÕES**  
**3477 3033**  
[www.unifor.br](http://www.unifor.br)



**UNIFOR**  
ENSINANDO E APRENDENDO



## APÊNDICE II – Clipping do Espetáculo “O Mágico de Oz”

Clipping 1 – Jornal Diário do Nordeste – Zoeira (11/06/2010)

<http://diariodonordeste.globo.com>

Zoeira - Fantasia e humanismo no palco - Diário do Nordeste

Page 1 of 2

# zoeira

Diário do Nordeste

Infantil

## Fantasia e humanismo no palco

11/6/2010

*Dorothy viaja mais uma vez pela fantástica Cidade das Esmeraldas no novo espetáculo do grupo Mirante. A produção que estreia neste fim de semana, no Teatro Celina Queiroz, é a boa pedida para o público infantil*



*Mágico de Oz é o novo espetáculo do grupo Mirante que entra em cartaz no Celina Queiroz*

Os melhores profissionais do teatro cearense estão reunidos no espetáculo "Mágico de Oz". A estreia deste fim de semana, no Teatro Celina Queiroz, conta com a direção-geral e produção de Hertenha Glauce e Kelva Cristina, figurinos e adereços de Yuri Yamamoto e Carri Costa, cenário de José Adjafre e iluminação de Walter Façanha.

"Nós contamos com uma ótima equipe de produção que pensou cada detalhe do espetáculo", afirma Kelva Cristina, que adaptou o texto literário e também dirige a montagem.

No elenco, os integrantes do grupo Anderson Barreto, Bruno Teixeira, Érico Maciel, Isabelle Araújo, Mara Nóbrega, Monera Sampaio e Natália Martins levam ao palco as aventuras de Dorothy na fantástica Cidade das Esmeraldas, criada pelo famoso Mágico de Oz.

Adaptação da obra de Lyman Frank Baum, a peça se propõe a discutir, de uma forma lúdica e divertida, a importância do referencial de lar para a criança e a disposição de ajudar as pessoas. "Essa adaptação passou por um processo intenso. Foram várias etapas até chegar ao texto final. Também foi muito gratificante", explica Kelva.

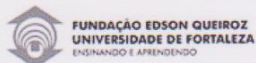
A diretora ressalta ainda que a linha infantil adotada pelo grupo Mirante é uma ação direcionada para formação de plateia.

## Clipping 2 – Universidade de Fortaleza (15/06/2010)

[www.unifor.br](http://www.unifor.br)

Mágico de Oz

Page 1 of 1



**Mágico de Oz**



As aventuras de Dorothy na fantástica Cidade das Esmeraldas, criada pelo Mágico de Oz, chega ao palco do Teatro Celina Queiroz, nos meses de junho e julho, na mais nova montagem do Grupo Mirante de Teatro da Universidade de Fortaleza. Uma adaptação da obra de Lyman Frank Baum, o espetáculo se propõe a discutir, de uma forma lúdica e divertida, a importância do referencial de lar para a criança e a disposição de ajudar as pessoas.

Em o Mágico de Oz, a menina Dorothy se perde de casa durante a passagem de um temporal e acaba conhecendo alguns amigos num reino mágico. Criada pelos tios, Dorothy é uma menina alegre e determinada. Ela acredita, acima de tudo, que lugar de criança é em casa, mesmo estando em lugar mágico e fantástico.

A obra de L. F. Baum tornou eterna a interpretação de Dorothy por Judy Garland, nos anos 30, valendo-lhe um Oscar. Trata-se, portanto, de um clássico. O espectador irá deparar-se com uma história alegre e cuidadosamente contada em cada detalhe, seja na interpretação dos atores, no cenário, no colorido dos figurinos ou na iluminação.

### Ficha técnica

Direção geral e produção: Hertenha Glauce/Kelva Cristina

Adaptação do texto: Kelva Cristina

Criação de figurinos e adereços: Yuri Yamamoto

Execução de adereços: Carri Costa

Cenário: José Adjafre

Iluminação: Walter Façanha

Preparação vocal: Kelva Cristina

Elenco: Anderson Barreto, Bruno Teixeira, Érico Maciel, Isabelle Araújo, Mara Nóbrega,

Monera Sampaio e Natália Martins

### Serviço

Mágico de Oz

Datas: Junho de 2010 - dias 12 e 13 e 19

Julho de 2010 - dias 11, 18 e 25

Local: Teatro Celina Queiroz

Horário: Sessões sempre às 17h

Ingressos: R\$ 10,00 (inteira) e R\$ 5,00 (meia)

Classificação indicativa: Livre

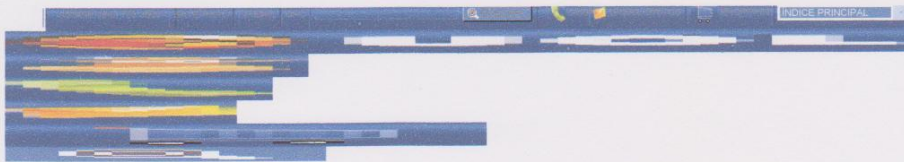


[Imprimir]

## Clipping 3 – Jornal O Povo Online – Vida & Arte (21/06/2010) <http://opovo.uol.com.br>

O POVO Online - Vida &amp; Arte

Page 1 of 1



### Dorothy e a Cidade das Esmeraldas

12/06/2010 02:00

Adaptado da obra de Lyman Frank Baum, o clássico O Mágico de Oz recebe uma nova montagem, desta vez pelo elenco do Grupo Mirante de Teatro. Com estreia hoje (12), às 17 horas, no Teatro Celina Queiroz (Edson Queiroz), a montagem prossegue ainda nos dias 13 e 19 de junho; 11, 18 e 25 de julho.

Com direção geral e produção de Hertenha Glauce e Kelva Cristina, a peça conta as aventuras da menina Dorothy que, ao perder-se de sua casa por ocasião de um temporal, acaba indo parar na Cidade das Esmeraldas e, conseqüentemente, tornando-se amiga de quatro figuras bem diferentes.

Com cenário assinado por José Adjafre, figurinos e adereços ficam a cargo de Yuri Yamamoto.


#### SERVIÇO

O Mágico de Oz - Estreia hoje (12), às 17h, no Teatro Celina Queiroz (av. Washington Soares, 1321 / Campus da Unifor - Edson Queiroz), prosseguindo em cartaz nos dias 13 e 19/6, 11, 18 e 25/7. Ingressos: R\$ 10 (inteira) e R\$ 5 (meia). Outras informações: 3477 3033.

| [Compartilhe](#)



[Carta de Princípios](#) | [Código de Ética](#) | [Central de Relacionamento: \(85\) 3254 1010](#)

 © 2009 O POVO - Todos os direitos reservados

## Clipping 4 – Jangadeiro Online (21/06/2010)

<http://blog.jangadeiroonline.com.br>

### Clássico Mágico de Oz chega ao Celina Queiroz por Monique Oliveira - Da Redação



Elenco do espetáculo (Foto: divulgação)

As aventuras de Dorothy na fantástica Cidade das Esmeraldas, criada pelo Mágico de Oz, chega ao palco do Teatro Celina Queiroz, nos meses de junho e julho, na mais nova montagem do Grupo Mirante de Teatro da Universidade de Fortaleza.

Uma adaptação da obra de Lyman Frank Baum, o espetáculo se propõe a discutir, de uma forma lúdica e divertida, a importância do referencial de lar para a criança e a disposição de ajudar as pessoas.

Em o Mágico de Oz, a menina Dorothy se perde de casa durante a passagem de um temporal e acaba conhecendo alguns amigos num reino mágico. Criada pelos tios, Dorothy é uma menina alegre e determinada. Ela acredita, acima de tudo, que lugar de criança é em casa, mesmo estando em lugar mágico e fantástico.

A obra de L. F. Baum tornou eterna a interpretação de Dorothy por Judy Garland, nos anos 30, valendo-lhe um Oscar. Trata-se, portanto, de um clássico. O espectador irá deparar-se com uma história alegre e cuidadosamente contada em cada detalhe, seja na interpretação dos atores, no cenário, no colorido dos figurinos ou na iluminação.

#### Ficha técnica

Direção geral e produção: Hertenha Glauce/Kelva Cristina

Adaptação do texto: Kelva Cristina

Criação de figurinos e adereços: Yuri Yamamoto

Execução de adereços: Carri Costa

Cenário: José Adjafre

Iluminação: Walter Façanha

Preparação vocal: Kelva Cristina

Elenco: Anderson Barreto, Bruno Teixeira, Érico Maciel, Isabelle Araújo, Mara Nóbrega, Monera Sampaio e Natália Martins

#### Serviço

Mágico de Oz

Datas: Junho de 2010 – dias 12 e 13 e 19/06

Julho de 2010 – dias 11, 18 e 25/07

Local: Teatro Celina Queiroz

Horário: Sessões sempre às 17h

Ingressos: R\$ 10,00 (inteira) e R\$ 5,00 (meia)

Classificação indicativa: Livre

---

## **APÊNDICE III – Questionário Aplicado aos Sujeitos da Pesquisa**

### **QUESTIONÁRIO – SUJEITOS DA PESQUISA**

- 1- Pensando na peça “O Mágico de Oz”, qual a importância da (des)construção corpórea na busca de uma extracotidianidade?
- 2- É possível estabelecer paralelos entre um corpo cotidiano e um corpo extracotidiano?
- 3- Como descrever o processo de criação dos personagens (o seu personagem) da peça “O Mágico de Oz”?
- 4- A proposta corpórea a partir do Método das Ações Físicas, na peça “O Mágico de Oz” foi diferente em que aspectos?
- 5- Que novidades o processo de construção dos personagens da peça “O Mágico de Oz” trouxe ao trabalho corporal dos atores do Grupo Mirante?
- 6- Qual a diferença percebida neste processo da peça “O Mágico de Oz” em relação a outros processos do Grupo Mirante?
- 7- Como avaliar o processo de construção da peça “O Mágico de Oz”?
- 8- Que contribuição o processo de criação dos personagens proposta neste espetáculo aos atores/criadores do Grupo Mirante, proporcionou na formação (educação) em Arte Dramática e mesmo na formação pessoal?



## APÊNDICE IV – Texto Adaptado

### O MÁGICO DE OZ

de Lyman Frank Baum

(\*) Título original em inglês *The Wonderful Wizard of Oz*, 1900.

Adaptação de Kelva Cristina para o Grupo Mirante de Teatro,  
da Universidade de Fortaleza, 2009-2010

#### CONTEXTO (do texto original)

A casa de Dorothy: uma casa bem pequena e simples, um único aposento com uma cama grande e outra pequena, uma mesinha, cerca de 4 cadeiras, um fogão e uma bateria para guardar louças. No centro do aposento havia um alçapão, uma espécie de buraco onde a família se abrigava nas passagens de temporais que varriam casas na região, tamanha era a violência dos ventos. No lugar onde moravam não havia verde, era tudo cinza, sem árvores, pouco capim, apenas vegetação rasteira caracterizando o semi-árido; não havia vizinhança, pois as casas eram distantes umas das outras. A casa era cinzenta, com a pintura de muitos anos atrás desbotada do sol, do vento e do tempo.

Os tios de Dorothy: assim como a casa, era cinzenta a tia de Dorothy, cujos olhos vivos e lábios rosados de quando era jovem, haviam se desbotado, entristecido. O tio estava coberto por uma longa barba cinzenta. Homem que falava muito pouco e trabalhava o dia inteiro. Não sorria nem interagiu muito com as outras duas moradoras.

Dorothy: era uma menina órfã. Não se fala sobre seus pais na história. Mas destaca-se que ela criara uma forma de viver o mais alegremente possível naquela casa triste, encontrando na criatividade inerente à criança, um mundo mais colorido e feliz.

A terra de Oz: Oz é um país utópico, onde não existe doença nem pobreza, nem dissensões políticas, exceto nas regiões fronteiriças. Lá não há nenhum ser que se pareça com uma criança, deixando Dorothy como a única criança na história e o único ser capaz de viver uma aventura como esta. A imaginação de Frank Baum e a maneira como conduz a história fazem dele o próprio mágico.

**CENA 1**

Dorothy  
 Bruxa do Norte  
 Anão  
 Bruxa do Oeste

**CENÁRIO 1 (milharal)**

DOROTHY: (*Acorda sobressaltada*) Ai, que susto! Ufa, ainda estou viva. Mas que é que isso?? (*Dorothy é atraída pela claridade que entra na casa*). Veja, Totó! O temporal passou! Mas...não estamos em nossa fazenda. Que lugar bonito! Parece que o vento levou nossa casa para longe... (*ouve algo*). Ouça, Totó. Tem alguém vindo aí. Devem ser meus tios.

(Entram um anão e uma bruxa. Aproximam-se sorrindo; Dorothy não demonstra medo)

BRUXA DO NORTE: Bem-vinda seja ao País dos Anões, nas Terras do Leste, ilustre feiticeira. Imensa é nossa gratidão por você ter eliminado a malvada Bruxa do Leste e libertado este povo (*os dois fazem sinal de reverência*).

DOROTHY: Bruxa?? Anões?? É...senhora... (*Dorothy vai se encaminhando para elas, hesitante*) ...eu nunca matei nem uma mosquinha.

BRUXA DO NORTE: Ora, ora...vejamos... Então foi sua casa! (*E começa a rir*). Sim, então foi isso! Bem ao acaso, vamos ser honestos, mas providencial!

ANÃO: Já foi tarde, aquela bruxa malvada. Veja! Os sapatos de rubi bem debaixo de sua casa! Então, agora acredita?

DOROTHY: Bom, vejo que houve realmente um acidente! Eu lamento muito. Mas...se vocês dizem que era uma bruxa malvada esta tal senhora do Leste...

ANÃO: Muito! Ela nos fazia seus escravos há anos.

DOROTHY: E a senhora...é daqui também? É também uma bruxa?

BRUXA DO NORTE: Sim, sou uma bruxa. Uma bruxa boa. Me chamo Bruxa do Norte, porque sou do norte (*rindo*).

ANÃO: De onde você vem não tem bruxas, não é?

DOROTHY: Não. Ah, quando eu disser isso para tia Em... Ela disse que as bruxas haviam morrido há muito tempo.

BRUXA DO NORTE: Tia Em? Quem é tia Em?

DOROTHY: Minha tia. Ela e meu tio Henry é que cuidam de mim.

BRUXA DO NORTE: Aqui em Oz ainda há bruxas e o Grande, o Maravilhoso Mágico de Oz. (*Segredando*) Ele é mais poderoso que todas as bruxas juntas e vive na Cidade das Esmeraldas. Como você se chama?

DOROTHY: Me chamo Dorothy, e este aqui é o Totó (*mostra o cãozinho*).

BRUXA DO NORTE: Pois bem, Dorothy, (*caminha e pega os sapatos*) como foi você quem matou a Bruxa do Leste, estes sapatos de rubi agora lhe pertencem. Tome. Calce-os.

ANÃO: Eles têm um encantamento que ninguém sabe qual é.

DOROTHY: (*Enquanto troca de sapatos*) Será que vocês podem me ajudar a voltar para casa?

BRUXA DO NORTE: Vejamos... Se você conseguir chegar até a Cidade das Esmeraldas pode falar com o Maravilhoso Mágico de Oz e ele poderá lhe levar para casa.

DOROTHY: E como chego até lá?

BRUXA DO NORTE: Basta você seguir a estrada indicada pelas pedras amarelas. Eu vou lhe dar um presente (*beija a menina na testa*). Com esta marca você ficará protegida durante a viagem. Agora preciso ir. Boa sorte, minha menina. E adeus.

ANÃO: Adeus, Dorothy. E obrigado por tudo (*despedem-se*).

DOROTHY: (*Encara Totó*) Bem, Totó, não temos escolha, não é? Vamos seguir as pedras amarelas até a Cidade das Esmeraldas e falar com o Maravilhoso Mágico de Oz. (*Caminha um pouco, olhando em volta*). Ai, como aqui é bonito, não é, Totó? (*Dorothy aproxima-se da casa e pára. A luz baixa para a entrada da Bruxa do Oeste*).

BRUXA DO OESTE: Ah, então mataram a Bruxa do Leste? Ora, esta pirralha! Eu sou a Terrível Bruxa do Oeste e ela que não se meta comigo, que eu não fico debaixo de nenhuma casa. Vejamos se ela consegue chegar à Cidade das Esmeraldas. (*Sai*).

## CENA 2

Dorothy

Espantalho

(Dorothy vai caminha, brincando com seu bichinho, alegre e cheia de esperança)

DOROTHY: Sabe, Totó, até que estou gostando daqui. É muito bonito. (*Dorothy vê um espantalho*). Veja, um espantalho! Este é muito mais bonito que o que o tio Henry fez, não acha? (*de repente, o espantalho se mexe*). Oh, você viu isso, Totó?! Ele mexeu! Não, não, devo estar imaginando coisas (*e vira o rosto*).

ESPANTALHO: Ei, psiu. Menina. Olhe para o lado. (*Dorothy olha o espantalho*).

DOROTHY: Nossa...nunca vi boneco falar! Muito menos um espantalho!

ESPANTALHO: Pois eu só não falo mais por falta de entendimento. É que me falta um cérebro. Você está bem?

DOROTHY: Sim, estou sim. Por que você não desce daí?

ESPANTALHO: Porque tem uma estaca prendendo minhas costas. Se você puder retirar, eu ficarei eternamente grato. (*Dorothy ajuda-o a descer*).

ESPANTALHO: Muito obrigado! Agora me sinto outro! (*Dorothy ri*). Como é seu nome?

DOROTHY: Dorothy, e o seu?

ESPANTALHO: Eu não tenho nome. Passo dia e noite aqui, espantando os passarinhos. Para onde você vai?

DOROTHY: Vou à Cidade das Esmeraldas. Lá tem um mágico muito poderoso, o Maravilhoso Mágico de Oz. Eu vou pedir a ele que me leve de volta pra casa.

ESPANTALHO: Ei, tive uma idéia! E se ele me desse um cérebro?

DOROTHY: Bem...não posso garantir nada, mas se você for, o que terá perdido? Hum?

ESPANTALHO: Você tem um bom coração. Seremos amigos para sempre. (*Olha Totó*) Como é que você veio parar aqui?

DOROTHY: É que houve um temporal na minha terra e o vento tirou minha casa do chão, me trazendo para cá. Meus tios já tinham entrado no alçapão.

ESPANTALHO: Alçapão?

DOROTHY: É uma espécie de buraco anti-temporal; mas eu não consegui entrar. Minha terra é muito diferente daqui. Lá não tem verde, é tudo cinzento e seco. Eu moro numa região do semi-árido.

ESPANTALHO: Se na sua terra é tudo assim, meio triste, por que você quer voltar?

DOROTHY: Você não entende porque ainda não tem cérebro pra raciocinar. Nós, criaturas de carne e osso, jamais trocamos a nossa terra por nenhuma outra. Nosso lar é sempre o melhor lugar do mundo. E mesmo quando a gente tem de partir, leva a terra no coração.

ESPANTALHO: No lugar do meu, eu levo "palha" (*os dois dizem e riem*).

DOROTHY: Me conte um pouco sobre você, Espantalho.

ESPANTALHO: Não há muito o que contar. Só tenho sete dias de vida. Tudo o que se passou no mundo antes disso é um grande mistério para mim.

DOROTHY: Eu tenho esperança que você consiga um cérebro. Mas agora temos de encontrar um lugar para passarmos a noite, porque eu não enxergo no escuro e já estou com sono. Você dorme?

ESPANTALHO: Eu não. E vejo tudo igual como se fosse de dia. (*Olhando em volta*) Parece que tem um lugar ali onde podemos passar a noite.

DOROTHY: Então me leve até lá, Espantalho!

### CENA 3

Dorothy

Espantalho

Homem de Lata

(Dorothy e o Espantalho caminham na estrada quando ouvem um gemido profundo)

ESPANTALHO: Que foi isso?

DOROTHY: Não faço idéia. Mas vamos já descobrir. O senhor gemeu?

HOMEM DE LATA: Gemi. Há mais de um ano que estou aqui gemendo.

DOROTHY: Coitadinho. Me chamo Dorothy e este aqui é o Espantalho. Posso fazer alguma coisa pelo senhor?

HOMEM DE LATA: Sim. É, por favor, passe um pouco de óleo na minha boca e dobradiças. Tem óleo perto da minha perna.

DOROTHY: Então, sente-se melhor?

HOMEM DE LATA: Muito melhor! Desde que enferrujei que estava aqui parado. Se vocês não tivessem aparecido eu teria passado o resto da vida aqui.

ESPANTALHO: O senhor é de lata?

HOMEM DE LATA: Sou sim. Mas já fui de carne e osso, assim como você (*aponta para Dorothy*). Eu era um lenhador. Mas a Bruxa Malvada do Leste enfeitiçou meu machado e um dia, enquanto trabalhava, ele escapou das minhas mãos e decepou minha perna esquerda e todas as outras partes do meu corpo. E com isso, fiquei sem coração.

DOROTHY: Ó, céus! Tadinho.

HOMEM DE LATA: Mas eu não me entreguei. Encomendei a um ferreiro um corpo de lata e continuei minha vida.

ESPANTALHO: Essa mulher é uma bruxa!

DOROTHY: Sim, Espantalho, ela é uma bruxa de verdade. Ou melhor, era. Não sei se vocês sabem, mas ela morreu ontem, quando minha casa caiu bem em cima da pobrezinha.

ESPANTALHO: Pobrezinha nada. Veja o que ela fez com o Homem de Lata!

DOROTHY: Olha, nós estamos indo à Cidade das Esmeraldas para falar com o Maravilhoso Mágico de Oz. Eu vou pedir que ele me ensine o caminho de volta para minha casa.

ESPANTALHO: E eu vou pedir um cérebro.

HOMEM DE LATA: Hum...e será que ele poderia me dar um coração? *(Dorothy e o Espantalho entreolham-se confusos)*.

ESPANTALHO: Ora, um coração não poderia lhe servir, meu caro senhor Homem de Lata.

HOMEM DE LATA: E por que não?

ESPANTALHO: Um coração serve para...é... Para que serve um coração, Dorothy?

DOROTHY: Um coração serve para bombear o sangue para todo o nosso corpo e... *(sendo interrompida)*.

ESPANTALHO: Viu? Não lhe serve, pois o senhor não tem sangue... *(interrompido)*.

DOROTHY: E também serve para termos os sentimentos. Como o amor, a compaixão, a solidariedade, a amizade, a saudade...

HOMEM DE LATA: Eu quero ter todos esses sentimentos! *(Em tom cerimonioso)* Então, minha jovem *(cumprimentando Dorothy)*, meu caro *(cumprimentando o Espantalho)*, se vocês me admitirem no grupo, será uma honra acompanhá-los até a Cidade das Esmeraldas.

DOROTHY: Por mim o senhor está aceito.

ESPANTALHO: E por mim também.

*(Os 3 se preparam para sair quando são interrompidos por um forte rugido. De repente, um leão surge à sua frente, apavorando-os)*

#### CENA 4

Dorothy

Espantalho

Homem de Lata

Leão

Bruxa do Oeste

LEÃO: Uuhhh!!!!

*(Os três levam um susto. O Espantalho e o Homem de Lata caem. Dorothy deixa cair Totó)*

ESPANTALHO: Ai, mas o que é isso?!?!

DOROTHY: É um leão feroz, e pelo jeito, quer nos jantar!

*(O leão vê Totó e se aproxima, atacando o cãozinho de pelúcia)*

DOROTHY: Aaaaaai! Seu atrevido! Devolva já meu cachorrinho! *(toma o bichinho e bate no leão)*. Não tem vergonha? Um leão do seu tamanho atacando um bichinho de pelúcia?

LEÃO: Desculpe, eu não cheguei a morder.

DOROTHY: Não chegou, mas queria!

LEÃO: Não, não, eu juro que não queria *(recua, tremendo de medo)*.

DOROTHY: Não acredito em você. Seu...seu covarde! Você não passa de um leão covarde! Por que não vai atacar alguém do seu tamanho? Hum? *(Desafiando o leão)*.

LEÃO: Sei disso... Mas que vou fazer? Tenho de assustar as pessoas.

DOROTHY: Mas assustar um pobre espantalho, feito todo de palha? (*Dorothy ajuda o espantalho a levantar. Ele está todo amarrotado e a menina vai batendo na palha, ajeitando sua forma*).

LEÃO: Só um leão covarde como eu poderia atacar um espantalho.

DOROTHY: (*Dorothy ajuda o Homem de Lata a se levantar e os três caminham curiosos para perto do leão*) Por que o senhor é tão covarde?

LEÃO: É um mistério. Acho que nasci assim. Todos os animais esperam que eu mude um dia, que seja valente e corajoso, afinal, sou o rei dos animais. Mas basta alguém tentar me enfrentar, que meu coração dispara e fico assim, como vocês viram.

HOMEM DE LATA: Será que o senhor não sofre de alguma doença cardíaca? Ah, que felicidade, não é! Sofrer do coração!

ESPANTALHO: O senhor tem cérebro?

LEÃO: Acho que sim.

ESPANTALHO: Sorte a sua! Eu não tenho cérebro e por isso vou viajar com a Dorothy até a Cidade das Esmeraldas e pedir um ao Maravilhoso Mágico de Oz.

HOMEM DE LATA: E eu vou pedir um coração!

DOROTHY: E eu, para encontrar o caminho de casa!

LEÃO: Vocês acham que o Maravilhoso Mágico de Oz poderia me dar um pouco de coragem?

ESPANTALHO: Por que não?

LEÃO: Bem, se vocês permitirem, eu irei também e ficarei muito honrado.

DOROTHY: É claro que sim, senhor Leão! Vamos todos. E com o senhor conosco, os outros animais não nos atacarão. (*Vão saindo alegremente*).

BRUXA DO OESTE: Mas será impossível! Que menininha mais atrevida e inconveniente! Não estou dizendo mesmo? Será que devo me preocupar com ela, heim? Vou ficar de olho e atrapalhar seus planos se ela se meter a besta comigo. Ela ou qualquer outra pessoa!

## CENA 5

Dorothy

Espantalho

Homem de Lata

Leão

Homenzinho

Oz

Bruxa do Oeste

DOROTHY: Vejam! As pedras amarelas terminam aqui. Vamos chamar, para ver se alguém aparece. (*E todos chamam*). Ô de casa. (*Surge um homenzinho*).

HOMENZINHO: O que vocês desejam?

LEÃO: Viemos para falar com o Maravilhoso Mágico de Oz.

HOMENZINHO: (*Espantado*) Há muito tempo que ninguém vem aqui procurar por Oz... Ele é um ser poderoso e terrível. Se vocês vieram pedir coisas fúteis, dêem meia volta, pois ele ficará furioso e destruirá num instante todos vocês.

ESPANTALHO: Pelo contrário. Viemos pedir coisas muito importantes.

LEÃO: E quem é o senhor?

HOMENZINHO: Eu sou o guardião do portão. Cabe a mim levá-los à presença do Maravilhoso Mágico de Oz. Esperem um pouco, devo anunciá-los. (*Sai e volta. Fala em tom solene*). Pronto, o Maravilhoso Mágico de Oz irá recebê-los. (*Todos festejam*) Pensem bem antes de fazer seu pedido. Eu devo sair, pois não tenho nada a pedir. Boa sorte. (*E sai*).

LEÃO: Mas que homenzinho esquisito.

DOROTHY: É verdade.

OZ: (*Com voz forte e intimidadora*) Sou Oz, o Grande! O Terrível! Quem são vocês?

DOROTHY: Sou Dorothy e es... (*interrompida*).

OZ: Onde você conseguiu esses sapatos e essa marca na testa?

DOROTHY: Os sapatos eram da malvada Bruxa do Leste. Fiquei com eles depois que minha casa caiu em cima dela, matando a coitada. E esta marca foi a Bruxa do Norte que me beijou quando nos despedimos e ela me ensinou a chegar até aqui, para que eu o viesse procurar.

OZ: E que desejam de mim?

DOROTHY: Que me mande de volta para casa, onde moram meus tios.

ESPANTALHO: E eu quero um cérebro para ter idéias.

HOMEM DE LATA: E eu quero um coração, para ter sentimentos.

LEÃO: E eu quero ter coragem!

OZ: Pois muito bem, minha resposta é a seguinte: não é justo atender ao seu pedido sem que vocês me prestem um obséquio qualquer. Estão de acordo?

DOROTHY/ESPANTALHO/HOMEM DE LATA/LEÃO: Sim, sim, às ordens!

OZ: Vocês devem tirar os poderes da Bruxa do Oeste e expulsá-la das terras dos Pisca-Piscas.

DOROTHY: E como faremos isso?

OZ: Tomem a vassoura dela. Aquela vassoura dá muita força a ela. E já falei demais. Agora vocês todos só voltem a me incomodar se tiverem cumprido sua missão. (*Todos se olham*).

LEÃO: Então não temos opção, pessoal. Vamos encontrá-la, tirar a vassoura dela e expulsá-la da terra dos Pisca-Piscas.

HOMEM DE LATA: Alguém sabe onde encontrar essa Bruxa?

DOROTHY: Bem, no País dos Anões disseram que ela habita as terras do oeste.

ESPANTALHO: É isso! Por isso se chama Bruxa do Oeste. Eu sei como chegar lá. Basta seguirmos o pôr-do-sol, no rumo do oeste. Vamos.

DOROTHY: Devíamos dormir um pouco.

ESPANTALHO: Eu vou achar um lugar para vocês descansarem. Venham (*descem pela estrada*).

ESPANTALHO: Olha, tem um lugar aqui. Vocês descansam. O Homem de Lata e eu ficamos de vigília (*Dorothy e o Leão procuram um local para deitarem, enquanto os outros dois ficam de pé. A Bruxa do Oeste entra disfarçada, segurando uma caixa de fósforos e um balde d'água*).

BRUXA DO OESTE: Vamos ver se eu não acabo com esses dois projetos de guardas. (*Fingindo uma voz doce, aproxima-se dos dois*). Olá, meus jovens.

HOMEM DE LATA: Olá, senhora. Boa noite. O que a senhora faz na mata uma hora dessas? Está perdida?

BRUXA DO OESTE: Sim, meu rapaz, perdida.

ESPANTALHO: Hum...acho estranho a senhora aparecer justo aqui no meio da noite. Como nos encontrou?

HOMEM DE LATA: Pare com isso, não vê que a pobrezinha está perdida? Venha, pode deitar-se aqui perto. Há muitos perigos, a senhora não devia ter se

afastado de casa. *(O Espantalho anda em volta da bruxa, desconfiado, e vê algo em sua mão).*

ESPANTALHO: O que é isso em sua mão?

BRUXA DO OESTE: *(Sem mostrar-lhe as mãos)* O quê? Em que mão?

ESPANTALHO: Nesta.

BRUXA DO OESTE: Na direita ou na esquerda?

ESPANTALHO: *(Para o Homem de Lata)* E agora? Ela tinha de fazer uma pergunta difícil? *(Para a bruxa)* Há diferença?

BRUXA DO OESTE: É claro que há. Porque se você pergunta na direita, digo que é algo para seu amigo gentil. Mas se você pergunta na esquerda, digo que é algo para você.

ESPANTALHO: Para mim?! O que é?! *(A bruxa tira a caixa de fósforos e ameaça o Espantalho).*

BRUXA DO OESTE: Eu vou lhe queimar, seu espantalho intrometido! *(Dirigindo-se ao Homem de Lata)* E você, nem ouse chegar perto! Eu tenho aqui um balde cheio de água, heim!

ESPANTALHO: Ataque, Homem de Lata, ataque, que depois eu passo óleo em você.

BRUXA DO OESTE: O quê? É muita ousadia me desafiarem!

*(O Homem de Lata toma o fósforo da Bruxa e pára, esperando que ela lhe jogue a água. Mas ela grita e sai praguejando)*

BRUXA DO OESTE: Seus insolentes! Vocês me pagam! Aonde eu tava com a cabeça quando inventei de trazer este balde d'água! É guerra? Pois se preparem! *(E sai).*

HOMEM DE LATA: Ué, não entendi. Por que ela não jogou a água em mim?

ESPANTALHO: Olhe, tem algo se mexendo ali! *(Black out. Ouvem-se uivos de lobos, sons de pássaros e zunidos de abelhas).*

## Cena 6

Dorothy

Espantalho

Homem de Lata

Leão

Bruxa do Oeste

Voz

*(Quando a luz acende Dorothy e o Leão são acordados pelos companheiros)*

ESPANTALHO: Dorothy! Acorde!

DOROTHY: *(Acorda e dá de cara com o Espantalho)* Ai, que aconteceu?

ESPANTALHO: A Bruxa do Oeste já sabe da nossa existência *(Leão acorda).*

HOMEM DE LATA: Ela passou a noite nos atacando.

DOROTHY: Então é melhor nos prepararmos, pois acho que ela não vai desistir. É bom irmos atrás dela.

LEÃO: Vamos. Eu vou na frente, para protegê-los.

*(Os quatro saem. A bruxa entra em cena)*

BRUXA DO OESTE: Estes pestinhas que me aguardem. Pensam que vai ser fácil me vencer? Tenho ainda um trunfo! Vou colocar a tiara dourada e fazer um pedido aos macacos invisíveis voadores. *(A bruxa coloca a tiara na cabeça e diz um encanto).*

BRUXA DO OESTE: *(Equilibrando-se na perna esquerda)* Ep-pé...pep-pé...kak-ké! *(Mudando agora para a perna direita)* Ôli-li...ôlo-lô...olá-lá! *(Apoiando-se sobre as duas pernas de uma forma desengonçada e com voz estridente)* Ziz-zy...zuz-zy...zik! *(Ao terminar, ouve uma voz).*

VOZ: Bruxa do Oeste, você já nos fez dois pedidos. Um que a fizéssemos dominar este país. Outro, que a fizéssemos aprisionar os Pisca-Piscas. Este é seu terceiro e último pedido.

BRUXA DO OESTE: Ordeno que vocês destruam os estranhos que invadiram meu domínio. Exceto o leão, pois quero adestrá-lo para ser meu cavalinho.

VOZ: Suas ordens serão atendidas.

BRUXA DO OESTE: Agora eu quero ver. Vou ficar esperando meu leãozinho em casa. *(A bruxa sai e aparecem os quatro amigos).*

DOROTHY: Hum...estou achando tudo muito calmo...

LEÃO: Eu também acho... *(Sente algo puxando seu braço)* Ai! Que foi isso? Algo puxou minha pata.

HOMEM DE LATA: Ai! O meu também!

*(E todos, exceto Dorothy, sentem como que os tivessem puxando pelos braços. São levados e Dorothy fica só)*

DOROTHY: Ó, meu Deus, que está acontecendo! *(Assustada, ouve uma voz).*

VOZ: Nós somos os macacos invisíveis voadores. Viemos a pedido da Bruxa do Oeste para destruir vocês e capturar o Leão.

DOROTHY: Vocês não podem fazer isso.

VOZ: Podemos sim. Não adianta lutar, menina. Seu amigo de lata está caído em meio a pedras, todo amassado. Seu amigo de palha está espalhado pelas copas das árvores. Seu amigo leão está preso e vai ser treinado para ser um cavalo. Mas você, bem você tem uma marca do bem na sua testa, e isso nos impede de lhe fazer qualquer mal. Teremos de levá-la à presença da Bruxa do Oeste e ela decidirá o que fazer. Agora vamos *(e Dorothy sente como que a tivessem puxando pelos braços. Agarra Totó numa das mãos e é levada).*

*(Entra a bruxa puxando o Leão por uma corda)*

BRUXA DO OESTE: Ai, ai...como vai ser bom ter este leãozinho. *(Entra Dorothy, como que empurrada)* Mas o que você faz aqui, menina? Macacos! Eu não lhes disse para destruírem esta menina?

VOZ: Ela traz na testa a marca do bem. Não podíamos fazer nada. Além do mais, ela usa os sapatinhos de rubi. Agora vamos embora. Adeus.

BRUXA DO OESTE: *(Se aproximando de Dorothy, que tentava soltar o Leão)* Hum...quem lhe fez isso na testa, hã? Não fale. Não fale a não ser que eu diga "fale". Só pode ser coisa daquela intrometida da Bruxa do Norte. Diga menina, você sabe qual é a mágica desses sapatinhos? *(Espera um pouco, impaciente).* Fale!

DOROTHY: Não sei ainda. Acho que servem para me proteger.

BRUXA DO OESTE: Só isso?

DOROTHY: Tem algo mais?

BRUXA DO OESTE: Tem sim, tem que de agora em diante você vai fazer tudo o que eu mandar. Acho bom fazer direitinho, caso contrário você vai ter o mesmo fim dos seus amiguinhos. Você vai lavar, passar, cozinhar e limpar a casa. Entendido? *(Dorothy não fala nada)* Vamos, fale!

DOROTHY: Sim, senhora.

BRUXA DO OESTE: Ótimo. Agora vou ver como está meu leãozinho. *(Fala com voz mais fina)* Não vejo a hora de dar umas vassouradas nele hehe. *(Ao dirigir-se ao leão, ouve um rugido terrível e se volta para Dorothy, assustada)*. Este leão mal educado vai ver. Você vai morrer de fome, ouviu? A não ser que resolva ser bonzinho para mim. Quer?

LEÃO: Não! Prefiro morrer de fome!

BRUXA DO OESTE: Ah! Então morra! *(Ela amarra o Leão "ao cenário" e sai de cena)*.

LEÃO: Dorothy! Venha cá. *(Ela se aproxima)* Muito cuidado, pois vi o modo como a Bruxa olhou para os seus sapatinhos. Acho que ela os quer.

DOROTHY: Vou tomar cuidado, Leão. E olhe, eu porei comida para você todas as noites, quando ela for dormir.

LEÃO: Quando os macacos me traziam para cá os ouvi dizer que ela morre de medo de escuro. E também de água.

DOROTHY: Hum...esta é uma boa informação. Como vamos tomar sua vassoura? *(Entra a Bruxa, com um balde)* Ops. Aí vem ela.

BRUXA DO OESTE: *(A Bruxa coloca o balde no chão)* Venha aqui, menina, venha lavar este chão imundo. Rápido, ligeiro, correndo! *(Dorothy corre e a Bruxa coloca a vassoura no meio, para que ela tropece. A bruxa agarra um dos sapatinhos e tira do pé da menina)*.

DOROTHY: Devolva já meu sapatinho! Você não tem o direito de tirá-lo de mim!

BRUXA DO OESTE: *(Zombando da menina)* Pois com direito ou sem direito, eu vou ficar com ele pra mim *(Ri)*. E um dia vou tirar o outro também.

*(Dorothy, furiosa, pega o balde e joga na bruxa)*

BRUXA DO OESTE: Veja o que você me fez! Vou ficar toda derretida!

DOROTHY: Queira me desculpar!

BRUXA DO OESTE: Você não sabia que água é como morte para mim?

DOROTHY: Claro que não! A senhora não havia me dito nada!

BRUXA DO OESTE: Ai, ai! Estou desaparecendo! Nunca imaginei que uma menina tola pudesse me destruir! Ai! *(E morre, caindo no chão)*.

LEÃO: Dorothy! Vamos, pegue a vassoura! *(Dorothy calça o sapatinho)*.

DOROTHY: Deixe-me soltá-lo primeiro. *(Solta o leão)*. Por favor, avise a todos os Piscas que eles são livres agora.

LEÃO: Pode deixar, será um prazer! *(E sai)*.

DOROTHY: Enquanto isso vou ver se tem algo de importante entre as coisas da Bruxa *(Pega a vassoura)*.

**BLACK OUT (saída da Bruxa, com o balde, e volta de Dorothy, com a tiara)**

## Cena 7

Dorothy

Leão

Espantalho

Homem de Lata

Voz  
Oz  
Glinda

DOROTHY: *(Com a tiara na mão, analisando o objeto)* Que será isso? Acho que vou guardar. Puxa, Totó, como seria bom ter o Espantalho e o Homem de Lata conosco.

LEÃO: Dorothy! Você não vai acreditar! Os Pisca-Piscas encontraram o Homem de Lata e o Espantalho e os consertaram! *(Entram os dois)*.

DOROTHY: Ó, meus amigos! Que falta vocês fizeram! Vocês estão bem?

ESPANTALHO/HOMEM DE LATA: Sim, Dorothy, estamos bem.

HOMEM DE LATA: Vamos logo para a Cidade das Esmeraldas!

LEÃO: Mas como voltaremos?

DOROTHY: Ei, eu tenho aqui um objeto da bruxa e umas palavras mágicas. Podemos ver que tipo de encanto esta coisa faz. *(E começa a ler as palavras mágicas. Equilibrando-se na perna esquerda) Ep-pé...pep-pé...kak-ké! (Mudando agora para a perna direita) Ôli-li...ôlo-lô...olá-lá! (Apoiando-se sobre as duas pernas de uma forma desengonçada e com voz estridente) Ziz-zy...zuz-zy...zik! (Ela põe a tiara e uma voz fala com ela)*.

VOZ: Quais são suas ordens?

DOROTHY: A voz que me trouxe até aqui! Então basta eu dizer o que quero e você me atende?

VOZ: Você pode fazer até três pedidos. Basta pedir e nós, os macacos invisíveis voadores, atenderemos.

DOROTHY: Eu quero que vocês nos levem até a Cidade das Esmeraldas.

VOZ: Segurem-se, que para lá vamos nós.

*(Os quatro se mexem como que puxados pelos braços. Movendo-se um pouco estavam diante do guardião do portão)*

HOMENZINHO: Vocês de novo? Pensei que tivessem ido ao encontro da Bruxa do Oeste.

ESPANTALHO: E fomos.

HOMENZINHO: E ela deixou vocês voltarem??

ESPANTALHO: Foi obrigada a deixar, depois de ter sido derretida.

HOMENZINHO: Derretida? Por quem?!?

LEÃO: Por Dorothy. *(Dorothy está com a tiara, os sapatinhos, Totó e a vassoura)*.

HOMENZINHO: Vou avisar ao grande Oz da sua chegada. Esperem um instante *(Sai e volta)*. Ele os receberá todos de uma vez só. Fiquem aqui. *(Sai)*.

DOROTHY: Nem acredito que estamos prestes a realizar nossos desejos!

HOMEM DE LATA: Sinto como se tivesse um coração batendo dentro de mim!

LEÃO: Eu estou me sentindo tão feliz! *(De repente, todos ouvem uma voz bem forte)*.

OZ: Vocês de novo? O que querem?

DOROTHY: Estamos aqui para cobrar as promessas que o senhor nos fez.

OZ: Que promessas?

DOROTHY: O senhor prometeu que me mandaria de volta para minha casa se tomássemos a vassoura da Bruxa do Oeste e a expulsássemos.

ESPANTALHO: A mim prometeu um cérebro.

HOMEM DE LATA: E a mim, um coração.

LEÃO: E eu iria ganhar a coragem que me falta.

OZ: E...é verdade que a Bruxa do Oeste foi destruída?

DOROTHY/ESPANTALHO/HOMEM DE LATA/LEÃO: Sim, é verdade!

DOROTHY: Eu mesma a derreti com um balde d'água.

OZ: Como foi rápido! É...voltem amanhã. Preciso de tempo para refletir um pouco.

HOMEM DE LATA: O senhor já teve tempo de sobra.

ESPANTALHO: Não esperaremos nem mais um dia!

DOROTHY: O senhor tem de manter a palavra!

LEÃO: Exato! *(E rugiu como nunca o tinha feito)*.

(Surge, caminhando bem devagar, um homem já de idade avançada, um pouco intimidado diante dos quatro amigos)

HOMEM DE LATA: Quem é o senhor?

OZ: Sou o Maravilhoso Mágico de Oz. *(Olha todos e vê que eles estão impressionados)* Que caras são essas? Achavam que eu era diferente? *(Rindo)* Ah, vocês foram todos enganados. Eu só estava fingindo.

DOROTHY: *(Falando bem alto)* O quê?? Fingindo??

OZ: Cuidado, menina. Não fale tão alto, alguém pode ouvi-la. Aqui todos pensam que sou o Grande Mágico.

DOROTHY: E não é???

OZ: Nem de longe! Na verdade eu sou ventríloquo e bonequeiro.

HOMEM DE LATA: Mas isso é o fim! E agora?

OZ: Eu morava perto da sua terra, Dorothy. Aprendi a ser ventríloquo, a fazer bonecos, truques e mágica... Mas um dia resolvi ser aeróstata.

DOROTHY/TODOS: Aeróstata??

HOMEM DE LATA: Que coisa é essa??

OZ: É o homem que sobe no balão nos dias de circo e convida o povo para o espetáculo. Um dia as cordas se soltaram e o balão foi arrastado por um vento muito forte. Aí em vim parar aqui. As pessoas me viram assim no balão e me nomearam o Maravilhoso Mágico de Oz.

HOMEM DE LATA: Francamente!

OZ: Eu tinha medo das bruxas. Quando soube que sua casa, Dorothy, havia matado uma delas, fiquei disposto a prometer qualquer coisa para que você expulsasse a Bruxa do Oeste e tirasse seus poderes.

DOROTHY: Acho que o senhor é um homem péssimo!

OZ: Eu não sou um grande mágico, mas acho que posso resolver seus problemas. Dêem-me uns minutos, volto já. *(Sai de cena)*.

DOROTHY: Estou sem palavras, meus amigos.

LEÃO: Que coisa terrível...

HOMEM DE LATA: É... *(O Espantalho apenas suspira)*.

(Oz volta com várias coisas na mão)

OZ: Venha cá, Espantalho. *(O outro se aproxima)*. Tenho aqui os miolos mais notáveis do Reino. Eu os porei em você e você será o Espantalho mais inteligente do mundo. *(E coloca no espantalho um punhado de miolos de pão. O Espantalho se dirige aos amigos)*.

DOROTHY: Como se sente?

ESPANTALHO: Eu me sinto um crânio!

OZ: Agora venha aqui, Homem de Lata. Eu vou colocar este coração em você (*e pendura nele um coração feito de tecido e preenchido com serragem*). Este é o coração mais bondoso e cheio de amor que há neste Reino.

HOMEM DE LATA: Estou tão...emocionado!

OZ: Leão, venha até aqui. (*E pega um frasco com um líquido colorido*). Beba isso.

LEÃO: O que é isso?

OZ: Bem, se você já tivesse bebido, eu diria que é a porção vai dar a coragem de cem leões a você. Mas como você ainda não bebeu, não posso dizer nada, pois a coragem é algo que só existe dentro da pessoa, e não fora dela.

LEÃO: (*Bebe todo o conteúdo do frasco*) Sinto-me incrivelmente corajoso e feliz! (*Caminha para os amigos e todos o abraçam*).

OZ: Agora venha aqui, Dorothy. Há muitos anos descobri que só poderia sair daqui voando na vassoura da Bruxa do Oeste. Por isso insisti que você a tomasse. Ela pode nos tirar daqui atravessando o deserto por onde viemos.

DOROTHY: Verdade??

OZ: Sim, é verdade. Entretanto, para partir temos de deixar para trás algo que trouxemos conosco e é muito importante para nós. Eu deixarei todos os meus bonecos e tudo o que veio comigo no balão.

LEÃO: E a Dorothy, o que vai deixar? (*Todos se olham, pensativos*)

DOROTHY: (*Já aflita, pensando e sem chegar a uma conclusão*) Eu não sei.

ESPANTALHO: Eu sei. Você terá de deixar o Totó.

DOROTHY: Não posso! O Totó é a única coisa que tenho dos meus pais.

OZ: Vamos, menina, suba na vassoura. Ele é apenas um brinquedo.

DOROTHY: Não, não é. É como se meus pais estivessem perto de mim. Eu não consigo deixá-lo.

OZ: Não tenho escolha, Dorothy. Terei de partir. Meu tempo aqui já se esgotou. Você vem?

DOROTHY: (*A menina fala muito triste*) Não, não vou. Por favor, diga aos meus tios que estou bem! Eu darei um jeito de reencontrá-los!

OZ: Eu direi. E espero encontrá-la em breve. Adeus e obrigado por tudo o que vocês fizeram por mim. (*Oz sobe na vassoura da Bruxa e parte*)

DOROTHY: (*Vira-se para Totó e, muito triste, fala com o bichinho*). Meu Deus, Totó, nunca mais sairemos daqui. É nosso fim mesmo... (*choramingando*).

LEÃO: Espantalho, é bom você ter logo uma idéia.

ESPANTALHO: Tive uma idéia!

ESPANTALHO: Vamos de pedir à Bruxa do Sul que lhe ensine o caminho de volta para casa. Glinda é uma bruxa muito boa e esperta.

HOMEM DE LATA: É melhor irmos já!

DOROTHY: Não! Vou chamar os macacos. (*E começa a ler as palavras mágicas. Equilibrando-se na perna esquerda*) Ep-pé...pep-pé...kak-ké! (*Mudando agora para a perna direita*) Ôli-li...ôlo-lô...olá-lá! (*Apoiando-se sobre as duas pernas de uma forma desengonçada e com voz estridente*) Ziz-zy...zuz-zy...zik!

VOZ: O que deseja? Esta é a segunda vez que nos chama. Agora só terá mais um pedido.

DOROTHY: Quero que vocês tragam Glinda, a bondosa Bruxa do Sul, até aqui.

VOZ: Preparem-se, pois em alguns instantes estarão diante da bondosa Glinda. (*E, de repente, Glinda entra, como que puxada por fios pelos braços*).

ESPANTALHO: Ela chegou!

GLINDA: E então, o que se passa? Por que fui retirada de meu repouso? (*Olhando os quatro*) Vejo quatro seres dos mais ilustres! Pois por todo este maravilhoso reino se espalharam as histórias de suas aventuras.

DOROTHY: Tenho um pedido. Há muito tempo não vejo meus tios e preciso voltar para casa.

GLINDA: Eu vou ajudá-la (*todos festejam*). Mas antes devo pedir que você deixe a tiara mágica comigo. (*Dorothy lhe entrega a tiara. Glinda se dirige aos quatro*). Neste momento vocês, que enfrentaram bravamente desafios em busca de seus sonhos, devem se separar. Você está pronta para isso, Dorothy?

DOROTHY: (*Virando-se para os amigos*) Nunca vou esquecê-los, meus amigos. Vocês são muito importantes para mim e sempre vou pensar em vocês.

ESPANTALHO: Dorothy, obrigado por tudo!

LEÃO: Seja muito feliz, minha amiga, muito!

HOMEM DE LATA: Nós sempre lembraremos de você.

GLINDA: (*Dorothy vira-se para Glinda*) Estes sapatinhos que você está usando têm o poder de levá-la aonde você quiser ir. Se você soubesse a força que eles têm, teria partido deste reino no mesmo dia em que chegou e os calçou.

DOROTHY: Mas se tivesse sido assim, jamais teria ajudado a mudar as vidas de meus amigos, não é? (*Olhando para o Espantalho*). Sinto-me tão feliz, porque cada um deles realizou seu sonho. Agora eles vão ajudar a mudar as vidas de outras pessoas.

GLINDA: É assim que deve ser, Dorothy. É maravilhoso passarmos pelas vidas das pessoas podendo ajudá-las a encontrar seus sonhos.

ESPANTALHO: É verdade, Dorothy.

DOROTHY: Que bom que tudo isso aconteceu! Agora me diga, Glinda, como eu faço para ir para casa.

GLINDA: Dando apenas três passos, você pode ir aonde quiser. Basta bater um salto contra o outro três vezes e dizer o lugar aonde você quer estar. Agora vá.

DOROTHY: (*Bate três vezes os sapatinhos*) Sapatinhos, me levem para minha casa! (*E caminha três passos para frente. Black out*).

FIM