

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**



**EMANUELLA DE JESUS FERREIRA DA
SILVA**

**PROCESSOS CRIATIVOS COM
ALUNOS-ATORES IDOSOS: CAMINHOS
DE UMA DRAMATURGIA DE
PERTENCIMENTO**

NATAL/RN

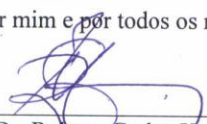
2014






ATA DE DEFESA

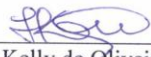
Aos vinte e dois dias do mês de abril do ano de 2014, às dez horas no Teatro Laboratório Jesiel Figueiredo do Departamento de Artes, reuniu-se a Banca Examinadora composta pelos professores doutores: Robson Carlos Haderchpek (Presidente – PPGArC/UFRN), Verônica Fabrini Machado de Almeida (Membro Externo à Instituição – UNICAMP) e Larissa Kelly de Oliveira Marques Tibúrcio (Membro Interno – PPGArC/UFRN), para a Defesa da Dissertação intitulada: “Processos Criativos com alunos-atores idosos: Caminhos de uma Dramaturgia de Pertencimento”, de autoria da discente **Emanuella de Jesus Ferreira da Silva**. Após a apresentação do trabalho prático “Vamos falar de Amor” e após 20 minutos de apresentação da Dissertação pela discente, os professores arguíram seguindo a ordem do convidado externo para o interno. A mestranda respondeu e comentou adequadamente as questões levantadas. Por fim, a Banca concluiu que o trabalho atende às exigências de uma Dissertação de Mestrado, vindo a contribuir para o campo das Artes Cênicas e especialmente para o campo da Pedagogia Teatral, e o considerou **Aprovado com conceito “A”** indicando-o para publicação. Não havendo nada mais a registrar, eu, Robson Carlos Haderchpek, Presidente da Sessão, lavrei a presente Ata que, depois de lida e aprovada, vai assinada por mim e por todos os membros presentes.




Prof. Dr. Robson Carlos Haderchpek
(Presidente - PPGArC/UFRN)



Prof. Dr. Verônica Fabrini Machado de Almeida
(Examinadora Externa à Instituição - UNICAMP)



Prof. Dr. Larissa Kelly de Oliveira Marques Tibúrcio
(Examinadora Interna – PPGArC/UFRN)



Emanuella de Jesus Ferreira da Silva
(Discente)

DEDICATÓRIA

Ao Grupo de Teatro Sedução, minhas “bunitas” e meu “veinho”. Aprendi muito com todos vocês. Obrigada por me conduzirem ao universo da senescência e por se disporem a “Falar de Amor” comigo.

E a Eutália Bezerra, que ainda nos tempos da minha infância, me ensinou a gostar das histórias de velhos.

AGRADECIMENTOS

Ao Bom Deus que me ama, me sustenta e cuida de mim. A Ele meu mais profundo agradecimento.

À minha querida mãe, sinal concreto do amor de Deus por mim. Obrigada mamãe querida por me amar tanto, me dá força e colo nos tempos difíceis, por festejar comigo todas as minhas conquistas e por cuidar sempre de mim. Amo você!

Ao meu pai que com seu jeito “meio sem jeito”, também me ama e torce por mim. Obrigada meu pai!

Aos meus irmãos e irmãs, tão caros e queridos! Pedro Henrique, Maria José (obrigada por ter deixado eu riscar, quando criança, seus livros de inglês, por me levar para assistir os trapalhões no cinema e me dar sorvete depois da missa e muito obrigada por despertar em mim o amor pelos estudos), Ana Cláudia (in memoriam, nosso anjo), Alexandre José (Lindo), Maria Betânia (Obrigada por me fazer rir com suas “doidices” e por me amar), João Augusto (meu protetor), Lúcia Alessandra (minha Luluzinha, tão forte e tão decidida, obrigada por cuidar de mim) e Luana Priscila (minha luazinha, obrigada por me ouvir e por cuidar de mim com seu carinho e suas orações).

A toda minha família querida, que se eu fosse nomear não caberia aqui... Muito obrigada! Vivi valeu por me ajudar a digitar o meu apêndice de figuras e por me fazer companhia nas madrugadas da reta final.

Aos meus preciosos amigos:

Ariele Mendes (amiga que virou irmã, obrigada por ter estado sempre presente, por me tirar de casa e pelos sushis), Cristiane Santos (você é a minha pessoa, obrigada seria pouco...), Paulo Alceu (amigo querido, meu best), Valéria Patriota (meu sinal de fortaleza, quero ser você no futuro. Obrigada pelo colo e pelas palavras de força e de fé nos tempos difíceis e pela alegria compartilhada nas minhas vitórias), Rayssa Soares (mantendo a promessa DJ Ray, obrigada por me ajudar a manter a “sanidade” no primeiro ano desse mestrado, com todas as saídas e risadas), Nelma Simone (obrigada pelo carinho, pelo cuidado, pelos conselhos, pela torcida), Priscila Galvão (obrigada por ser minha amiga, pelas conversas e pelo carinho), Gabriella Martucci (Gabiss querida, obrigada por todas as conversas), Sérgio Santos (os mosaicos ajudaram a embelezar meu trabalho), João Henrique (Janjão, sentindo saudades de estarmos próximos), Rita Marize (nossas vidas estão sempre se cruzando, né, amiga? Você é muito querida para mim), Nado Rodrigues (meu amigo

que virou aluno, obrigada pela dedicação), Zyzy Brito (minha amiga, obrigada pelas conversas, pelo carinho e pela torcida) Igor de Almeida (obrigada pela orientação no período de seleção do mestrado).

Aos alunos que viraram amigos, grata por fazerem parte da minha vida de maneira tão linda! Viviane Braga (você é brilhante, querida), Rodrigo Hermínio (obrigada diretoria), Natália Costa (minha malvada favorita), Rafael Araújo (responsável pelas melhores piadas sem graça que já ouvi).

Aos alunos da Turma de Teatro Iniciação de 2012.1. Obrigada pela paciência durante esta pesquisa, por nunca reclamarem dos atrasos em começar a aula devido aos ensaios com os idosos, por serem os primeiros críticos deste espetáculo e por todo carinho. “Não aprendi dizer adeus...”

Ao querido Grupo Matraca de Teatro. Obrigada por entrarem nessa comigo! Anderson G-zuis, Juliana Torres, Melissa Baraúna, Nado Rodrigues, Viviane Braga.

Ao Grupo de Teatro do Centro de Professores de Pernambuco, obrigada por plantarem a semente do amor a senescência no meu coração! Nevinha (coordenadora), Nilzes, Edvanete, Virgínia, Tereza, Ignez, Juliana, Gizélia (Fofa), Leonor, Rosália, Normalinda.

A Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco, pelo suporte e pela liberação das minhas atividades laborais durante a realização deste curso de mestrado.

Aos amigos da Escola Estadual Brigadeiro Eduardo Gomes, obrigada pela torcida e apoio! Ana Paula Berenguer, Nelma Simone, Eliana Sobral, Zirlene Brito, Joselma Benevides, Ingrid Bandeira, Cibele, Márcia Maracajá, Graziela Fontana, Simone, Elizama, João Batista, Mílvia, Sol (meu pai do coração), Sandra Carla. Ao pessoal da secretaria, obrigada por todas as xerox e todo carinho! Chiquinha, Socorro (Corrinho), Carlos, Beth (“madrasta malvada” querida), Ivone. Ao pessoal da limpeza e da cozinha, Tia Ceça, Tia Graça, Aline, Seu Gídio (obrigada por deixar a sala de artes sempre limpa)

A Gerência de Educação Jovens e Adultos nas pessoas de Cláudia Abreu e Jandy Feitosa, obrigada pelo apoio na reta final deste mestrado.

Ao Serviço Social do Comércio – Sesc Pernambuco, nas pessoas do seu presidente Professor Josias Albuquerque, seu Diretor Regional Professor Antônio Inocêncio e sua Diretora de Educação e Cultura Tereza Ferraz, obrigada por permitir que minha pesquisa se realizasse nesta instituição.

Ao Gerente de Cultura do Sesc Pernambuco, José Manoel Sobrinho, obrigada pelo apoio e pela acolhida.

Ao Sesc Piedade na pessoa de seu gerente Rudimar Constâncio, obrigada por permitir que esta pesquisa se realizasse nesta unidade, obrigada pela atenção! Ana Júlia (coordenadora pedagógica) a você também meu muito obrigada!

Ao Sesc Santa Rita na pessoa de sua gerente Mônica Lucena, obrigada pela acolhida e pelo suporte para a continuidade desta pesquisa; a minha equipe de cultura: Rita Marize, Célia Cardoso, Cláudia Cavalcanti, Márcia Lima.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN. Agradeço aos professores pela acolhida, de maneira especial a professora Larissa, que vem acompanhando desde o princípio, com muito cuidado a construção deste texto, a Amaury por toda atenção e aos meus colegas de turma pelo apoio.

A professora Verônica Fabrini pelo olhar apurado e por todos os conselhos no momento da minha qualificação.

E de maneira especial ao meu orientador Professor Dr. Robson Haderchpek. Orientador, obrigada por acreditar desde o começo na minha pesquisa; obrigada pelo apoio, pela atenção e pelo carinho; Obrigada por confiar em mim; e muito obrigada pelo “empurrão” na reta final. E ainda obrigada por me ajudar a encontrar a trilha e descobrir o meu caminho.

Agradeço a todos que de alguma maneira estiveram presente na minha vida influenciando de forma positiva naquilo que eu sou e no meu ofício de professora.

Obrigada!

“A vida e sua estações. Segmentos do Tempo que abraçados a musicalidade das palavras e dos sons, revelam histórias de ontem, de hoje e de amanhã. O menino e suas saudades, o homem e suas escolhas, o ancião e os seus sacramentos. Tudo está impregnado de confissões silenciosas que o tempo se encarregou de escrever. O homem e as idades da vida, janelas pelas quais eu posso ver o mundo com suas belezas tristes e suas tristezas belas.”

Pe. Fábio de Melo.

RESUMO

O presente trabalho pretende expor uma experiência artístico-pedagógica através de um laboratório desenvolvido com alunos-atores senescentes a partir de seus arquivos de memória. Diferentemente de outros trabalhos desenvolvidos com alunos da terceira idade, fazemos uso dos arquivos da memória, onde a dramaturgia se dá a partir das improvisações desenvolvidas das lembranças, ou seja, o texto é construído e não apenas rememorado pelos alunos. Nosso trabalho, todavia, se constrói por um olhar de fora. As memórias afetivas narradas pelos alunos servem de motor para construção do texto e do espetáculo intitulado *Vamos falar de Amor*. Nesta experiência a professora-encenadora se transforma também em dramaturgista e faz uso de sua imaginação, que de certa forma, também vem revestida de suas próprias memórias, a fim de preencher os vazios deixados pela narrativa, num processo híbrido onde a memória coletiva se mistura a memória individual, metamorfoseando o épico em dramático. Apresentamos o percurso desenvolvido para chegarmos até a construção do texto e partimos do texto para a segunda escritura, o espetáculo. Queremos mostrar que a velhice é composta por diversos matizes, e que esta fase do desenvolvimento humano traz aspectos que se diferenciam de idoso para idoso, e que a educação e o teatro podem representar uma retomada do papel social do idoso no ambiente contemporâneo. Assim sendo, a *dramaturgia de memória* cria a *dramaturgia de pertencimento* facilitando em muitos aspectos o Jogo Cênico com esses idosos.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro. Idoso. Dramaturgia. Memória.

ABSTRACT

The present work is to present an experience artistic and pedagogical means of a laboratory-developed with senescent students from their memory files. Unlike other works developed with students of the third age, we make use of the archives of memory, where the drama takes from improvisations developed memories, in other words, the text is built not just recollected by students. Our work, however, is built by a look from the outside. The affective memories narrated by students serve as an engine for text construction and spectacle titled *Vamos Falar de Amor*. In this experiment the teacher-director also becomes an dramaturgista, and uses her imagination, that also comes filled with her own memories, in order to complete the gaps of the narrative, in a hybrid process in which the collective memory interlace the individual memory, transforming epic into dramatic. Here the route designed to get to the construction of the text and left the text for the second scripture, the spectacle. We want to show that old age is comprised of various hues, and that this phase of human development brings aspects that differ from old to old, and that education and theater can be a resumption of the social role of the elderly in contemporary surroundings. Therefore, the *dramaturgy of memory* creates the *dramaturgy of belonging*, facilitating in many aspects the Scenic Play with the elderly ones.

KEYWORDS: Theatre. Elderly. Dramaturgy. Memory.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 CAPÍTULO 1 – O SENTIDO DO TEXTO: CAMINHOS PERCORRIDOS ATÉ FALARMOS DE AMOR	29
2.1 O SENTIDO DO TEXTO E O ALUNO-ATOR SENESCENTE.....	30
2.2 SEGUINDO A TRILHA: OS DESAFIOS E AS DESCOBERTAS NA CONDUÇÃO DO PROCESSO.....	34
2.2.1 Primeiro passo.....	35
2.2.2 Segundo passo.....	37
2.2.3 Terceiro passo.....	41
2.2.4 Quarto passo.....	41
2.2.5. Quinto passo.....	43
2.2.6 Sexto passo.....	45
2.2.7 Sétimo passo.....	45
2.3 VAMOS FALAR DE AMOR DO PAPEL A CENA.....	49
3 CAPÍTULO 2 – CAMINHOS DO ENVELHECIMENTO: O TEATRO NA IDADE DA LIBERDADE	60
3.1 EM ESTADO DE ENVELHECIMENTO.....	61
3.2 CRITÉRIO CRONOLÓGICO.....	63
3.3 CRITÉRIO BIOLÓGICO.....	64
3.4 CRITÉRIO PSICOLÓGICO.....	66
3.5 CRITÉRIO SOCIAL.....	69
3.6 O IDOSO E O CONTEMPORÂNEO.....	72
3.7 APRENDIZAGEM NO ALUNO-ATOR SENESCENTE.....	74
3.8 O TEATRO NA IDADE DA LIBERDADE.....	78
4 CAPÍTULO 3 - Dramaturgia e Memória: caminhos para uma Dramaturgia de Pertencimento	87

4.1 DRAMATURGIA E MEMÓRIA.....	88
4.2 CAMINHOS DE UMA DRAMATURGIA DE PERTENCIMENTO.....	109
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	114
REFERÊNCIAS.....	120
APENDICE A	123
ANEXOS	

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho nasceu a partir do meu primeiro encontro com o universo da senescência, no ano de 2009, nas aulas de teatro ministradas no Centro de Professores de Pernambuco (CPP), situado na cidade do Recife, nas quais experimentei de forma ainda embrionária possibilidades metodológicas acerca de um trabalho direcionado a um grupo de alunas-atrizes idosas, que encontravam no teatro um meio de se manterem ativas.

Eram mais ou menos dez idosas - mais ou menos porque uma ou outra estava sempre indo e vindo do grupo - entre 60 e 86 anos, preocupadas em se divertir, em ocupar seu tempo com algo que as transportasse da dureza de seus cotidianos. Elas não queriam estudar teatro, elas queriam ensaiar teatro, fazer teatro, viver teatro. Peças curtas e engraçadas eram o que mais as interessava. E eu precisei de algum tempo para entender qual era a minha função naquele grupo, qual o papel que devia assumir, tendo em vista o meu entendimento, naquele momento, sobre o papel do professor. Na época, entendia o processo de ensino-aprendizagem de uma maneira muito cartesiana, embora me propusesse a trabalhar com arte. O professor teria que aplicar jogos teatrais¹, em seguida trabalhar improvisações, para só depois iniciar um processo de construção para a Cena. Havia um roteiro já sedimentado na minha cabeça, o que não considero uma coisa ruim. O ruim é quando não conseguimos burlar nosso roteiro quando se faz necessário.

Seguindo meu roteiro, nos primeiros dias, tentei trabalhar com elas alguns jogos teatrais. Não sabia muito bem como fazer com aquele grupo cujos corpos aparentemente apresentavam outros limites. Até então, só havia dado aulas para crianças, adolescentes e adultos. Tentei iniciar um trabalho de construção coletiva através de coisas trazidas por elas, pois percebi previamente pouca disposição para

¹ Jogo de regras pré-estabelecidas que se propõem a criar uma realidade imaginária que favoreça a criação de uma realidade objetiva no Palco. No meu caso seguindo a metodologia da americana Viola Spolin, que é considerada uma das principais divulgadora dos Jogos Teatrais no mundo.

a realização de jogos. Elas não gostavam de usar roupas maleáveis que favorecessem a atividade corporal e também não demonstravam interesse quando propunha alguma atividade lúdica. Neste primeiro momento, eu contava com quatro alunas apenas. Era fevereiro, e a maioria delas havia resolvido voltar ao grupo apenas depois do carnaval. Havíamos tido quatro aulas, visto que nossos encontros de teatro eram uma vez por semana. No outro dia em que estava na instituição deveria ministrar aulas de dança, embora não tivesse formação especializada para tal.

O trabalho começava. Quatro alunas, sem grandes conflitos, e minha promessa de levar um texto que serviria de base para nossa montagem, o qual deveria combinar com o processo que tínhamos iniciado. Sabia pouco do grupo: tinha quase 15 anos, e mais ou menos a mesma formação das 10 alunas; já havia realizado muitos pequenos trabalhos ao longo deste período. Com base nestas informações, deduzi que gostariam e estariam dispostas a realizar um trabalho mais elaborado e propus uma adaptação do texto de Nelson Rodrigues “Vestido de Noiva”. A primeira leitura do texto se deu no dia previsto para as demais alunas regressarem ao grupo. E o retorno destas causou um primeiro grande embate entre o meu entendimento do que seria aula de teatro - como processo de construção de um trabalho cênico - e o que elas queriam e entendiam das aulas de teatro.

Lemos metade do texto e já de imediato ouvi comentários negativos acerca do que estava sendo lido. Expliquei a não pretensão de montagem do texto na íntegra; faríamos uma adaptação, focada nas duas irmãs. Na aula seguinte, fui colocada em xeque pelas alunas e por mais uma ex-aluna, presente naquele momento. Foi-me dito que elas não estavam interessadas naquilo; queriam fazer pequenas peças, alegres e curtas. Desta maneira, eu deveria me adaptar ao formato proposto naquela discussão, porque era assim que tinha sido e era assim que queriam que continuasse. A já mencionada ex-aluna me entregou um texto de sua autoria e sugeriu que o mesmo fosse trabalhado pelo grupo. Achei o texto mal construído e fiquei atordoada com aquela postura. O que fazer agora? Já havia percebido pouca ou nenhuma disposição para a realização de jogos; a proposta de construção de um trabalho de forma coletiva também havia sido rejeitada. Eu queria

ensinar, elas queriam fazer. Precisei colocar-me como condutora daquele “barco”, e tentei encontrar um meio termo para nossos anseios.

O meio termo era fazer teatro e através deste fazer também aprender. Montamos um primeiro esquete para a Páscoa, um texto escrito por mim intitulado “Doce Mãe de Deus”. Um texto simples, mas que tinha uma construção dramatúrgica bem arranjada, do ponto de vista da forma, e com um conflito bem amarrado, o que já se caracterizava um diferencial em relação aos trabalhos anteriormente realizados pelo grupo.

Figura 1 – Cena do Espetáculo Doce Mãe de Deus Figura 2 – Cena do Espetáculo



Fonte: Fotografia Oficial da Instituição (2009)



Fonte: Fotografia Oficial da Instituição (2009)

Trabalhei outros espaços cênicos, o que gerou uma quebra de paradigma. Perceberam, na prática, que palco era qualquer lugar onde a ação cênica acontecesse.

Figura 3 – Elenco do Espetáculo Doce Mãe de Deus



Fonte: Fotografia Oficial da Instituição (2009)

Aboli desde o princípio o uso de microfone, apesar de insistirem para que eu utilizasse um microfone que passaria de mão em mão. Tentei mostrar que o resultado artístico seria mais interessante sem o mesmo, além de estimulá-las a lidarem com seus limites vocais e começarem a repensá-los para vencê-los. E o resultado foi interessante. Elas gostaram! Eu, todavia, ainda não estava muito certa da minha função. Professora ou diretora?

Minha inquietação durou por todo o tempo em que estive lá, embora entre um trabalho e outro houvesse encontrado uma zona de conforto. Entendi que elas não queriam passar pelo processo de ensino com que eu estava acostumada a lidar. Nós nos desenvolvíamos a partir de um entendimento no Fazer Artístico. Porém, a partir de um entendimento do artístico com o qual elas se identificavam

Figura 4 – As Aventuras de Águeda e Nogueira



Fonte: Fotografia Oficial da Instituição (2009)

Por mais que eu desejasse introduzir algo diferente, elas sempre voltavam para um tipo de “Comédia de Costumes”², meio exagerada; me lembravam o que lemos sobre as Comédias de Costume do século XIX.

Figura 5 – A Mulher que Vendeu o Marido



Fonte: Fotografia Oficial da Instituição (2010)

² Comédia de Costumes é um gênero muito característico do teatro brasileiro que mostra os comportamentos, as ideias e os costumes de determinada sociedade. Martins Pena é o fundador da Comédia de Costumes brasileira, e em seus textos trazia de maneira engraçada um painel da vida no Brasil na primeira metade do século XIX.

Não avançávamos muito sensivelmente. Era aquela forma que elas conheciam, entendiam e queriam. Por vezes conseguia introduzir algum novo elemento, mas nada que se distanciasse muito da forma já tão experimentada por elas. Queriam se divertir, se mostrar, serem vistas. Queriam que a plateia se divertisse com o que faziam. Os risos eram o termômetro para medir se a peça tinha sido boa ou não.

De alguma maneira, aquilo fazia bem para aquelas alunas-atrizes, porém eu não tinha experiência nem conhecimento para entender se aquele trabalho era terapêutico ou pedagógico. Hoje, percebo que era pedagógico porque primeiro foi estético e por isso, de certa maneira, ('de certa maneira', porque nunca foi o meu objetivo, e não era e não sou habilitada para tal) também era terapêutico, num sentido de que o teatro funcionava para aquelas mulheres como uma espécie de medicamento que ajudava a fortalecer a autoestima, e estimulava o equilíbrio interior através de um trabalho artístico.

Estética, segundo os gregos se relaciona com a sensibilidade. A palavra estética se origina da palavra *aisthesis*, que significa o que é sensível. Quando digo que o trabalho desenvolvido no CPP era estético, estou querendo dizer que, por mais que não estivesse seguindo um roteiro pré-estabelecido de conteúdos que supostamente deveriam ser previamente aprendidos por aquelas mulheres para que posteriormente pudessem exercitar a prática teatral, eu estava levando-as a uma experiência de aprendizagem estética, experiência esta que se dá a partir dos sentidos. O conhecimento vem do que sentimos para o que compreendemos. O filósofo Immanuel Kant reconhece três modalidades de experiência:

A cognoscitiva (do conhecimento intelectual propriamente dito), inseparável dos conceitos, mediante os quais formamos ideias das coisas e de suas relações; a prática, relativa aos fins morais que procuramos atingir na vida; e a experiência estética, fundamentada na intuição ou no sentimento dos objetos que nos satisfazem, independentemente da natureza real que possuem. (KANT, 1991, p. 13).

Na época minha maior inquietação era se eu não estava "prostituído" a minha prática pedagógica, e não conseguia fazer muitas reflexões sobre o que estava desenvolvendo com aquelas alunas-atrizes. Sabia que elas gostavam do que estávamos fazendo, sabia que elas tinham adquirido confiança em mim, sabia que

aquilo fazia bem para elas, mas não sabia compreender o que de fato eu fazia com tudo aquilo. Escrevia ou procurava textos que percebia adequados para aquele grupo, discorria sobre a vida e a obra dos autores escolhidos. Quando eram textos de minha autoria, explicava como tinha nascido a ideia e como tinham sido construídos; ensaiávamos e montávamos. Moldamo-nos, uma as outras e outras a uma. Encontramos um meio termo para nossos anseios, e assim, seguiram-se, os dois anos e dois meses que estive com essas idosas do Centro de Professores de Pernambuco.

Figura 6 - Elenco do Espetáculo Lá vai seu Luiz sem Chapéu



Fonte: Fotografia Oficial da Instituição (2009)

Hoje, entendo que aquelas inquietações eram fruto da pouca experiência, o que era natural pela minha pouca idade e pouco tempo de maturidade profissional e do pouco conhecimento sobre o público com o qual eu estava lidando. Pensava ser uma outra categoria de aluno, mas não tinha apropriação do que é esse aluno-ator idoso. Também eram fruto de já estar dentro de um processo de ensino formal, pois neste mesmo ano de 2009 entrava para a Rede Pública Estadual como professora de Artes, e no ensino regular rapidamente aprendemos os formalismos da profissão, e esses se prendem a nós facilmente.

O trabalho desenvolvido naquele momento me ajudou a adquirir um outro olhar, a partir das reflexões que hoje faço. Nestes primórdios, tudo se desenvolvia a partir da minha intuição e carecia de um complemento intelectual ainda não obtido; era o momento das primeiras descobertas deste universo da senescência. Como

quase todo o grupo se constituía de professoras aposentadas, era comum confundirem as nossas funções. Naquele espaço a professora era eu, embora mais jovem que todas elas; precisei aprender a assumir a minha função sem usar de autoritarismo.

Foi um caminho de conquistas. À medida que percebiam que o proposto gerava um resultado satisfatório, iam desenvolvendo mais confiança na minha proposta de condução e, por conseguinte, na medida das possibilidades delas, e da instituição, permitiam-se ser conduzidas por mim.

Também precisei aprender a deixá-las se expressarem livremente. Acreditava que o mais interessante, naquele momento, era deixá-las criar seus personagens de forma espontânea, sem prendê-las a um padrão ou a uma escola de interpretação, embora do ponto de vista da encenação trabalhasse com alguns procedimentos já consagrados do teatro como, por exemplo, os brechtianos³. O resultado foi prazeroso. Percebia que alguma coisa daquilo tudo produzia um efeito muito benéfico em todas elas. Produzia felicidade e, se gerava felicidade, possivelmente era porque estavam vivenciando um processo pedagógico, pois de acordo com Godwin (apud READ, 1986, p. 17) “O verdadeiro objetivo da educação, como de qualquer outro processo moral, é a geração de felicidade”.

Foram cinco pequenas peças desenvolvidas com este grupo, nas quais exercitamos:

- A espontaneidade, que de acordo com Read (1986, p. 25), “na personalidade humana constitui a qualidade da liberdade espiritual”.
- A criatividade, visto que “o encorajamento de uma atividade criativa normal é um dos pontos essenciais do desenvolvimento pleno e balanceado da personalidade.” (READ, 1986, p. 20)
- O aprimoramento da apreciação estética;
- O fortalecimento da autoestima;

³ Bertold Brecht (1898-1956) foi poeta, dramaturgo e encenador alemão de grande influência que, entre outras coisas, desenvolveu a teoria do teatro épico.

- O trabalho em grupo, pois “a educação é o processo de ajustamento entre felicidade individual e ajuda mútua.” (READ, 1986, p. 18)
- O fortalecimento e a valoração da memória;
- O fortalecimento da imaginação que também de acordo com Read, é o desenvolvimento desta faculdade que promove com mais eficiência o desenvolvimento lógico-científico;

Vejamos o que ainda nos diz o filósofo da educação no seu livro *A Redenção do Robô*:

Quando passamos a investigar a natureza do pensamento científico quanto a ser este uma atividade inventiva ou criativa, e não um mero arranjo lógico de fatos estabelecidos, descobrimos que ele também se liga as imagens. Toda física moderna, por exemplo, é recheada de imagens, da maçã que cai de Newton ao homem no elevador de Eddington. É possível que haja mais imagens na física atual que na poesia moderna. (...) Não precisamos parar para defender a utilidade biológica das artes. Podemos nos voltar para os cientistas e convencê-los com base na prova fornecida por seus próprios processos de pensamento. Enquanto criativo e biologicamente útil, seu pensamento é imaginativo. (READ, 1986, p. 27)

Acredito ter sido um momento rico em aprendizagem estética vivenciado por aquelas dez mulheres. Dentro de todos os limites e de forma incipiente, talvez tenha acontecido o que muitos estudiosos, como o inglês Herbert Read chamaram de educação pela arte:

permitam-me lembrar-lhes agora a função específica da arte na vida humana. Ela é uma atividade primária que se ocupa de dar expressão a nossos sentimentos e intuições. Neste contexto, entendemos por “expressão uma forma física que podemos perceber e apreender”. A arte é a linguagem elementar da comunicação, articulando o fluxo sem forma da experiência sensível. (READ, 1986, p. 100)

E seguindo os rastros deste primeiro mergulho no universo da maturidade humana, aportei no Grupo de Teatro Sedução do Sesc Piedade, situado na cidade do Jaboatão dos Guararapes, em abril de 2011.

A professora anterior havia saído um pouco abruptamente e foi necessário um tempo para a instituição e eu nos organizarmos. Por esta razão, apenas no mês

de maio pude assumir as turmas a mim designadas. Com as turmas assumi também os dois grupos de teatro: o grupo de teatro formado por idosos, entre 55 e 86 anos, Grupo de Teatro Sedução; e o grupo formado por jovens e adultos, entre 19 e 36 anos, o Grupo Matraca de Teatro.

Encontrei os grupos passando por uma espécie de crise. Os idosos do Sedução se sentiam frustrados, saudosos dos anos anteriores e por estes motivos, estavam ansiosos por fazer uma peça de teatro. Tudo o que mais queriam era “fazer teatro” e se eu “fizesse teatro”, era tudo o que eu precisava para deixá-los felizes e ser aceita.

Não tinha muita pretensão com aquele grupo de idosos. Achei que era mais uma turma de alunos e que devido a minha experiência anterior, não seria muito complicado, pois havia encontrado “aquela zona de conforto”. Imaginava ter aprendido a “fórmula” de trabalhar com os idosos sem me angustiar tanto quanto tinha me angustiado na primeira Instituição. Mesmo carregando os questionamentos advindos da experiência anterior, havia me acomodado.

Não foi preciso mais que dois encontros para perceber o quanto estava enganada. A maioria das práticas as quais estava acostumada com a turma anterior não funcionava com este grupo, pois havia algumas diferenças que fizeram toda a diferença.

Era uma turma maior que a minha turma anterior, uma média de 15 alunos, dentre estes 13 mulheres e 02 homens, o que era novidade para mim ter idosos do sexo masculino na turma. Era uma turma muito heterogênea em vários aspectos: do ponto de vista intelectual, de saúde (havia algumas alunas com sérios problemas de saúde); do ponto de vista do conhecimento em teatro, do tempo no grupo. Havia uma disputa interna entre as mais antigas que rejeitavam as recém-chegadas, e isto causou muita dificuldade de harmonização. Não estava acostumada a lidar com tantas diferenças.

E um fato que eu ainda não havia percebido é que este grupo de teatro era uma ramificação do Grupo de Assistência Social de idosos da Instituição, que de certa forma imprimi a esta atividade a ideia assistencialista de teatro. O teatro seria apenas mais um passatempo dentre todos os outros que aquela Unidade oferecia, ou pelo menos foi desta maneira que percebi. Era para passar o tempo, porém de

forma glamorosa, com figurinos extravagantes, que nem todas tinham possibilidades de custear. Ser integrante deste grupo de teatro também dava muita força política e de articulação a estes idosos dentro da Instituição.

Durante nosso primeiro encontro conversamos um pouco sobre as expectativas delas, sobre quem eu era e de onde vinha. No nosso segundo encontro, levei para lermos juntos a última peça que tinha montado com a turma do CPP. Uma peça curta, engraçada e de muito boa aceitação pelas idosas anteriores e pelo público que havia assistido. Deduzi que seria bem aceita por esta turma também, o que não aconteceu.

Classificaram a peça de “infantil”. Por um bom tempo pensei sobre o que elas entendiam por “infantil”, porque por vários momentos percebia as mais resistentes a minha metodologia utilizando este adjetivo para classificar uma ou outra proposta que fazia. Percebi com o tempo que “infantil”, para aquele grupo, significava coisa menor. No entendimento daqueles idosos, a criança é um ser com pouca capacidade cognitiva que brinca porque ainda não está totalmente desenvolvida intelectualmente.

E depois dessa primeira tentativa, houve uma sucessão de outras tentativas frustradas devido aos motivos já elencados acima.

O trabalho não fluía, o texto ou era pequeno demais ou era grande demais; ou era difícil demais ou tinha palavras que não achavam apropriadas. Tentei fazer pequenas oficinas (de figurino, de dramaturgia) porque as mais antigas diziam que já tinha feito coisas semelhantes e estavam saudosas de estudar coisas do tipo, mas não agradou a todos. Tentei separar o grupo e realizar uma oficina de iniciação teatral com aquelas que não tinham tido nenhum contato anterior com teatro, outra tentativa frustrada: as que deveriam ir não iam; as que iam não queriam fazer o que eu propunha – novamente os jogos!

Este meu segundo grande embate com alunos-atores idosos gerou em mim uma angústia e uma inquietação ainda maiores do que as que sentia na primeira instituição. O que eu poderia fazer? Desistir? Dizer à instituição que não havia me adaptado àqueles idosos? Pensei em desistir, como havia pensado em muitos momentos no Centro de Professores de Pernambuco, mas não o fiz.

Comecei a pesquisar sobre o assunto, mas encontrei pouquíssima bibliografia. Na ocasião eu já estava me organizando para tentar o mestrado e me questionava sobre um tema interessante e que fosse estimulante, pois o primeiro tema que tinha em mente (a construção do Currículo de Arte na Rede Estadual de Pernambuco) estava começando a se mostrar pouco intrigante. E conversando com um professor conhecido sobre minhas inquietações ele me indagou: “Por que você não estuda isto, menina, já que isto te inquieta tanto?” Foi neste momento que pensei: “por que não?”.

Havia finalmente encontrado o tema para o meu projeto de mestrado e mais que isto, a oportunidade de entender o papel do teatro dentro do universo da senescência. Neste período nossas diferenças se alargaram ainda mais, pois a maioria delas possuía o mesmo entendimento que minhas alunas anteriores possuíam, e isto já estava se distanciando bastante da forma como eu começava a entender teatro para a terceira idade.

No momento anterior ao Sesc Piedade eu havia me acomodado diante destas diferenças, levando em consideração todos os outros aspectos já mencionados. Todavia, agora, algumas questões gritavam: por que não posso ensinar teatro para os idosos dentro de uma mesma proposta pedagógica aplicada a outros alunos? Por que não trabalhar jogos? Por que não desenvolver um processo de criação ao invés de me contentar em montar espetáculos? Por que o pedagógico não pode ser mais direto? E diante de tantos “porquês”, propus fazermos uma remontagem com cenas dos trabalhos que eles já haviam feito e que trazia tanta saudade, e ao mesmo tempo recolher depoimentos que nos dessem possibilidades de resgatar a história do grupo. Este trabalho me ajudaria na minha incipiente pesquisa e serviria para aquietar os ânimos dos alunos e da instituição e, então, finalizarmos o ano. Esta foi mais uma tentativa que não deu certo.

Rendi-me, porque dentro dessa perspectiva dialógica que envolve alunos – empresa - resultado, precisamos fazer certas concessões. Era quase dezembro e resolvi montar com o grupo um pequeno esquete para ser apresentado junto com os exercícios de conclusão dos outros cursos da Unidade, o que foi outro fracasso, visto que no dia a idosa que fazia o personagem principal faltou, devido ao falecimento de uma de suas irmãs, e eu acabei substituindo a mesma.

O ano de 2011 estava terminando e eu cheia de ideias e desafiada a encontrar uma maneira de persuadir aquela turma para um novo entendimento de teatro, um novo entendimento sobre o meu papel.

E como não pude tirar férias no mês de janeiro do ano seguinte, por questões burocráticas, aproveitei para me organizar melhor para o ano letivo que daria início no mês seguinte. E o foco era o trabalho a ser desenvolvido com os idosos.

Preparei aula, apostila, li sobre exercícios físicos mais adequados para a pessoa idosa, montei um plano pedagógico para chegar cheia de argumentos e persuadi-los. A priori, pensei em pautar nosso trabalho de montagem no livro “Cartas do Coração: uma antologia do amor” de Elizabeth Orzini⁴. Antes tentei desenvolver o plano que havia preparado com jogos, exercícios, uma parte teórica sobre a história do teatro, pois mesmo as mais antigas do grupo tinham pouquíssimo conhecimento desta parte histórica. Novamente me deparei com as mesmas resistências e a mesma ansiedade por montar um espetáculo de teatro.

Comecei o ano letivo explicando que realizaríamos nosso trabalho baseado no livro mencionado, e que teríamos um novo direcionamento nas nossas aulas, pautado em coisas que eu estava estudando e também nas novas diretrizes da própria instituição. Depois de quase dois anos de preparação, estava sendo implantado em 2012 o Plano Político Pedagógico para os cursos de teatro de todas as Unidades Executivas do Sesc, no Estado de Pernambuco.

Nossas primeiras aulas neste momento de retomada foram baseadas na apostila que havia preparado e em jogos físicos e jogos teatrais, alguns baseados em Viola Spolin⁵, outros em Augusto Boal⁶. Contudo, as resistências por parte de algumas que exerciam muita liderança naquele grupo estavam minando minha proposta. Mais uma vez sugeriram que estava tentando infantilizá-los com as “minhas brincadeiras”, aquilo não era teatro. Elas estavam cansadas e queriam fazer teatro de verdade.

⁴ Elizabeth Orsini jornalista carioca que começou sua carreira no jornal O Fluminense da cidade de Niterói, autora de vários livros entre eles destacam-se Cartas ao Coração: uma antologia do Amor e Toda Maneira de Amor vale a pena.

⁵ Viola Spolin, autora e diretora Norte-Americana que sistematiza uma metodologia de atuação baseada nos Jogos Teatrais.

⁶ Augusto Pinto Boal, diretor, autor e teórico de teatro brasileiro. Criou uma metodologia que junta teatro e ação social denominada Teatro do Oprimido.

Fui então chamada pela coordenação de cultura da instituição. Apesar de confiarem no meu trabalho, estavam preocupados com as queixas que muitas delas estavam fazendo, com o pouco resultado visível das aulas, e o interesse da coordenação desde a minha entrada era de resgatar aquele grupo de teatro que vinha, desde a professora anterior, muito desestimulado e enfraquecido.

A coordenação havia assumido a proposta feita pela professora do coral e pelo gerente da Unidade, de montarem em 2012 a Ópera do Malandro. Na reunião, eu expus que não era o momento mais adequado porque eu estava tentando desenvolver outro tipo de abordagem pedagógica com aqueles idosos. Sugeriram então que eu continuasse com meu projeto e que o outro professor assumisse os ensaios do texto do Chico Buarque⁷. Expliquei, contudo, que este procedimento provocaria mais resistência ao meu processo, pois todas evadiriam-se do meu horário de aula e se empenhariam nesta montagem, e se isto acontecesse, eu perderia aquele grupo de vez. A coordenação concordou e o projeto foi engavetado naquele momento.

Na aula seguinte à reunião, tive uma conversa definitiva com o grupo, expliquei não haver outra possibilidade, eu era a professora e nós tínhamos que encontrar uma maneira de caminharmos juntos. Argumentei que minhas intenções eram as melhores possíveis e precisava que me dessem a chance de mostrar um novo caminho e se dessem a oportunidade de fazer novas descobertas. A conversa surtiu efeito, as resistências iniciaram seu declínio e pouco a pouco “as paredes começaram a ser derrubadas”; lentamente começamos a formar um grupo coeso.

Neste re-caminho, duas alunas e um aluno não quiseram continuar, não se adaptaram e desistiram; outro aluno saiu por problemas de saúde. Ainda tivemos duas evasões: uma por motivos profissionais e outra devido a complicações com a saúde do marido. Mas eu tinha, enfim, conseguido dar início a minha pesquisa na prática para finalmente começar a responder as minhas perguntas.

Entretanto, eu precisava vencer nosso maior empecilho: o entendimento arraigado por anos de que teatro era texto, e que bastavam palavras decoradas para

⁷ A Ópera do Malandro é um musical brasileiro escrito em 1978 por Chico Buarque de Holanda, que teve como inspiração a Ópera dos Mendigos, de John Gay, e A Ópera dos Três Vinténs, de Bertolt Brecht e Kurt Weill.

que o teatro se fizesse, mesmo que este fosse sem vida, estereotipado e cheio de clichês.

Assim, chegamos ao nosso trabalho, fruto de questionamentos e inquietações nascidos de minha prática docente e que foram burilados e aos poucos desvendados a partir do mergulho nesta mesma prática, porque como afirma Freire (2013, p. 81), “fora da busca, fora da práxis, os homens não podem ser”.

Por esta razão, escolhemos iniciar esta discussão acerca do tema primeiramente relatando os caminhos percorridos até chegarmos ao ajustamento de nossas diferenças.

Iniciamos o primeiro capítulo apresentando de forma sucinta o sentido que foi atribuído à escrita e, por conseguinte, ao texto teatral, ao longo do tempo, e de como este sentido atribuído reverberou nos idosos do Grupo de Teatro Sedução.

A partir daí, apresentaremos o percurso desta experiência artístico-pedagógica desenvolvida através de um laboratório de criação com alunos-atores idosos e com alunos-atores adultos, com seus arquivos de memória, onde, diferentemente de outros trabalhos desenvolvidos com alunos da terceira idade, fizemos uso dos arquivos da memória, em que a dramaturgia se dá a partir das improvisações desenvolvidas das lembranças, ou seja, o texto é construído e não apenas rememorado pelos alunos. Nosso trabalho, todavia, se construiu por um olhar de fora. As memórias afetivas narradas pelos alunos serviram de motor para a construção do texto e do espetáculo intitulado Vamos Falar de Amor.

No texto, a professora-dramaturgista também faz uso de sua imaginação, que de certa forma vem revestida de suas próprias memórias para preencher os vazios deixados pela narrativa, num processo híbrido onde a memória coletiva se mistura à memória individual, metamorfoseando o épico em dramático.

Apresentamos a trilha percorrida para chegarmos até a construção do texto e partindo do texto para a segunda escritura, o espetáculo. Os erros e acertos desta experiência pedagógica, cheia de imperfeições que, como destaca Haderchpek (2009, p. 19):

A tendência de um processo criativo voltado para a formação do ator é a imperfeição, mas talvez esta seja mais reveladora e mais interessante para o artista do que a dita perfeição, pois o imperfeito abre espaço para as

dúvidas, para o erro e para o registro de um percurso, que deixa os rastros para serem seguidos e para serem desvendados.

No segundo capítulo trazemos um panorama do processo de envelhecimento baseados nos critérios cronológico, biológico, psicológico e social, e suas implicações para o desvelamento da velhice. O que é ser velho e porque envelhecemos. Queremos mostrar que a velhice é composta por diversos matizes, e que esta fase do desenvolvimento humano traz aspectos que se diferenciam de idoso para idoso.

Apresentamos ainda uma proposição do que é ser um idoso contemporâneo e o que isto representa. Adentramos nos caminhos biológicos que elucidam o decurso da aprendizagem em um organismo em estado de envelhecimento. A medida do nosso envelhecimento seria a medida da nossa aprendizagem?

Qual o papel da educação neste panorama? De que tipo de educação estaríamos tratando? Educação para o aprimoramento do indivíduo e redescoberta do ser; educação para a liberdade. E finalizando o capítulo, falaremos sobre o papel do teatro no universo da senescência, e de como através do teatro o idoso poderia redescobrir um novo papel social, teatro que liberta o velho das amarras impostas pela sociedade, teatro no que chamaremos de Idade da Liberdade.

No terceiro capítulo, apresentamos a escrita com seu traço poético, escrita como reveladora das imagens poéticas escondidas nos meandros de nossa memória, como aquela capaz de traduzir o indizível de nós mesmos. Escrita como atualização do vivido.

Queremos mostrar o caminho de nossa construção dramatúrgica memorial, através dos constructos teóricos do filósofo e estudioso do fenômeno da memória, Henri Bergson, bem como dos conceitos desenvolvidos sobre a ideia de dramaturgia.

A partir disto, propomos alguns conceitos desenvolvidos nesta nossa investigação artístico-pedagógica: o de Dramaturgista, como aquele capaz de extrair as possibilidades dramáticas de textos narrativos; o de Dramaturgia de Pertencimento, como aquela que só se daria na Cena e se caracterizaria como uma dramaturgia nascida de quem diz o discurso cênico; e os conceitos de Personagem-

ator, Personagem-criação e Personagem-suporte, fruto desta particular construção dramática.

Finalizamos o capítulo apresentando o caminho para esta Dramaturgia de Pertencimento, a partir dos elementos constituintes de nossa poética e de alguns princípios que consideramos indispensáveis em trabalhos criativos desenvolvidos com alunos-atores idosos.

Fica claro desta maneira, que o texto escrito ainda é preponderante no trabalho com esses alunos-atores, todavia não é mais o texto clássico distanciado no tempo e no espaço, é o texto reelaborado, onde através da dramaturgia de memória, estes idosos contemporâneos exercem aquela função social de recordadores. Através de suas memórias individuais, o espírito de uma época é revelado; costumes, ideologias, desejos, medos... O passado é atualizado e o presente reinterpretado no palco.



2 Capítulo I

*O Sentido do Texto: Caminhos
Percorridos até Falarmos de Amor*

ESCOLA
COLÉGIO REGINA PACIS
CURSO PRIMÁRIO

2.1 O SENTIDO DO TEXTO E O ALUNO-ATOR SENESCENTE

O pensamento humano é expresso pela fala; falar é um ato de comunicação. O ato de se comunicar é aprimorado a partir do momento que aprendemos a dominar uma língua e o domínio desta língua nos permite, além da comunicação em si, armazenar informações ou conhecimentos.

Todavia, nossa capacidade biológica de armazenamento de informações é restrita e foi necessário - à medida da evolução da espécie humana - a invenção de um sistema simbólico capaz de representar a fala e expressar o pensamento humano graficamente de forma permanente ou semi-permanente, de modo a facilitar o armazenamento destas informações. Desta necessidade social nasce a escrita.

A escrita seria então uma “sequência de símbolos padronizados (caracteres, sinais ou componentes de sinais) destinados a reproduzir a fala, o pensamento humano e outras coisas em parte ou integralmente.” (FISCHER, 2009, p. 14). E foi reforçada pela sociedade Moderna como forma particular e essencial de comunicação, talvez porque como representação das realidades internas e externas, a representação gráfica pareça mais objetiva e substancial do que a comunicação verbal. (FISCHER, 2009)

Para Lévi-Strauss a escrita era considerada um instrumento de poder e de segregação, e quem detivesse os seus “segredos”, disporia de certos privilégios sociais. Para o antropólogo francês, que foi muito influente na França durante as décadas de 1950 e 1960:

A função primária da comunicação escrita é, portanto, escravizar e subordinar. A dimensão intelectual ou estética da escritura – seu uso na busca desinteressada de conhecimento – é secundária a esta função. (LÉVI-STRAUSS apud JOHNSON, 2001, p.13).

O ato de ler e escrever, por muitos e em muitos momentos da história, foi considerado o símbolo maior do conhecimento que só os privilegiados eram capazes de desenvolver, portanto, quem dominasse estas ferramentas obteria perante os “não-capazes” uma espécie de força sobre os mesmos, que acarretaria em certo prestígio social.

Absorver ideologias e religiões, entender o mundo e seus mistérios, através do conhecimento acumulado no tempo e registrado através da escrita.

Tomando como ponto de partida este pensamento, talvez pudéssemos compreender a supervalorização que foi atribuída ao texto dramático em diferentes lugares e em diferentes momentos históricos. O maior status estava no texto, e quem dominasse as técnicas de feitura e interpretação da literatura dramática teria, no universo teatral, poder e prestígio.

Em diferentes momentos da história do teatro o texto foi considerado o principal elemento, para o qual convergiam os demais elementos do espetáculo. No teatro burguês, por exemplo, era ele o agregador de todo o universo cênico e condicionante da Cena: tudo nascia e evoluía a partir do texto dramático; todos estavam a serviço do texto e do seu autor que detinha o sentido total de sua obra literária. De acordo com Roubine (1998, p. 48):

Até uma época recente, digamos até o final da década de 1950, a noção de polissemia não era praticamente admitida. Supunha-se que um texto de teatro veiculava um único sentido, do qual o dramaturgo detinha as chaves. Assim sendo, cabia ao encenador e aos seus intérpretes a tarefa de mediatizar esse sentido, fazer com que ele fosse apreendido (compreendido, sentido...) da melhor maneira possível pelo espectador. Daí os critérios de apreciação que visavam, por exemplo, a definir o bom ator em função da sua capacidade de ser este ou aquele personagem.

Este lugar privilegiado atribuído à escrita é facilmente notado se lembrarmos das ideias veiculadas e disseminadas por instituições como a Comédie-Française e o Conservatório Nacional de Arte Dramática, que no século XIX legitimaram práticas de um teatro altamente textocêntrico.

Essas instituições proclamavam-se detentoras autorizadas de uma tradição de interpretação e de representação de grande repertório clássico. Tradição essa que supostamente garantia a autenticidade do espetáculo, ou seja, sua conformidade às intenções do autor que, como criador do texto, era tido como a instância ao mesmo tempo primordial e final de toda a responsabilidade. (...) Nessas condições, é impressionante observar que as primeiras tentativas, que marcam o surgimento da encenação moderna, não questionam em absoluto a supremacia do texto e a sua vocação para constituir-se ao mesmo tempo em fonte e destino do espetáculo. (ROUBINE, 1998, p.48-49).

Contudo, com a evolução da arte teatral e com as mudanças ocorridas na Modernidade, tais como: alterações nos modos de produção, as formas de

organização social que alteravam a noção de participação dos indivíduos nos espaços públicos, as relações de trabalho e lazer, as estruturas que separavam a cultura popular da cultura erudita, entre outras coisas, abriram-se possibilidades de questionamentos sobre esta hierarquização atribuída ao texto dramático. Com o advento de nomes como Meyerhold⁸, Artaud⁹, Brecht, entre outros, abriu-se um novo caminho para a prática teatral, um caminho no qual o texto dramático foi cedendo o seu lugar agregador e encontrando uma nova forma e uma nova função dentro do espetáculo. Como diz Gaston Baty:

Um texto não pode dizer tudo. Ele vai até um certo ponto, lá até onde pode ir qualquer palavra. Além desse ponto começa uma outra zona, zona de mistério, de silêncio, daquilo que se costuma designar como atmosfera, ambiente, clima, conforme queiram. (...) Representamos o texto todo, tudo aquilo que o texto pode expressar, mas queremos também estendê-lo para aquela margem que as palavras sozinhas não conseguem alcançar. (BATY apud ROUBINE, 1998, p. 63).

Esta nova forma de entender e fazer teatro traria em si a necessidade de uma figura que fosse capaz de, agora, “orquestrar” todos os elementos que compunham o espetáculo teatral, fazendo dele um organismo análogo. E esta figura seria o encenador. Com o encenador, o teatro ganharia um novo autor, que poderia “reinventar” novos sentidos textuais. O espetáculo poderia, sobretudo, se desdobrar em numerosas possibilidades simbólicas. Como atesta Pavis (2008, p. 29):

Ao dizer sem dizer, a encenação (mais exatamente a representação) instaura como que uma denegação: ‘diz sem dizer’, fala do texto graças a um sistema semiótico distinto que não é lingüístico, ‘mas icônico’.

O espetáculo teatral começou o seu caminho rumo às novas formas e possibilidades cênicas, alimentadas pelas formas populares, onde a ação física, a

⁸ Vsevolod Emilevich Meyerhold (1874-1940), nome artístico de Karl Kazimir Theodor Meyerhold, foi ator e um dos mais importantes diretores e teóricos de teatro da primeira metade do século vinte. Fez parte do Teatro de Arte de Moscou de Constantin Stanislavisk (1863-1938), mas rompe com mesmo desenvolvendo posteriormente o sistema da Biomecânica teatral.

⁹ Antonin Artaud (1896-1948) foi um Homem de Teatro. Francês, esteve fortemente ligado ao surrealismo, e seu livro O Teatro e seu Duplo é um dos principais escritos sobre a arte do teatro no século XX.

improvisação, o jogo, as criações textuais coletivas, a dramaturgia de memória, abrem espaço para o pós-dramático da contemporaneidade.

Sabendo-se, todavia, que o teatro brasileiro sofreu muita influência da escola francesa, torna-se compreensível a supervalorização que ainda hoje é atribuída ao texto dramático, sendo esta a referência primeira de teatro para os alunos-atores idosos do Grupo de Teatro Sedução.

Durante o nosso processo, fui compreendendo que experiência de teatro enquanto texto não pode ser desprezada ou considerada coisa menor. No entanto, ela pode ser ressignificada com o objetivo de abrir caminhos para a aceitação de novas formas e possibilidades cênicas, até então desconhecidas destes alunos.

Teatro físico, teatro de texto, teatro moderno, teatro pós-moderno, todas estas categorias só são em si, a partir das diferenças que separam e ao mesmo tempo ligam umas as outras. Pois levando-se em consideração o pensamento do filósofo contemporâneo Jacques Derrida, “nada existe em si mesmo, tudo existe a partir de sua correlação com aquilo que lhe é diferente”.

O tema da diferença em Derrida encontra-se intimamente relacionado à sua tentativa de viabilizar um pensamento para além de uma grande ilusão que ele chama, com um termo genérico, de “metafísica da presença”. Trata-se, na verdade, de um pressuposto - metafísico por excelência, mas que não comanda apenas os discursos filosóficos - em relação ao qual Derrida nos convida a problematizar. Numa palavra, o pressuposto ilusório de um significado existindo em si mesmo, independentemente da rede referencial de significantes que venha a se referir a ele. Como se o significado pré-existisse à referência que um determinado discurso venha a fazer a ele. O tema da diferença encontra aqui a sua raiz. Segundo Derrida, nada existe em si mesmo, “enquanto tal”, como um átomo indivisível anterior às referências que possam ser feitas a ele. (ESTRADA, 2010, p. 44).

Desta maneira, Derrida nos leva a pensar que não existem ideias superiores ou inferiores, existem ideias que se relacionam umas com as outras. Colocamos de lado a visão dicotômica de bom e ruim, pois o que existe é a diferença. O filósofo nos faz perceber a diferença como algo positivo e gerador, “se não existe o simples, o indivisível, o “enquanto tal” é porque tudo, radicalmente tudo, só existe na relação com o outro”. (Ibidem, 2010, p. 44).

Se em relação a mim, licenciada em artes cênicas e professora de teatro, o textocentrismo apresentava-se como um problema, para o grupo, o texto, ou seja, a

dramaturgia organizada era a referência matriz da experiência teatral. E Seguindo a trilha do educador pernambucano Paulo Freire, que aponta que não existe educação eficiente, senão aquela que não despreza o conhecimento prévio do aluno, incorporei este conhecimento, fazendo dele o ponto de partida para os novos conhecimentos que me propunha apresentar àqueles alunos-atores idosos.

Neste processo desenvolvido no Sesc Piedade, descobrimos a dramaturgia de memória, e esta converteu-se na ponte de ligação entre os dois extremos: o texto dramático escrito e o material vivencial. Falaremos no decorrer deste capítulo como o uso da memória pode favorecer o trabalho de sensibilização com alunos-atores idosos, que têm no texto dramático ainda um esteio para sua inserção no jogo teatral.

Como o texto pode ser ressignificado, como puderam se libertar da simples gravação mecânica de palavras ditas por outros e que em alguns casos não dizem o que realmente gostariam de dizer. Assim, libertos da gravação mecânica estariam também libertos da possível frustração de não decorarem essas mesmas palavras. Vale lembrar que com o passar dos anos, muitos deles, pelo processo natural de funcionamento da memória, já não conseguem arquivar com tanta facilidade fatos e palavras.

Apesar de todos saberem o texto para que pudéssemos ter uma organização cênica coesa, não era mais uma “decoreba”, era uma apropriação, uma incorporação orgânica das palavras, que podiam ser substituídas ou acrescentadas ou retiradas, conforme a necessidade e a lógica da cena que cada um ia desenvolvendo. Num processo natural no qual todos têm a liberdade para perceber e incorporar o novo.

2.2 SEGUINDO A TRILHA: OS DESAFIOS E AS DESCOBERTAS NA CONDUÇÃO DO PROCESSO

Fazê-los entender teatro além do texto não foi tarefa fácil. A princípio o meu objetivo não era uma construção dramatúrgica, não pensava em escrever um texto. Queria que eles experimentassem o teatro através dos Jogos, mas jogar não era algo fácil para estes alunos. Como dito anteriormente, eles eram na maioria das

vezes resistentes ao jogar, sempre o mesmo argumento, o medo de que estivesse querendo infantilizá-los.

Comecei a perceber que o medo da infantilização era frequente naqueles idosos, provavelmente pela ideia arraigada de ser a criança alguém menor que o adulto, alguém que é direcionado por um outro alguém, que tem muitas vezes suas vontades tolhidas em detrimento da vontade do adulto.

Entendi que minha abordagem precisaria mudar, de maneira que eles se percebessem como parte importante do processo, e para que este temor fosse diminuído tentava antes de cada jogo explicar para o que ele servia. Desta maneira, fui optando por um tipo de laboratório em que a ação interior foi privilegiada em detrimento da ação física. Estavam jogando, mas sobre outro ponto de vista, de que a ação não está ligada apenas aos movimentos que o corpo faz exteriormente, mas também aos movimentos internos do organismo, e assim fomos desenhando o nosso caminho.

O conceito de “ação”, como energia propulsora da memória associada ao pensamento, desdobra-se em ação aparente no corpo do criador-executante. Essa conceituação é simplificada em relação aos conceitos stanislavskiano e grotovskiano de ação, uma vez que inclui tanto o que se passa internamente como o que é externalizado pelo corpo. (SÁNCHEZ, 2010, p. 88).

A ideia inicial era fazer as oficinas e chegar ao livro “Cartas do Coração – Uma antologia do amor”, contudo o percurso até chegar à leitura do mesmo foi se mostrando mais atraente do que a ideia inicial. O mote era o mesmo do livro, o amor, porém optei pelo sentido abrangente da palavra, ou seja, Eros e Ágape, e assim fui refazendo a rota sem desperdiçar nenhum material interessante que fosse surgindo.

2.2.1 Primeiro passo

Dei início ao nosso laboratório pedindo que cada um trouxesse uma poesia de amor que gostassem, para que pudéssemos ler juntos. Nesta aula eu também trouxe algumas poesias do poeta Vinicius de Moraes, prevendo os que esqueceriam. Cada um leu a poesia que trouxe ou uma das poesias trazidas por mim, e desta

maneira fomos adentrando naquele ambiente do amor poético. Os que trouxeram suas poesias de casa comentaram brevemente o porquê de terem trazido aqueles textos; depois pedi que lessem novamente, só que agora tentando interpretar as palavras que estavam dizendo - não queria neste momento uma leitura mecânica das palavras, queria que sentissem o significado de cada palavra.

Figura 7 – Ensaio – Cenas das Rosas

Figura 8 - Ensaio – Cena das Rosas



Fonte: Emanuella de Jesus (2012)

Fonte: Emanuella de Jesus (2012)

Em seguida comecei a experimentar movimentações com o grupo, e pouco a pouco uma forma cênica foi se desenhando. Pedi que cada um escolhesse um pequeno trecho de sua poesia e gravasse para aquele momento. Pus uma música romântica, que serviu de facilitadora para que todos fossem imersos num certo clima do amor. E deste modo fomos aos poucos rascunhando a primeira cena composta para aquele que tempos depois seria tecido e se transformaria em um espetáculo.

Figura 9 – Cena das Rosas



Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem (2012)



Figura 10 – Cena das Rosas

Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem (2012)

Com a evolução do processo esta cena, chamada de “Cena das Rosas”, tornou-se a sequência da cena desenvolvida a partir da memória de um dos alunos-atores, Luiz Magalhães, a “Cena de Aline”, na qual dizia: “Hoje a minha saudade tem cheiro de rosas e também de Aline.”

Naquele momento do espetáculo todas se transformavam em Alines e exalavam através de suas poesias o cheiro de rosa que ainda habitava os corredores da memória de nosso Luiz.

Hoje eu quero a rosa mais linda que houver e a primeira estrela que vier para enfeitar a noite do meu bem.¹⁰

2.2.2 Segundo passo

Posteriormente pedi que escrevessem suas próprias cartas de amor, cujo destinatário poderia ser mantido em segredo caso não se sentissem à vontade. Poderia ser para um amor do passado, ou do presente, ou ainda para alguém vislumbrado. Depois distribui as cartas de forma aleatória e as cartas foram lidas não por seus autores, mas por um outro alguém, que deu voz àquelas linhas.

¹⁰ Trecho da canção “Noite do Meu Bem” de autoria de Dolores Duran, cantora e compositora carioca que teve o auge de sua carreira na década dos anos de 1950. Esta música acompanhava a Cena das Rosas, e foi a música escolhida em um momento posterior do processo concomitantemente pelo aluno-ator Luiz Magalhães e a aluna-atriz Lucimar Oliveira, que interpretou Aline.

Figura11 – Ensaio – Cena da Praia



Fonte: Emanuella de Jesus (2012)

Eles acharam engraçado ouvirem suas cartas sendo lidas por outra pessoa, ouvir do outro o que tinham escrito. Em seguida, cada um pode ler sua própria carta e, por último, pedi que procurassem alguma maneira daquela carta ganhar vida: como seria encenar aquelas cartas? Foi linda essa aula! Começar a mexer no baú da memória afetiva daquela turma me mostrou que eu encontraria muitas pérolas escondidas.

Uma carta/encenação se sobressaiu, a carta que Lili havia feito. Liliane Barbosa, uma das alunas fundadora do grupo, escreveu para seu marido falecido. Na hora da leitura e da encenação de sua carta, todos ficamos muito emocionados. Guardei aquilo, pedi que ela escrevesse de alguma maneira o texto acrescido no momento da encenação da carta e me entregasse, mas ali era evidente que já surgira mais uma das cenas que seria costurada ao espetáculo.

Figura – 12 – Cena da Praia



Meu inesquecível Bem Amado

Estas linhas vão te dizer o quanto a saudade me faz sentir a tua falta. Não esquecerei jamais o nosso amor! Foi tão bonito... Como posso esquecer? Nossos beijos, nosso namoro, momentos lindos que passamos juntos... Há doze anos que não vejo teu olhar, teu sorriso, teu afeto... A saudade é imensa!

Mas Deus nos deu quatro filhos, que me dão amor e carinho, preenchendo assim, tua falta... E também cinco netos, todos eles são a continuidade do nosso amor... Agradeço a Deus por tudo!
Fica em paz!¹¹

Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem (2012)

Figura – 13 – Cena da Praia



Figura 14 – Cena da Praia



Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem (2012)

Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem (2012)

¹¹ Carta escrita pela aluna Liliane Barbosa.

O trabalho com as cartas foi muito frutífero e num momento posterior voltei às mesmas, pois eram recheadas de latentes possibilidades cênicas. Como nesta carta, de outra integrante do grupo:

Figura 15 – Cena de Ceci



Sim hoje eu sei que foi um presente seu e mais uma confirmação de vossa existência. Sabias muito bem Senhor o quanto procurava por aquela criatura, que por vosso consentimento entrou na minha vida ainda nos tempos de criança, e como sabes, ambos tínhamos doze anos de idade.

Então Senhor... O tempo, a distância e as circunstâncias nos separaram, mas eu conservava a nítida esperança em que em algum lugar deste planeta eu o encontraria.

Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem (2012)

Figura 16 – Cena de Ceci

E aí Senhor, procurava... Procurava... Incessantemente, no meu cotidiano em todas as esferas de minha existência. Porém Vós, dentro da vossa imensa sabedoria, respondia em entrelinhas para o meu coração: em legendas garrafais... AGUARDE e AGUARDE. Foi o que fiz Senhor. Aguardei 50 anos, até que seus comandos assertivos disseram. É agora!



Figura 17 – Cena de Ceci

Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem (2012)



E foi naquela noite, logo após a minha viuvês, que as luzes do meu mundo se acederam, as cores ao meu redor cintilavam, e eu exalava tanta felicidade, que sentia dificuldade em administrá-la. Como bem determinastes, ficamos apenas nos comunicando pelas linhas telefônicas e trocando fotografias, pois a distancia entre nós era interestadual. Mas para nós já era o suficiente sabermos que estávamos vivos.¹²

Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem (2012)

¹² Trecho da carta da aluna Ceci Clessan.

O inconsciente daqueles idosos começou a ser despertado e o que antes estava relegado ao esquecimento, começou a vir à tona por meio de suas lembranças.

Recorrendo ao pressuposto de uma conservação subliminar, subconsciente, de toda a vida psicológica já transcorrida. Somos tentados, na esteira de Bergson, a pensar na etimologia do verbo “Lembrar-se”, em francês *souvenir*, significaria um movimento de “vir” de “baixo”: *sous-venir*, vir à tona o que estava submerso. (BOSI, 1983, p. 9).

Figura 18 – Cena das Cartas



Fonte:Rodrigo Moreira Foto Filmagem (2012)

2.2.3 Terceiro passo

O trabalho de “despertar” do inconsciente continuou através de um jogo que intitulei “Jogo dos Sabores”. Previamente, pedi-lhes que trouxessem alguns alimentos, e a partir destes alimentos, fomos evocando as lembranças trazidas por aqueles sabores. Foi nesta aula que surgiu um esboço de coreografia, feita a partir de um aquecimento prévio ao “Jogo dos Sabores”. Nada disso foi incorporado ao espetáculo, mas muito disso serviu para o trabalho de sensibilização e de predisposição para o jogar.

2.2.4 Quarto passo

Posteriormente, lhes foi pedido uma música de amor, que de alguma maneira fosse importante na vida deles. Nesta aula, não houve esquecimento, todos

trouxeram suas músicas e fizeram questão de cantar sua canção, que vez por outra era acompanhada por todo grupo.

Ficaram muito excitados nesta aula, foi uma grande celebração ao amor. A excitação foi tamanha que apenas anotei a escolha de cada um e não me detive no porquê daquelas escolhas, apenas posteriormente fui descobrindo alguns dos significados daquelas canções na vida de cada um deles.

Figura 19 – Cena da Perfídia



Figura 20 – Cena Perfídia



Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem (2012)

Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem (2012)

Muitas das canções trazidas compuseram a trilha sonora do nosso espetáculo, nem todas puderam entrar, outras músicas foram trazidas por minha escolha, mas tudo fazendo parte do processo; tudo ia ganhando um significado, até mesmo as ausências.

Figura 21 – Cena Pertinho de Você



Figura 22 – Pertinho de Você



Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem (2012)

Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem (2012)

2.2.5 Quinto passo

Na ocasião seguinte propus outro jogo, também fazendo uso dos sabores como ponto de partida, só que desta vez não iríamos experimentar alimentos como fizemos anteriormente.

Em roda pedi que um a um, mencionassem a comida que mais e menos gostavam e o porquê. Em seguida, solicitei que contassem uma história vivida que tivesse a comida que mais ou menos gostavam inserida no acontecimento.

Comecei este momento comigo, contando o meu próprio fato, posteriormente um a um contou o seu. Depois deste momento, eu acrescentei uma música à lista de músicas construída por eles, uma música de Luiz Gonzaga “Olha pro céu meu amor”, para fazer referência a uma das minhas comidas favoritas: pamonha. Cantamos juntos, mais de uma vez para todos aprenderem; fizemos improvisações tendo a mesma como mote e construímos mais um esboço de cena, que num momento posterior foi incorporado à cena de uma das alunas-atrizes, Verônica Amorim, que dizia:

Figura 22 - Ensaio da Cena do São João



Figura 23 – Ensaio da Cena do São João



Fonte: Emanuella de Jesus (2012)

Fonte: Emanuella de Jesus (2012)

Figura 24 – Cena do São João



Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem (2012)

Olha pro céu, meu amor!
Vê como ele está lindo
Olha pr'aquele balão multicolor
Que lá no céu vai subindo

Foi numa noite igual a esta
Que tu me deste o teu coração
O céu estava assim em festa
Pois era noite de São João

Figura – 26 – Cena do São João



Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem (2012)

“Tudo nas festas de junho é doce! Reunir a família... Fazer as comidas típicas... Acender a fogueira... Soltar fogos... Mas doce, doce mesmo, foi dançar naquela festa junina, com meu amor... E olha que ele nem sabia dançar!”¹³

Figura 25 – Cena do São João



Fonte: Rodrigo Moreira Foto e Filmagem (2012)

Havia balões no ar
Xote e baião no salão
E no terreiro o teu olhar
Que incendiou meu coração¹⁴

¹³ Fala da aluna-atriz Verônica Amorim na Cena da Festa Junina.

¹⁴ Música “Olha pro céu meu amor” do cantor e compositor pernambucano, criador do baião, Luiz Gonzaga. Esta foi a canção que foi utilizada na Cena Junina.

2.2.6 Sexto passo

Seguindo nosso caminho, solicitei que trouxessem uma fotografia na qual estivessem felizes e com um amor, qualquer amor, não necessariamente um amor amante, poderia ser um amor amigo, filho, filha, neto, enfim, qualquer variação de amor. Colamos cada foto em uma folha de papel em branco e abaixo da fotografia pedi que contassem a história daquela foto.

Depois de escrito todos puderam compartilhar a sua foto/história. A aluna-atriz Verônica Amorim trouxera uma fotografia na qual estava em uma festa de São João e foi esta a foto/história escolhida para compor a Cena Junina da qual nos referimos a pouco.

A aluna Mariza Alvez, a partir de sua foto/história sugeriu que fizéssemos um piquenique juntos. Este desejo foi suscitado quando, ao narrar a história nascida de sua fotografia, lembrou-se dos vários passeios e piqueniques que fazia com sua mãe, quando esta ainda era viva.

Joguei a proposta para a turma e todos concordaram. Marcamos e fomos num dos sábados de abril de 2012 ao sítio de propriedade de uma das alunas, situado na cidade de Paudalho (Município da Zona da Mata Norte de Pernambuco, localizado a mais ou menos duas horas do Recife).

Acredito que este tipo de aula de campo, ou aula passeio ajuda a estreitar os laços entre professor e aluno. Adquiri esta prática já nas minhas primeiras experiências de sala de aula.

Figura 27 – Saída para a cidade de Paudalho



Fonte: Emanuella de Jesus (2012)

Figura 28 - Aula-passeio na cidade de Paudalho



Fonte: Ana Soares (2012)

Avisei-as que as duas primeiras horas do passeio, seriam minhas. Queria de alguma maneira contextualizar aquele momento, para que não se transformasse num entretenimento vazio.

Fizemos alguns exercícios de energização.

Figura 29 – Aula-passeio na cidade de Paudalho



Fonte: Ana Soares (2012)

Figura 30 - Aula-passeio na cidade de Paudalho



Fonte: Ana Soares (2012)

Propus alguns jogos dramáticos sobre o nosso tema, na tentativa de deixar os sentimentos fluírem e de deixá-las à vontade para o lúdico. Elas interpretavam mais que jogavam, todavia este fato de interpretarem mais que se exercitarem no ato de

jogar, não foi um empecilho, era apenas um reflexo do entendimento ainda sedimentado, naquele momento.

Figura 31 – Aula-passeio na cidade de Paudalho



Fonte: Emanuella de Jesus (2012)

Figura 32 - Aula-passeio na cidade de Paudalho



Fonte: Emanuella de Jesus (2012)

Antes de dispensá-las propus que ensaiássemos a coreografia homônima a música “Pertinho de Você”, sucesso na década de 1970 na voz da atriz de televisão brasileira Elizângela. Na ocasião esta coreografia era pensada para a abertura do espetáculo, todavia deslocou-se para compor o encerramento do mesmo. Assim fizemos, e depois deixei-as à vontade.

Eu, no entanto, me coloquei no papel de observadora: das conversas, das revelações que faziam, me inseria também em alguns momentos, afinal era parte ativa naquela construção.

Rezamos juntos na ida, rezamos juntos diante da imagem de Nossa Senhora da Conceição que Lili possui nesta propriedade, que depois de muitas histórias, se revelou como o símbolo da felicidade vivida por ela durante os anos que estivera casada com seu falecido marido.

Cada parte do sítio parecia evocar nela memórias relativas a ele. Rezamos na volta também; eles gostam, eu também. E assim fomos estreitando nossos laços e nos permitindo arrebentar as barreiras que ainda insistiam em estar de pé.

Figura 33 – Aula-passeio na cidade de Paudalho



Fonte: Ana Soares (2012)

Figura 34 - Aula-passeio na cidade de Paudalho



Fonte: Ana Soares (2012)

Este piquenique foi um divisor de águas no nosso trabalho, serviu para fortalecer nossos laços e sedimentar nossa relação professor-aluno, e este fortalecimento foi de fundamental importância para nós.

Se o relacionamento certo se desenvolve entre professor e aluno, o professor se torna foco de um grupo de alunos que o amam e nele confiam, e torna-se mais fácil estabelecer os preceitos da ajuda mútua dentro desse grupo. Isso significa que no grupo – a classe, a escola, a casa – se formou um relacionamento de reciprocidade que pode tomar o lugar dos relacionamentos de coerção comuns nos métodos tradicionais de educação. (READ, 1986, p. 100)

O trabalho estava ganhando forma e isto trouxe uma feliz surpresa para mim. No final da aula seguinte ao piquenique, Zita, uma das mais resistentes a minha metodologia, na conversa após o ensaio disse-me: “Professora, quero lhe dizer uma coisa!”. Na hora pensei que poderia ser mais um comentário negativo ao trabalho que estávamos desenvolvendo, entretanto ela continuou: “Eu era uma das pessoas que não estava gostando da sua aula, achava muita bobagem, mas agora eu estou vendo que isso aqui vai ficar muito bonito! Inclusive, eu já falei para uma das pessoas que saiu, e ela ficou muito interessada em voltar para o grupo no segundo semestre.” Confesso que meus olhos encheram d’água. As palavras desta aluna pareciam ser um sinal de que estava no rumo certo.

No entanto, havia ainda uma inquietação: o grupo precisava do texto materializado no papel. Todos ainda demonstravam uma enorme necessidade de terem um papel escrito, e por mais que eu explicasse que o texto já estava sendo escrito na própria cena e de forma coletiva por nós, elas necessitavam do impresso. Percebi ser esta uma necessidade autêntica daquele grupo e dispus-me a sistematizar este impresso.

2.2.7 Sétimo passo

Sugeri um último exercício para a turma. Queria escrito mais um recorte de suas vidas. Elegeriam outra situação vivida junto a um amor (dentro ainda da perspectiva ampla de amor: filho, filha, amigo, neto...) e desta vez não precisariam ilustrar com uma fotografia, iriam simplesmente narrar com a escrita. Cada um assim o fez e, seguindo nossa dinâmica, um a um pôde compartilhar seu recorte.

Figura 35 – Cena dos Carros



Esta foi outra aula de muita emoção, mais uma vez vi o coração daquelas pessoas saltarem em palavras. Emocionamo-nos bastante. Naquele momento uma história me “saltou aos olhos”: a história do início do segundo casamento de Helena Santana.

Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem (2012)

Sua voz embargada e seus olhos marejados trouxeram mais uma vez o estado poético para sala de aula, lembranças transmudadas em poesia.

A organização “poética” de fatos vividos ou imaginados na arte de atuar está ancorada nas leis físicas e espirituais inerentes ao homem. Estudando a memória emocional ou afetiva do ator como uma ação controlada que precede a ação física, conformando-se numa narrativa de ordem sociológica e psicológica, Stanislavski mostra-se um pioneiro na realização de experiências ligadas à memória afetiva do ator. (SÁNCHEZ, 2010, p. 88).

Figura 36 – Cena dos Carros



Esta história tão carregada de emoção ganhou leveza numa das cenas mais alegres do espetáculo, na qual foram incorporadas duas outras histórias, a do primeiro beijo da aluna-atriz Maria de Pompéia, bem como, a do segundo casamento de Fabiane. As três histórias tinham em comum o fato de terem acontecido dentro de um carro.

Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem (2012)

Figura 37 – Cena dos Carros



Fabiane infelizmente não chegou a estreiar conosco, pois ainda estava exercendo suas funções profissionais, (diferentemente das demais) e uma mudança no seu horário de trabalho deixou-a impossibilitada de frequentar as aulas. Ela nos deixou, mas sua história permaneceu conosco interpretada por outra aluna-atriz.

Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem (2012)

Figura 38 – Cena dos Carros



Foi num carro que começou meu segundo casamento. Eu estava numa parada de ônibus na Praça do Derby de repente um moço no carro pára e pergunta: – Para onde você está indo moça? Indaguei: Eu? E ele continuou: É! Para Afogados, respondi. E me perguntou: Quer uma carona? Pode confiar, te deixo na porta de casa. Eu olhei para o rosto dele e achei tão sincero, que aceitei a carona... Seguimos até a minha casa e ele falou: chegamos! E eu completei: Na porta de casa como me prometeu! Obrigada! E mais uma vez ele indagou-me: posso voltar outra vez? Eu respondi que podia, e depois de dois anos nos casamos e tivemos dois filhos lindos...¹⁵

Fonte: Rodrigo Foto Filmagem (2012)

Hoje, percebo a importância de ter escrito o texto para o grupo, pois ele realmente necessitava do mesmo para auxiliá-los como uma espécie de memória auxiliar, devido ao fato da idade favorecer o esquecimento. Percebo como foi importante para mim e para o nosso processo. Este tornou-se ainda mais rico depois que organizei todos aqueles diamantes brutos e pude transformá-los em dramaturgia.

A escrita, que em muitos momentos foi objeto de segregação, transformava-se nesta experiência em elo que unia vivências e literatura dramática. Fatos e histórias pessoais que se transubstanciaram em poesia através da arte de escrever.

2.3 VAMOS FALAR DE AMOR: DO PAPEL À CENA

Vencemos nossa primeira etapa. Construimos nossa história “Vamos Falar de Amor”. Através de músicas, confissões e muitas histórias narradas, a prosa foi se metamorfoseando em cena; nela conteúdos vividos se misturam a conteúdos imaginados, memórias individuais à memória coletiva, memórias dos alunos-atores à memória da professora-dramaturgista, a qual preenchia os espaços necessários para o Drama.

¹⁵ Trecho do “Recorte de Vida” da aluna-atriz Helena Santana.

A dramaturgia da memória é também a cena da pulsação, a cena do devir, das intensidades que confluem na escrita da nova cena contemporânea, é nessa dramaturgia da “grande cena mental” que conteúdos vividos e imaginados estão plenamente confundidos com o Zeitgeist (espírito da época) da cena contemporânea e que colocam o criador-executante em contato com suas alteridades memoriais, intuitivas e imaginárias. Eis aqui, numa encenação em palavras, a experiência de uma dramaturgia da memória, fruto da sensibilidade, do momento em que uma profusão de elementos interage numa “alquimia” de memórias. (SÁNCHEZ, 2010, p. 89).

Era texto dramático, porém no sentido contemporâneo da palavra, pois o que vemos é uma narrativa fragmentada, embora coesa, e uma heterogeneidade de estilos, onde lírico, épico e dramático interagem hibridizados: “A memória não surge em cena na lógica cotidiana, mas como um híbrido de significados” (RODRIGUES, 2011, p. 29). As cenas se encaixam em um único tema e embora intuitivamente tenham buscado uma organização quase linear, poderiam ser montadas em qualquer ordem sem que fosse alterado o seu sentido, como experimentado na segunda temporada deste espetáculo, na qual pudemos reestruturar o Drama a partir de outra organização de cenas.

O resultado foi um texto “esculpido” da matéria-memória destes alunos-atores em que a dramaturgia de memória também se metamorfoseou em dramaturgia de pertencimento. Dramaturgia de pertencimento porque os personagens criados eram eles mesmos; as lembranças traduzidas nas palavras da dramaturgista ressoavam em cada um como sendo parte deles. Não era mais a história de um ser alheio que contavam, mas era a história de cada um, que se transformou na história de todos. Era nossa pertença, nossos detalhes, nossa dramaturgia, o efêmero dos nossos tempos históricos imortalizando-se na literatura dramática.

Todavia os obstáculos não estavam completamente vencidos e nem tampouco nosso caminho finalizado. Tínhamos ainda muita estrada a ser percorrida. O texto estava pronto, mas precisávamos chegar ao espetáculo, a segunda escritura do processo.

Neste segundo momento as diferenças individuais, os limites físicos, cognitivos e de relacionamento se dilatavam, o que ocasionaria ainda grandes conflitos.

Uma das grandes dificuldades se deu no relacionamento interpessoal da turma. Conviver em grupo não é tarefa fácil. Lidar com nossas fraquezas

contrapostas às fraquezas do outro é uma arte que não se aprende rapidamente. Meu principal desafio foi minimizar a disputa existente no grupo entre os membros “veteranos” e os “calouros”, fazê-los entender que nesta aventura éramos iniciantes, todos nós. E não cabia a competição de quem sabia mais ou menos, nos cabia adaptarmo-nos uns aos outros para que o peso da caminhada se tornasse mais leve. Interferi muitas vezes nas brigas e contendas geradas pelo atrito da diferença, e eles que me acusaram tantas vezes de infantilizá-los, se comportavam como crianças “birrentas” em muitas ocasiões. Precisei educá-los nos momentos de crise, pois como dito anteriormente, educação “é o processo de ajustamento entre felicidade individual e ajuda mútua” (READ, 1986, p. 18) e eu acredito que “difícilmente um ator cresce como ator, se ele não crescer como pessoa” (HADERCHPEK, 2009, p. 49). As sementes da compreensão foram lançadas e começaram a ser germinadas, mas a terra necessita de cuidado contínuo para que as árvores cresçam frondosas.

Outra grande dificuldade desta nova etapa foi a necessidade de priorizar os ensaios e evitar as faltas. Como estavam geralmente envolvidos em outras atividades, a aula de teatro acabava sofrendo com as faltas. Contudo, as faltas não eram a causa, mas o efeito do problema. Como dito, alguns destes alunos tinham uma mentalidade enraizada de que o teatro era só mais uma atividade dentre todas as outras nas quais estavam envolvidos. Não conseguiam encarar ainda nossas aulas como um processo que estava sendo construído continuamente e que por isso exigia deles responsabilidade e comprometimento. Tive que em muitos momentos ser muito radical nas minhas decisões, na tentativa de provocar neles o entendimento do quanto era necessário estarem envolvidos e comprometidos.

Chamava muito a atenção para o fato de não serem apenas palavras ditas em cena, mas estarmos mergulhados num todo colaborativo no que a ausência de um membro não poderia ser sanada com a substituição aleatória e equivocada.

Fiz substituições permanentes, algumas até quis voltar atrás, mas não o fiz, porque percebi que só sentindo na pele a dor da substituição compreenderiam o sentido da palavra presença e responsabilidade. Obviamente havia outros motivos individuais que provocavam as faltas, estamos falando de idosos e embora sejam

neste caso muito ativos, em vários momentos precisei lidar com as marcações de médicos, tratamentos clínicos e doenças.

As doenças são uma questão a parte, porque aqui não falo de problemas simples. Por exemplo, eu lidava com uma idosa com problemas sérios no joelho que dificultava sua locomoção (e que vinha tentando há meses resolver-se com seu plano de saúde para fazer sua cirurgia). Por conta disso, não era raro ela não estar presente aos ensaios, e não era fácil para ela ter de lidar com esse limite, pois sempre tivera uma vida muito agitada. Precisei em algumas ocasiões impor limites para evitar que ela não se machucasse ainda mais. Em outras ocasiões precisei deixá-la livre para fazer o que queria porque a dor física parecia ser pequena diante da dor interna de se ver e se sentir incapaz.

Outra delas havia tido câncer de mama e por isso fazia um tratamento frequente que lhe ajudava a lidar com as pequenas sequelas advindas da doença e que por isto também eram comuns suas faltas.

Outra, com Mal de Parkinson e uma depressão profunda, que por várias vezes a arrastava para longe do nosso convívio.

Não foi fácil para mim encontrar a maneira mais correta de trabalhar com estes limites sem prejudicar o resultado artístico. Tive muito medo, fiquei muito insegura, pois não podia esquecer que estava lidando com seres humanos e idosos. Por mais que eu tivesse optado por uma postura não assistencialista, por mais que eu tentasse fazê-los entender que não era porque eram idosos que podiam fazer tudo sem sofrerem as consequências de seus atos, em se tratando deste obstáculo em especial, eu não podia não levar em conta a idade deles, e de como o passar dos anos havia desgastado o físico e fragilizado as tramas emocionais de algumas dessas minhas alunas-atrizes.

Tomei decisões erradas, tive posturas equivocadas, voltei atrás algumas vezes, sofri por minhas escolhas, sofri pelo sofrimento delas, mas sobrevivemos e encontramos nossa melhor medida, nosso melhor ajustamento.

Descobri que ser sensível ao material humano com o qual estamos trabalhando é parte fundamental para o bom andamento dos processos criativos. Segundo Haderchpek (2009, p. 86):

Muitas vezes em função deste respeito ao trabalho alheio que o diretor acaba tendo que suprimir algumas de suas pretensões, e até mesmo abrir mão de parte de sua concepção. Quando isto ocorre, quando se respeita o “tempo do outro” e o “espaço do outro”, além do resultado final, começa-se a pensar também no processo desenvolvido pelo coletivo, e esta é uma característica que aproxima o diretor do pedagogo.

Coletivamente ainda éramos caminhantes num caminho desconhecido, porém individualmente eu havia encontrado o meu norte. Se antes não sabia se minha função era de professora, encenadora, ensaiadora, agora eu me percebia diferente. Não sabia ainda o nome desta nova função, mas sabia, na prática, que eu havia me transformado através daqueles idosos, havia encontrado o equilíbrio entre o artístico e o pedagógico.

Esta sensação de conforto era bem diferente da “zona de conforto” que eu havia fincado meus pés anteriormente com as alunas do Centro de Professores de Pernambuco, pois ela não me eximia dos conflitos externos, porém me dava mais possibilidades internas de enfrentá-los e de tentar resolvê-los da melhor maneira possível.

Durante as minhas leituras para esta pesquisa fiquei ainda mais feliz quando reconheci no texto do professor doutor Robson Haderchpek “A Poética da Direção Teatral: o diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos”, aquilo que havia experimentado na minha lida cotidiana, a função de **diretor-pedagogo**.

Podemos identificar no teatro contemporâneo, muitos diretores que conciliam a profissão de artista com a função de pedagogo, muitos dão aulas em escolas de teatro e paralelamente dirigem suas companhias. Muitos em suas práticas artísticas adotam princípios pedagógicos, e isto é algo recorrente na práxis artística do teatro contemporâneo, chegando ao ponto de não se conseguir dissociar uma atividade da outra. É neste cruzamento que podemos nos perguntar se a própria arte já não traria em si seus ensinamentos e sua pedagogia. (HADERCHPEK, 2009, p. 86)

Acho que já não saberia mais dissociar processo artístico e processo pedagógico, tudo parece estar tão imbricado em mim, que talvez não consiga mais separar o que de mim é artístico e o que de mim é pedagógico.

Este pensamento se conecta ao pensamento da professora Márcia Strazzacappa que diz, no seu livro “Entre a Arte e a Docência: a formação do artista da dança” que “no universo da arte, forma-se primeiro o artista e o tempo formará o

professor”. O segundo será consequência do primeiro num processo de hibridização no qual o resultado poderia ser chamado de arte-educador, na esteira de Herbert Read, ou diretor-pedagogo, na esteira de Robson Haderchpek.

A chegada dos alunos-atores mais jovens advindos do Grupo Matraca de Teatro, grupo de pesquisa em teatro do Sesc Piedade, que também era dirigido por mim, trouxe novas perspectivas e possibilidades para o nosso espetáculo.

Inicialmente viriam para participar de duas cenas de lembranças, representando os personagens mais jovens. Devido à quase escassez de homens no elenco do Grupo de Teatro Sedução, fui colocando os atores mais jovens para preencher, em algumas cenas, esta lacuna. Contudo, a integração geracional foi tão positiva e produtiva que o espetáculo já não era mais dos idosos, mas uma cooperação “co-participe” entre alunos-atores jovens e idosos.

Para isto os jovens precisaram mergulhar naquele processo através de motivações semelhantes às realizadas com os alunos-atores idosos. Escreveram suas cartas de amor, contaram suas histórias, fizeram jogos de improvisações utilizando seus textos e os textos dos idosos, foram durante os ensaios se integrando aos aquecimentos propostos e às coreografias de forma integrada. Desta maneira fomos, paulatinamente, nos tornando um todo homogêneo.

E com esta junção percebemos que não importa a idade quando o assunto é amor. Amor é amor, em qualquer idade, com todas as inseguranças, medos, alegrias e prazeres. E para nós, o meio para esta descoberta foi o teatro.

Em cena, jovens e idosos falavam a mesma língua; não havia diferença de percepção e absorção do tema. A presença do elenco do Grupo Matraca também me trouxe algumas perguntas: existe teatro velho ou teatro de velhos? Para se fazer um teatro velho, no sentido de ultrapassado do ponto de vista histórico, é preciso ser velho?

Após esta experiência, chego à conclusão de que existe teatro velho como existe teatro bom e teatro ruim, teatro morto e teatro vivo. Todavia, fazer teatro velho não é exclusividade dos velhos, e que não é porque são velhos que o teatro que praticam precisa ser. Pois o que via esta turma fazer era um teatro vivo, orgânico, que materializava no palco o frescor de uma jovialidade às vezes latente, mas que é inerente a qualquer ser humano. E ratifico o que digo através deste depoimento:

Hoje tivemos uma surpresa ao chegarmos na sala de aula. Os grupos de teatro da Unidade apresentara para nossa turma a peça Vamos Falar de Amor. Foi uma experiência maravilhosa contemplar a emoção de cada personagem em cada história que nos era contada. Ao som de músicas românticas, pudemos nos emocionar com eles e perceber que não eram meras histórias, mas suas próprias experiências de vida transformadas em espetáculo. Foi algo que jamais esquecerei, pois por trás daqueles rostos gastos pelo tempo, há almas que não envelheceram, continuam tão capazes de falar de amor quanto há décadas atrás. Pois o amor não tem tempo, cor ou idade. O amor é apenas amor, é a definição em si mesmo e verbo no intransitivo.¹⁶

Continuei deixando o grupo livre para encontrar a melhor forma de desenvolver seus personagens em cena. Como aqui eu tinha um objetivo artístico mais definido, sem tolher a espontaneidade e a criatividade individual, interferei e direcionei a postura de cada um em cena nos momentos em que achei oportuno. Cuidei também para que o excesso de vontade de se mostrar fosse minimizado em favor da harmonia do conjunto. A consciência da necessidade de um conjunto harmonioso, em todos os sentidos, era assunto frequente em nossas conversas, pois como diz Haderchpek (2009, p. 55):

Não é porque um ator tem liberdade de criação dentro de um processo criativo que o diretor pedagogo se exime da responsabilidade de interferir caso julgue necessário. O teatro sempre estará susceptível a mudanças e alterações, e é dessa riqueza de experimentações, tentativas e erros, que poderá eclodir um processo genuíno.

Se para o Grupo Sedução o termômetro da boa peça ainda era o riso, como era para o Grupo do CPP, e por isto o mesmo era buscado a qualquer custo, no decorrer do processo puderam fazer outra experiência. Descobriram o poético e que para ser poético não precisa ser triste.

Lembro-me da decepção delas no segundo dia da primeira temporada do espetáculo. O primeiro dia foi recheado de palma e risos e cântorias, pois tínhamos estreado para uma plateia da terceira-idade e isto é muito comum em plateias de idosos. Contudo, no segundo dia tínhamos uma plateia mista e as manifestações foram mais contidas e este fato deixou-as entristecidas, mas compreenderam com o

¹⁶ Depoimento feito pela aluna Amanda Florêncio Silva, que é farmacêutica e fazia parte do curso de Iniciação ao teatro da Unidade na ocasião do ensaio geral do espetáculo que foi apresentado em sala de aula.

passar da temporada que a qualidade do trabalho não é mensurada apenas por gargalhadas e que existem outras formas de um espetáculo ser fruído por quem assiste.

Foi gratificante fazer e compreender o caminho percorrido, perceber onde estávamos. Quantas descobertas fizemos juntos! Quanto aprendizado estético, humano, profissional, técnico, ético. Avançamos! Tanto eles quanto eu; precisei me rever enquanto educadora e enquanto pessoa, todo o tempo, rever minha condução, aprender novos caminhos e formas, estar aberta e disponível para as possíveis mudanças.

Nossa caminhada foi íngreme, cheia de pedras no caminho, de tropeços, de tombos, de atropelos e de rasteiras e por isso foi tão significativo e tão prazeroso chegar ao lugar onde chegamos, ver aquele grupo Falando de Amor com tanta energia e vivacidade. Abaixo coloco um pequeno texto escrito por um dos alunos, espontaneamente, e lido ao final do espetáculo no último dia da nossa primeira temporada.

Vocês viram alguns retalhos de nossas vidas. Retalhos que foram alinhavados e costurados com dedicação e com amor pela professora Manu. O resultado foi esta colcha colorida. É verdade que há alguns retalhos descorados, mas todos povoados de sonhos. Alguns concretizados, outros realizados e já desfeitos e cujas lembranças se perderam nas curvas de nossa caminhada ou nos meandros do tempo como plumas soltas e levadas pelo vento.¹⁷

É certo que nem tudo foi aprendido; muita coisa ainda precisa ser descoberta, adquirida, ressignificada, transformada, porque afinal de contas, estamos vivos! E daqui deste meu embrionário mergulho no universo da senescência eu posso afirmar que existem duas maneiras de morrer: quando nosso corpo sucumbe, e esta é definitiva; e quando deixamos de aprender, porque enquanto estivermos abertos para novas formas e possibilidades, novos conceitos e paradigmas, estaremos vivos e repletos de juventude, porque a juventude não é qualidade dos jovens, mas dos aprendizes.

No próximo capítulo adentraremos no universo da senescência, discutiremos questões relacionadas ao processo do envelhecimento humano. O que seria

¹⁷ O autor do texto é o aluno-ator Luiz Magalhães único representante do sexo masculino no grupo do Experimento 2.

envelhecer e como envelhecemos? Como é ser velho no tempo em que estamos situados? Existe velhice ou velhices? Os velhos seriam ainda capazes de aprender? E qual o papel do teatro no universo da senescência?



3 Capítulo II

*Caminhos do Envelhecimento: o teatro
na Idade da Liberdade*

ESCOLA
COLÉGIO REGINA PACIS
CURSO PRIMÁRIO

3. 1 EM ESTADO DE ENVELHECIMENTO

O Brasil por muito tempo foi denominado como “um país de jovens” ou “o país do futuro”. Quando pensamos em futuro, naturalmente vislumbramos um porvir. Alguns anos se passaram e o futuro chegou nestas terras brasileiras. O Brasil amadureceu ou, poderíamos dizer, envelheceu.

Nosso país envelheceu e está envelhecendo. Segundo dados do IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, o Brasil tinha em 1970, 4,7 milhões de pessoas com mais de 60 anos, o que representava 5,05% da população total; em 1980, tínhamos 7,2 milhões, 6,06%; no ano de 1991, nossa população de idosos cresceu para 10,7 milhões, 7,30% da população; em 2000 já contávamos com 13,1 milhões de idosos, o que já representava 7,90%; e a projeção para 2020 é de 27,2 milhões de idosos, ou seja, 13,57% da nossa população farão parte da chamada Terceira Idade.

Mas a velhice ainda amedronta. Muitos de nós encaramos os anos dos cabelos brancos como o tempo da debilidade, da dependência, da tristeza e da solidão. Sônia de Amorim Mascaro, em seu livro “O que é Velhice”, nos diz:

Falar de envelhecimento e velhice pode provocar muitas vezes uma profunda angústia nas pessoas. O temor que mesmo os jovens têm ao pensar que um dia vão envelhecer pode traduzir o receio de viver no futuro uma velhice sofrida, solitária e dependente. Observamos as condições de vida e as desigualdades sociais de uma grande parcela de idosos brasileiros, formamos um quadro sombrio do que seja envelhecer, e esse panorama pode explicar a existência de uma imagem estereotipada e negativa do envelhecimento e da fase da velhice (MASCARO, 2004, p. 63-64).

Esses estereótipos sobre o velho estão em nosso imaginário e são fortalecidos muitas vezes pela mídia, onde:

as ideias que a mídia expressa em relação ao envelhecimento e à velhice são muito significativas, pois podem exercer a função de ponto de referência para os próprios idosos, influenciando seu comportamento e suas atitudes, e também as ideias da criança, do jovem e do adulto, a respeito do que significa envelhecer em nossa sociedade (Ibidem, 2004, p. 65).

A sociedade determina o papel do idoso na própria sociedade, mas caberá a ele aceitar, rejeitar ou reelaborar o seu papel nesta mesma sociedade. Antes de

continuarmos a discorrer sobre o papel e o lugar do velho na atual sociedade ocidental, capitalista e centrada na produtividade, nos deteremos um pouco sobre o conceito atual de velhice e de como se dá esse processo de envelhecimento.

Para Elisabeth Maria Sene Costa, psiquiatra e psicodramatista, estamos em plena Era do Envelhecimento, período que vai de 1975 a 2025. Segundo ela,

envelhecimento é para diversos autores, com os quais concordo, um processo evolutivo, um ato contínuo, isto é, sem interrupção, que acontece a partir do nascimento do indivíduo até o momento de sua morte. Envelhecer é a marcha natural pela qual todo ser humano obrigatoriamente passa; é o processo constante de transformação. Uma pessoa poderá vir a falecer com 5, 18, 40 anos e, mesmo assim, terá “envelhecido” durante os anos em que viveu. Já a velhice é o estado de ser velho; é o *output* vital, o produto do envelhecimento, o resultado do processo de envelhecer. (COSTA, 1998, p. 26).

Nascer, crescer, evoluir, amadurecer, envelhecer... processo natural destinado a todos os indivíduos. O ser humano nasce e à medida que o tempo lhe toca, o corpo caminha num movimento crescente até alcançar o seu ápice. Este é o processo biológico e comum, o corpo chega ao seu estágio de amadurecimento e a partir daí entra num processo natural retroativo:

Chega o momento em que o organismo começa uma fase de involução, iniciando o envelhecimento. Exteriormente, manifestam-se alguns traços, como cabelos brancos, rugas nas mãos e no rosto, flacidez, entre outros. Os órgãos internos também começam a dar sinais de cansaço ou de falta de atenção, como, por exemplo, dores musculares ou articulares, problemas respiratórios ou circulatórios. (GEIS, 2003, p. 19)

O envelhecimento seria um processo intrínseco a todos nós, que é desencadeado por processos externos ligados ao meio físico e social onde cada ser está inserido, e também às variações genéticas de cada um. O fenômeno do envelhecimento seria então: “a tendência ao distúrbio manifestada por um ser vivo organizado como um sistema inter-relacionado de substâncias químicas instáveis que reagem sequencialmente.” (GEIS, 2003, p. 22) no qual:

as manifestações da expressão biológica dependerão, em grande parte, do meio, e as mudanças morfológicas e funcionais associadas ao envelhecimento serão devidas fundamentalmente às mudanças químicas e, portanto, fisiológicas, determinadas pela variabilidade genética. (GEIS, 2003, p. 23)

Muitos são os termos utilizados para identificar a pessoa afetada pela passagem do tempo e o próprio período de maturação do ser humano. Senescência, senilidade, velhice, terceira idade, melhor idade, boa idade, senescente, senil, velho, velhote, idoso e tantos outros termos que carregam em si um conceito, uma definição própria. Mas afinal de contas por que envelhecemos? Pilar Pont Geis, licenciada em Ciências da Educação e Educação Física, em seu livro “Atividade Física e Saúde na Terceira Idade” vai nos dizer que do ponto de vista da biologia do envelhecimento nós envelhecemos porque:

O oxigênio inalado através do aparelho respiratório, em nosso caso os pulmões, é captado pelos glóbulos vermelhos do sangue. Pelo sistema circulatório, é transportado até os órgãos e tecidos. Quando a molécula de oxigênio chega ao interior da célula, penetra no interior de um orgânulo intracelular denominado de mitocôndria. As mitocôndrias, mediante complexas reações químicas, são capazes de aproveitar o oxigênio e dele obter energia. Consequentemente, a partir das reações químicas, são produzidas algumas substâncias de resíduo. Essa espécie de lixo, à medida que vai sendo acumulada, é tóxica para a mitocôndria. Quando houver uma quantidade suficientemente grande de lixo, a mitocôndria será incapaz de realizar novas reações para aproveitar o oxigênio. Quando isso ocorre em determinado número de mitocôndrias, a célula não pode mais obter energia e morre. Esse fenômeno, repetido nos diferentes tecidos do organismo vivo, condiciona seu envelhecimento. A capacidade de aproveitar o oxigênio, que supõe a possibilidade da vida, é, paradoxalmente, a responsável pelo envelhecimento celular e, portanto, pelo envelhecimento do indivíduo. (GEIS, 2003 p. 20)

Todavia não podemos encarar como já assinalado o envelhecimento humano como um complexo isolado ligado apenas ao caráter da biologia do ser, porém como um conjunto associado de fenômenos ligados a quatro principais critérios: o cronológico, o biológico, o psicológico e o social. Como veremos a seguir:

3.2 CRITÉRIO CRONOLÓGICO

A velhice, segundo o critério cronológico, se dá a partir da data de nosso nascimento, nossa idade real que é identificada pela subtração da data de nascimento com a data atual. Seria este o principal critério para situar as categorias etárias. Cientistas sociais de acordo com este critério cronológico classificariam a velhice em três fases, sendo elas:

Os “idosos jovens”, “os idosos velhos” e os “idosos mais velhos”. Cronologicamente, o termo idosos jovens geralmente refere-se a pessoas de 65 a 74 anos, que costumam estar ativas, cheias de vida e vigorosas. Os idosos velhos, de 75 a 84 anos, e os idosos mais velhos, de 85 ou mais anos (...). Uma classificação mais significativa é por **idade funcional**: o quão bem uma pessoa funciona em um ambiente físico e social em comparação com outras da mesma idade cronológica. Uma pessoa de 90 anos que ainda está com boa saúde pode ser funcionalmente mais jovem do que uma de 65 anos que não está. Alguns gerontologistas preferem utilizar o termo idosos jovens para a maioria saudável e ativa dos adultos de idade; e idosos velhos, para a minoria frágil e enferma, independentemente da idade cronológica (PAPALIA; OLDS; FELDMAN, 2006, p. 667).

Seria este o critério mais simples de compreensão do processo de envelhecimento.

3.3 CRITÉRIO BIOLÓGICO

Segundo o critério biológico, o envelhecimento tem a ver com o ciclo natural da vida (nascer, crescer, amadurecer, envelhecer e morrer), ou seja, está relacionado com as transformações pelas quais passa o nosso organismo com o decorrer dos nossos anos de vida. De acordo com Mascaro (2004, p. 55), “todos os órgãos, uns mais outros menos, sofrem variações biológicas com o passar dos anos. Mas nem sempre essas alterações se traduzem em insuficiências”.

E “um indivíduo não envelhece biologicamente igual a outro, pois uma série de particularidades diferenciam o envelhecimento nesse ou naquele” (COSTA, 1998, p. 40). O que explica o fato de que pessoas da mesma idade cronológica não estejam necessariamente na mesma idade biológica. Isto deve-se evidentemente a fatores genéticos e/ ou adquiridos, como por exemplo: o sedentarismo ou uso de álcool excessivo, ou a prática regular de uma atividade física associada a uma boa alimentação, entre outras coisas. Alonso-Fernandes (apud COSTA, 1998, p. 40), ressalta ainda que “não há sincronidade no processo de envelhecimento, isto é, cada setor do organismo envelhece num dado tempo”.

Levando em conta este argumento, gostaria de citar como exemplo duas das minhas alunas, ambas com quase noventa anos, sendo uma do Centro de Professores de Pernambuco e outra do Sesc Piedade.

Embora do ponto de vista cronológico e psicológico pudéssemos sugerir que possuem a mesma idade, do ponto de vista biológico é evidente que não. Enquanto a do primeiro grupo já caminha com muita dificuldade, devido a doenças crônicas na parte óssea, tem marcas mais aparentes do envelhecimento na pele – rugas mais profundas e flacidez no rosto e braços - e perda quase total da visão por consequência de um glaucoma bem avançado; a do segundo grupo não possui nenhum tipo de doença crônica, se locomove com muita facilidade – anda de ônibus sozinha, faz feira semanalmente em um grande mercado público da cidade e sai para dançar com muita freqüência – e possui menos marcas da velhice na pele. Estes dois casos evidenciam, de forma simplificada, como um conjunto genético diferenciado e muito provavelmente as particularidades sociais e culturais de ambas ajudaram a intensificar o estado de envelhecimento biológico da idosa do primeiro Grupo.

Assim, o envelhecimento de cada ser seria ao que nos parece uma experiência muito particular e nada homogênea. O que devemos destacar é que o envelhecimento biológico não deve ser visto apenas como um processo gerador de falências e insuficiências. Fica evidente que o corpo perde energia vital ao longo dos anos, todavia, esta perda não promove uma limitação devastadora no indivíduo, como destaca o geriatra e professor de Medicina da USP, Wilson Jacob Filho:

Quantificar o envelhecimento através de porcentagens de decréscimo da capacidade de cada órgão leva as pessoas a interpretarem a velhice como uma grande falência e os decaimentos como obrigatoriamente uma insuficiência, o que não é verdade. O envelhecimento, como um fenômeno natural que está previsto dentro da evolução dos seres vivos, não leva ninguém à limitação vasta. Essas tabelas, esses números dão a impressão de que uma pessoa precisa dos seus 100% de reserva funcional para poder viver bem, o que também não é verdade. (JACOB FILHO apud MASCARO, 2004, p. 53)

O que precisamos diferenciar são os aspectos senis e senescentes da velhice. Para todas as pessoas viventes existiriam duas opções a partir do seu nascimento: ou uma morte prematura ou passar de maneira paulatina pelo processo de envelhecimento. E chegando a este processo, duas possibilidades de envelhecimento, ainda do ponto de vista biológico, seriam possíveis: a senescência e a senilidade.

Pela Senescência a velhice aconteceria de forma normal e natural, e pela Senilidade a velhice se desenvolveria de forma patológica. Melo (1981, p. 38), em seu livro “Psiquiatria” elucida a questão dizendo que: “senescência’ é envelhecimento normal e ‘senilidade’ é velhice patológica”. Seguindo o mesmo pensamento, a autora do livro “Gerontodrama – a velhice em cena”, vai afirmar que “para diferenciar a velhice considerada normal da velhice patológica, lanço mão da terminologia empregada por alguns autores, que a denominam, respectivamente, senescência e senilidade.” (COSTA, 1998, p. 27)

Com senescência haveria para o idoso um declínio natural das funções biológicas, mas não um comprometimento da capacidade de se relacionar com o ambiente e as pessoas ao seu entorno; com a senilidade, todavia, a velhice viria acompanhada de patologias que comprometeriam as capacidades físicas, mentais e/ou sociais do idoso. A questão aqui se transformaria em como se envelhecer da melhor maneira, e de que forma o teatro poderia contribuir para uma velhice mais saudável e prazerosa, ou seja, para o desenvolvimento da senescência.

3.4 CRITÉRIO PSICOLÓGICO

Na perspectiva do critério psicológico, a velhice tem a ver com o fato de como cada um se vê e se sente e se coloca no ambiente a sua volta. Simone de Beauvoir afirma que “o envelhecimento e a velhice aparecem com maior clareza aos olhos dos outros do que aos olhos de nós mesmos” Beauvoir (apud MASCARO, 2004, p. 36). Por muitas vezes podemos nos deparar com a sensação psicológica de não termos a mesma idade que nosso documento de identidade nos indica ter, sendo assim:

Perceber de repente o próprio envelhecimento, tomar conhecimento de que o tempo também urdiu e teceu suas tramas em nosso corpo, pode ser uma experiência marcante. Inúmeras vezes podemos sentir a vaga sensação de não termos idade alguma, de estarmos situados numa espécie de limbo, do qual somos içados meio abruptamente pela mão do outro (Ibidem, 2004, p. 36).

Perceber as marcas do tempo em nosso corpo é uma experiência conflitante para a maioria de nós. Enxergar-se ou sentir-se velho independe da idade cronológica ou biológica.

Depende muito mais de processos internos de nosso entendimento que nos situa e nos desloca entre as idades, dependendo das situações em que somos colocados pelos outros ou que nos encontramos em relação aos outros. Desta maneira, uma mulher de 30 anos pode encontrar-se apaixonada por um jovem de 18 anos e ambos sentirem-se emocionalmente em idades equiparadas. O sentimento das idades psicológicas neste caso independeria da faixa etária de cada um. “Embora a sociedade estipule os marcos de idade, o mais importante é você perceber que a “idade da velhice” é relativa e não tem o mesmo significado para todas as pessoas” (MASCARO, 2004, p. 42).

É uma espécie de idade emocional, é o enxergar-se a si a partir de si mesmo, onde cada indivíduo teria a sensação particular de sua idade, independentemente de seu percurso cronológico, no qual um velho de 70 anos poderia sentir-se com 40 anos; ou um jovem de 20 anos sentir-se com 35 anos.

A idade pessoal é, portanto, aquela que a própria pessoa determina, que o seu “espírito” “sente”, em que a sensação de “estar” com uma idade respectiva é mais forte do que qualquer ruga na face. Não existe, por conseguinte, a avaliação ou impressão do outro, isto é, nessa situação ela não é revelada. Somos nós que prescrevemos a nossa idade, segundo aquilo que sentimos interiormente. (COSTA, 1998, p. 33)

Esta idade emocional poderia ser confundida com a chamada “idade psicológica”, que está associada à maturação psíquica, representando uma falta de amadurecimento psicológico ou indicando a falta de aceitação do indivíduo em relação à velhice. Todavia, estes dois aspectos não deveriam ser confundidos, pois o conceito pessoal de idade está ligado a uma forte sensação interior de estabelecimento etário. Como afirma Sene Costa:

Há quem não aceite a colocação “sentir-se com menos idade do que o real” por considerar que isso representaria uma falta de amadurecimento ou de não-aceitação da velhice, do que discordo frontalmente. Na prática, acho impossível alguém dizer que se sente com a mesma idade cronológica, biológica e psicológica em todo decorrer de sua vida. E a ausência dessa confluência de critérios, a meu ver, não significa necessariamente imaturidade psicológica ou dificuldade em admitir seu estado idoso. (COSTA, 1998, p. 33).

Do ponto de vista psicológico o envelhecimento teria, por conseguinte, dois aspectos ligados à forma como cada pessoa se relaciona com seu caminhar para a idade dos cabelos brancos. Um associado à senescência, no qual nossa relação com a idade é estabelecida e apropriada de maneira natural, sem comprometimento de nossa psique. E outro associado à senilidade, no qual nosso estado emocional pode ser comprometido pela não aceitação da idade, gerando certas patologias, como por exemplo, a depressão ou outros distúrbios psíquicos associados a não aceitação da velhice.

Elizabeth Maria Sene Costa fala, ainda sobre este não comprometimento psicológico:

O velho não comprometido psicologicamente é aquele que ainda “vive” e quer continuar vivendo a vida em toda a sua plenitude, usufruindo daquilo que ela ainda pode lhe oferecer e para qual ele pode responder. O velho que não vive à sombra das perdas ou à sombra do que não pode atingir, em razão de sua idade, ainda tem, mesmo com medo, desejos de realização pessoal. A história está repleta de homens e mulheres que “não envelheceram psicologicamente”, conservando quase ou todas as suas características psicológicas de forma viva e brilhante (COSTA, 1998, p. 43).

Como no caso da atriz norte-americana Meryl Streep que aos 63 anos - indicada ao Oscar 17 vezes, sendo vencedora de três estatuetas, uma das quais aos 61 anos, em 2011, com o filme “A Dama de Ferro” – que diz em entrevista à Revista Lola Magazine:

Tenho perdido amigos, e é inevitável observar a passagem dos anos e compreender que as coisas estão mudando. Você dá mais valor ao número finito de anos que tem pela frente. Você quer dizer algo importante nesse período. Quer fazer valer a pena, ajudar, fazer as pessoas felizes. Você quer estar lá para tudo isso, portanto sou muito grata. (STREEP, 2013 p. 30)

Compreender a velhice como caminho natural de todos os seres, cheio de perdas e ganhos como em qualquer fase do desenvolvimento humano, gerenciar suas perdas e seus conflitos de forma saudável e equilibrada, deveria ser a busca por excelência de todos os caminhantes que se aventuram pelos caminhos do envelhecimento.

3.5 CRITÉRIO SOCIAL

O critério social estaria associado à forma como o velho é visto pelos outros e ao papel que a sociedade determina para este velho. “Relaciona-se às normas, crenças, estereótipos e eventos sociais que controlam através do critério de idade o desempenho dos idosos” (MASCARO, 2004, p. 40). Seriam as regras sociais impostas pela sociedade que determinariam o comportamento, o vestuário e a forma de interação social para cada idade.

O papel social do velho foi se transformando ao longo da história. De acordo com a época ou com a classe social, o velho poderia ter ou não um lugar privilegiado aos olhos de seus contemporâneos.

Na Grécia e Roma Antigas o ancião, desde que fosse de uma classe abastada, dispunha de prestígio e poder social; na Alta Idade Média, período da consolidação do Feudalismo, a situação dos idosos não pertencentes à classe dos senhores feudais era muito difícil, tendo em vista neste período a força e o vigor físico serem extremamente necessários para a estruturação do feudalismo, relegando ao velho um lugar à margem da vida pública. No momento em que a Igreja passa a ditar as normas sociais, a figura do pai como chefe de família passa a ser associada à figura de Deus, e o poder patriarcal associado ao poder divino, e aos jovens caberia obedecer e respeitar os mais velhos como obedeciam e respeitavam a Deus.

Ao longo do Renascimento até o início do século XX, uma contínua oscilação social é vivenciada pela pessoa idosa que se desloca entre ser ou não prestigiado, de acordo com sua situação econômica. “A fase da velhice ainda começava cedo e era comum os idosos se retirarem da vida social se não fossem chefes de família, monarcas ou sacerdotes” (MASCARO, 2004, p. 30). O que indica que ao longo de toda história não era apenas o estado de ser velho que determinava o acolhimento ou desacolhimento social do idoso, era inclusive sua condição econômica. “Quando os idosos não eram ricos e poderosos, seu destino estava depositado nas mãos da família, que podia tratá-los com benevolência, mas também podia esquecê-los, abandonando-os em hospitais e asilos” (MASCARO, 2004, p. 34).

Nada tão diferente do que ainda é muito comum à atual sociedade ocidental e capitalista, que também vem relegando ao velho um lugar marginalizado, assim como faz aos deficientes, pois considera que estes nichos sociais não disponibilizariam de sua força de trabalho para a suposta perpetuação do intenso e descontínuo progresso.

Nos nossos dias, do ponto de vista social, o marco para que uma pessoa seja considerada idosa é a aposentadoria. Entre os 60 e 65 anos, comumente, uma pessoa é considerada cumpridora de suas funções laborais e é dado a ela o privilégio da aposentadoria.

Todavia este acontecimento vem carregado de inúmeras consequências para a vida do idoso que se vê subitamente arrancado de sua Função Social e deslocado de seus pontos de referência, que poderia num primeiro momento causar um imenso vazio social. Além de, em alguns casos, a aposentadoria trazer consigo uma diminuição do subsídio financeiro deste velho, determinando para ele um rebaixamento do seu padrão econômico.

O que acarretaria ainda, para muitos idosos, sofrimentos com as más condições econômicas e de saúde pública. Veras et al. (apud VENANCIO, 2008, p. 22), assinalam que “após tantos esforços realizados para prolongar a vida humana, seria lamentável não se oferecer condições adequadas para vivê-la” e ainda com o preconceito que lhe impõe mais limitações do que ele realmente pode ter e lhe priva de viver o que ele ainda quer e pode.

Para Venâncio (2008, p. 22), “ficamos cada vez mais velhos, mas quando se vive uma morte social, uma velhice invisível, uma lenta e infinita espera, antecipa-se o fim”. Era o caso da aluna com problemas no joelho que citei no capítulo anterior. Muitas vezes a dor de se sentir incapacitada para determinado movimento parecia ser maior que a dor física que estes movimentos pudessem causar. Por isso é necessário que uma espécie de sensibilidade seja desenvolvida em quem conduz um processo artístico com alunos senescentes, para saber o momento certo de impor limites para que os excessos não causem ainda mais danos físicos, mas também saber o momento de deixar livre e não privá-los de viver o que ainda podem.

Não queremos de maneira alguma, indicar que a aposentadoria seja para o idoso um malefício, longe disso. Como dito anteriormente, é um privilégio alcançado pela população geriátrica à custa das muitas lutas de classe e das muitas reivindicações políticas.

O que queremos salientar é que a aposentadoria desloca o idoso de um lugar social em que ele se sentia seguro e útil, para o lugar do tempo livre e da “inutilidade”, no qual precisará descobrir um novo papel social, um novo jeito de lidar com seu dinheiro, e uma nova maneira de utilizar seu tempo.

Com este panorama seria inegável, portanto, o fato de não só o Brasil, mas o mundo, estar envelhecendo. É inegável também que estes velhos começam a reaprender a se colocar nesta sociedade, que também precisa aprender a absorver esta crescente população geriátrica, e adquirir um novo olhar sobre o idoso, pois:

no decorrer dos séculos, o indivíduo idoso tem sido em geral esquecido, abandonado, estigmatizado. A sociedade (principalmente a tecnológica) não o vê e não o aceita como alguém produtor; a família, muitas vezes, o rejeita; os mais novos se cansam da nostalgia que as suas palavras transmitem (COSTA, 1998, p. 19).

Fica claro, portanto, que muitos idosos ainda sofrem por não terem boa qualidade de vida ou pelo preconceito que a sociedade lhes dedica. Todavia, observa-se algum avanço quanto ao papel atual do idoso em nossa sociedade, a partir dos chamados grupos de convivência da terceira idade. Vemos, nestes grupos, como o velho vem reelaborando sua forma de ver e de viver a vida à sua volta. Magalhães (apud VENANCIO, 2008, p. 23), afirma:

Do ponto de vista histórico, foi a luta da classe operária americana, européia e, mais tarde, a brasileira que transformou a velhice em questão social, reivindicando a aposentadoria e outros benefícios sociais. Além disso, a mobilização de agentes sociais e dos próprios movimentos espontâneos tem contribuído na criação de espaços de convivência para os idosos, nomeados de participantes da “terceira idade”. Por influência francesa, a partir da década de 1970, estes grupos começaram a abrigar fatias das classes médias e, atualmente, atingem também setores de menor renda.

É muitas vezes a partir destes Grupos de Convivência que o idoso vai encontrar-se com o universo das artes, dentre elas o teatro, fazendo deste universo artístico um caminho para a readequação do seu tempo livre.

Ao discorrer sobre velhice, não estaremos falando de uma face homogênea da sociedade com características e estados comuns, mas de uma fatia da sociedade com características e estados de envelhecimento muito diferenciados em todos os critérios. Assim sendo, não existiria o *ser idoso*, mas as diversas variantes de ser e de pensar o idoso no século XXI.

Observamos uma crescente mudança na forma de ver o idoso nesta contemporaneidade, que já o coloca como uma fatia da sociedade capaz de gerar lucro; muitas atividades já são exclusivamente voltadas para este idoso. E sob este novo olhar, a indústria do entretenimento, o turismo, os programas culturais e o próprio mercado de trabalho têm se alterado em função desta nova forma de enxergar a velhice. O que ainda não podemos atestar é até que ponto estas mudanças são positivas ou negativas para a população mundial “envelhecente”.

A própria idéia de velhice vem se alterando. Com os avanços científicos e com o avançar da cultura que incentiva o cuidado com uma alimentação equilibrada e com o corpo através da prática de atividades físicas, observamos um crescente novo padrão de vovôs e vovós sarados e joviais, o que estabelece novos padrões de comportamento e novas regras sociais para o idoso do século XXI.

Os idosos começam a reaprender a “ser” e “estar” na sociedade contemporânea. Mas o fato de estar no tempo presente faria destes idosos contemporâneos? Quem poderia ser o idoso contemporâneo?

3.6 O IDOSO E O CONTEMPORÂNEO

Segundo o dicionário de português Aurélio “contemporâneo é, ao mesmo tempo, substantivo e adjetivo masculino, relativo aquele que é do mesmo tempo. Que é da mesma época atual. Do tempo em que se fala”. Levando em consideração o que lemos, poderíamos então concluir que o contemporâneo é aquele ser ou conjunto de coisas que fazem parte de um determinado tempo histórico, de um determinado pensamento de época que tem início e fim em um determinado tempo cronológico. Que pensam e agem de acordo com os conceitos morais, ideológicos, filosóficos e religiosos deste determinado tempo histórico. Sendo assim, os idosos poderiam ser e ao mesmo tempo não ser contemporâneos. Pois em muitas ocasiões

não pensam e não agem conforme o pensamento da contemporaneidade, mas sim, com o pensamento do seu (deles) tempo. Então, seriam contemporâneos apenas quando estivessem inseridos no pensamento de época atual. Porém, para Giorgio Agambem contemporâneo é justamente estar fora, em certos aspectos do seu tempo.

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual: mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEM, 2009, p. 58).

Contemporâneo, portanto seria aquele sujeito que está situado em um tempo, mas que consegue saber-se fruto daquele tempo e distanciar-se ao mesmo tempo dele. Seria não estar conectado, pensar de certa maneira, diferente da forma que se pensa no seu tempo.

Sendo assim, o idoso senescente, ou seja, aquele que consegue envelhecer de maneira saudável do ponto de vista biológico, social e principalmente psicológico, poderia ser considerado um contemporâneo, pois ao mesmo tempo em que ele está situado neste tempo ele distancia-se dele, pois não está totalmente conectado com as pretensões do tempo atual.

Ele apreende o tempo atual, mas de alguma forma apreende-o distanciado dele. Olha para o tempo presente fazendo as rupturas, pois ele, o idoso, está ao mesmo tempo com os pés fincados no passado e no presente. Rompendo e suturando “o dorso quebrado do tempo” (AGAMBEM, 2009, p. 60). Porque como não está totalmente dentro é capaz de olhar de fora e compreendê-lo. O filósofo italiano ainda diz:

Contemporâneo é aquele que mantém o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são para quem dele experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (AGAMBEM, 2009, p. 62).

Contemporâneo é então aquele que consegue compreender as nuances de sua época, e só consegue compreender porque de alguma maneira está distanciado dela. E o idoso pela sabedoria adquirida com o passar dos anos e adquirida por ter

sido participante também de outro tempo histórico, consegue esse distanciamento que o permite enxergar as luzes e o escuro da contemporaneidade, ele compreende as nuances do presente ao mesmo tempo em que ressignifica as nuances do passado. “Desempenha uma função para a qual está maduro, a religiosa função de unir o começo ao fim, de tranquilizar as águas revoltas do presente alargando suas margens” (BOSI, 1983, p. 40).

O idoso contemporâneo seria então este idoso que alcança o presente sem ser totalmente alcançado por ele.

É o contemporâneo que fraturou as vértebras de seu tempo (ou, ainda, quem percebeu a falha ou o ponto de quebra), ele faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações. (AGAMBEM, 2009, p. 71).

Assim sendo, o idoso contemporâneo seria aquele que consegue dar novos sentidos a sua presença no mundo, pois se insere no limite entre a soma histórica do passado e do presente, conseguindo ver coisas que outros não conseguiram ver e por isto, de algum modo, por este olhar histórico poderia ser capaz de ainda no tempo presente antecipar e se acomodar ao futuro.

Gerando novos paradigmas e novas possibilidades de acomodações sociais e psicológicas, além de espaços de aprendizagem, a partir desta bagagem histórica re-significada e re-inserida ao tempo presente. Nesta perspectiva, nos deparamos com alguns questionamentos: seria realmente possível aprender durante a velhice? Por que deveriam os velhos se submeter a novos processos de aprendizagem? E o que se aprender quando se é velho?

3.7 A APRENDIZAGEM NO ALUNO SENESCENTE

Do ponto de vista biológico, é comprovado que somos aptos a aprender independente da nossa idade cronológica. Mesmo nosso cérebro estando em estado de envelhecimento, ainda seria capaz de ser submetido ao processo de aprendizagem, como atesta Papalia, Olds e Feldman (2006, p. 676):

Em pessoas mais velhas normais e saudáveis, as mudanças no cérebro geralmente são modestas e fazem pouca diferença no funcionamento. Depois dos 30 anos, o cérebro perde peso, a princípio lentamente, e depois com mais rapidez. Aos 90 anos, o cérebro pode ter perdido até 10% de seu peso. Essa perda de peso foi atribuída à perda de neurônios (células nervosas) no córtex cerebral, parte do cérebro que lida com a maioria das tarefas cognitivas.

Todavia, novas pesquisas indicam que esta perda de peso está na verdade associada não a perda de neurônios, mas à redução do tamanho destes neurônios, devido à perda de tecido conectivo. Esta diminuição parece progredir com mais rapidez no córtex frontal, parte importante para o funcionamento cognitivo de alto nível e o funcionamento da memória. E esta redução do córtex, também segundo estas novas pesquisas, acontece com mais rapidez em pessoas com menor grau de instrução. (PAPALIA; OLDS; FELDMAN, 2006). Isto indicaria que as mudanças do cérebro também variam de indivíduo para indivíduo e que, como atesta Friedland (apud PAPALIA; OLDS; FELDMAN, 2006, p. 676):

A educação (ou fatores relacionados, como alta renda ou menor probabilidade de deficiência) pode aumentar a capacidade de reserva do cérebro – sua capacidade de tolerar efeitos potencialmente prejudiciais do envelhecimento.

Estas mudanças cerebrais também seriam responsáveis pelo aumento do tempo de resposta dos reflexos dos idosos e por uma diminuição da coordenação física. Contudo:

nem todas as mudanças cerebrais são destrutivas; algumas intensificam o funcionamento cerebral. Dentritos adicionais brotam entre a meia-idade e o início da terceira-idade. Isso pode ajudar a compensar as eventuais perdas ou reduções de neurônios estabelecendo novas conexões entre as células nervosas. (PAPALIA; OLDS; FELDMAN, 2006, p. 676).

Observamos, desta maneira, que existem perdas cerebrais decorrentes do processo de envelhecimento. Entretanto, existiriam também aquisições compensatórias que poderiam garantir nossa capacidade de aprendizagem mesmo com a chegada da velhice, desde que, evidentemente, esta seja um processo natural e não acompanhado de patologias, fato que incontestavelmente comprometeria a capacidade de aprendizagem do indivíduo.

Estas pesquisas indicariam, assim, que não só é possível aprender na velhice, mas também, que estar submetido a processos educacionais aumentaria a capacidade de reserva do cérebro, bem como minimizaria os efeitos do envelhecimento na pessoa.

Contudo, o que aprender durante a senescência, se nossa força de trabalho não é mais solicitada? A educação deveria ter como único objetivo desenvolver no indivíduo habilidades para serem aplicadas ao mercado de trabalho? Se assim o fosse, o idoso aposentado não teria mais nada a aprender? Afinal de contas, qual o objetivo da educação?

O objetivo da educação deveria ser o de gerar felicidade. O processo educativo deveria ser algo desenvolvido para tornar o ser humano mais integrado a ele mesmo, aos outros e ao ambiente em que ele vive e assim poder gozar da satisfação psicológica de bem-estar. Todavia, como muito já se tem debatido, a educação se perdeu nos anseios por eficiência e sucesso que a ideia de progresso da sociedade pós-industrial lhe impôs. Assim diz Read (1986, p.17), sobre a educação:

É um processo aquisitivo, voltado para a *vocação*. É uma acumulação de meios visando a um fim específico, e muitas das restrições ao nosso sistema educacional voltam-se contra a inadequação de tais meios, ou a falha em especificar com clareza suficiente os fins. Eficiência, progresso, sucesso – esses são os objetivos de um sistema competitivo do qual todos os fatores morais estão necessariamente excluídos.

Se tomarmos a educação pela perspectiva tecnicista, de ser ela apenas um meio de atingir o progresso das ciências, tecnologias e indústria, ela muito provavelmente não venha mais a fazer sentido para o adulto em processo de envelhecimento. Todavia, se enxergarmos a educação como este processo voltado para o desenvolvimento da vocação e aprimoramento das virtudes morais de cada indivíduo, como já afirmavam Platão e Aristóteles, atestaríamos que todos os indivíduos, não importando a idade, deveriam estar em constante processo educativo.

Para Paulo Freire, a educação deveria ser exercida como prática para a liberdade. Numa dinâmica na qual educadores e educandos aprenderiam

mutuamente, num processo de troca contínua, na qual o objetivo seria promover a transformação do mundo e um aprimoramento do ser.

A busca da educação, segundo Freire, deverá estar sempre voltada para a humanização do indivíduo, vocação ontológica de todos os homens. Humanizar-se tomando consciência dos dilemas sociais a sua volta – impostos por uma classe ou um sistema opressor e desumanizante – e lutar pela resolução destes dilemas, com as ferramentas desenvolvidas dentro deste processo educacional, numa perspectiva amorosa do bem comum.

Os sistemas opressores desenvolvem suas ideologias arbitrárias para estarem a serviço de uma minoria abastada, que na ânsia do “ter mais” sacrificaria o destino do “ser mais” do povo, através da injustiça, da exploração e da violência, muitas vezes velada e opressora. Visando, sobretudo, a manutenção deste sistema opressor, através da negação desta verdadeira educação produzida para a liberdade e que ele vai chamar em muitos momentos de Pedagogia do Oprimido ou Pedagogia da Autonomia:

aquela que tem de ser forjada *com* ele e não *para* ele, enquanto homens ou povos, na luta incessante de recuperação da sua humanidade. Pedagogia que faça da opressão e de suas causas objeto da reflexão dos oprimidos, de que resultará o seu engajamento necessário na luta por sua libertação, em que esta pedagogia se fará e refará. (FREIRE, 2013, p. 43)

Educação como um processo de ajustamento entre os interesses individuais e coletivos; como promotora de sabedoria e compreensão para agir e reagir em dadas circunstâncias. Educação como conhecimento da ciência da vida; como aprimoramento da autodisciplina e, em conseqüência, como geradora de felicidade (READ, 1986). Aprender seria assim, condição essencial na dinâmica da vida, onde a morte pode ser antecipada se abolirmos o ato de aprender. O autor da Redenção do Robô afirma:

a primeira questão em educação, portanto, é como desenvolver da melhor maneira as virtude morais das crianças - (e aqui eu *incluo* os adultos e os idosos) ou seja, como treinar melhor os sentidos físicos de que cada indivíduo é dotado de forma a que este amadureça num estado de moderação, harmonia e destreza que lhe permite alcançar virtudes intelectuais em liberdade de arbítrio e franqueza de espírito. (ibidem, 1986 p. 19)

E como educar estes sentidos se não através de uma educação estética. Educação desenvolvida para aprimoramento e desenvolvimento do nosso Sentido do Sentir. Seria então esta, a educação estética, a promotora de novos sentidos para o senescente?

3.8 O TEATRO NA IDADE DA LIBERDADE

No decorrer deste século foi entendido que temos na arte um instrumento de educação muito eficiente e não simplesmente uma matéria a ensinar. Muitos autores já discutiram sobre o papel da arte na educação de crianças, de adolescentes e dos jovens, afirmando que através da arte o aluno mergulha num estado de espontaneidade capaz de gerar formas de aprendizagens mais eficazes para o desenvolvimento humano dos mesmos.

Todavia, no senescente a educação estética deve funcionar como um desembrutecimento. Ao longo da vida, o ser humano é exposto a várias questões de ordem cultural, ideológica, às vezes religiosas, que acabam por embrutecer a nossa sensibilidade e nos impossibilita de apreender de maneira mais acurada a realidade a nossa volta.

Porque imersos na dinâmica da vida Moderna que envolve desejos de estabilidade financeira, profissional, que nos empurram inevitavelmente para a máquina do Capital “que desestimula qualquer refinamento dos sentidos humanos e até promove a deseducação, regredindo-os a níveis toscos e grosseiros” (DUARTE JÚNIOR, 2001, p. 18), o individuo vai se perdendo dos seus anseios e desejos mais profundos.

Ao atingir a idade da aposentadoria, o senescente se liberta das amarras impostas pela sociedade capitalista e se transforma neste “ser” que possui tempo livre e predisposição para um mergulho na educação estética, que vai lhe proporcionar um reencontro com sua sensibilidade, um reencontro com quem ele é.

E nesta dinâmica de ressignificar sua presença no mundo e de despertar da sua sensibilidade adormecida é que o idoso redescobre o teatro, um lugar onde eles podem se colocar de maneira produtiva. O lugar que lhes devolve a voz e a vez. O lugar que os retira da margem e os recoloca no centro, através de um novo papel social, como atesta esta aluna do Grupo de Teatro Sedução.

Estou neste grupo a 13 anos, desde que me aposentei. Eu sempre fui uma pessoa muito tímida, quando eu era criança eu não falava. E os vizinhos diziam: “ô dona Carminha, coloca esta menina na escola pra ver se ela fala”! Minha mãe me colocou na escola, mas não deu jeito de eu falar, não. Era naquele tempo que ninguém podia falar, era só ouvir e dizer: “sim, senhor! Sim, senhora”! Então eu não “desarnei” na falação. Quando eu me aposentei eu precisei me expandir mais, precisei me comunicar para apresentar as coisas que eu fazia, porque eu faço poesia, eu gosto de cantar. E para tal eu tinha que ter um pouco de desenvoltura e eu não conseguia. Aí eu entrei para o grupo de teatro, para tentar sanar esta minha dificuldade, e eu gostei muito, porque consegui o meu objetivo inicial e muito mais! A convivência com os colegas, as brincadeiras. Teatro é tudo de bom. Eu encontrei no teatro um lado meu que eu não conhecia, e um lado que me ajudou muito, principalmente a falar. No teatro eu consegui ter voz e vez!¹⁸

Em Teatro-Educação o aluno é criador e ator, ele faz e apresenta. Mais ainda, ele o faz e/ou transforma através do próprio corpo (CABRAL, 2006, p. 29). Assim sendo, o que quero atestar aqui é a importância do desenvolvimento da inteligência estética também para o idoso, de maneira mais específica através do teatro.

No teatro o senescente volta ao sentido original da palavra lazer – que costumava significar tempo, ocasião ou oportunidade. Quando estes alunos-atores idosos transformam os vazios de seus dias em tempo disponível para “Fazer”, para produzir, eles retomam o prazer de se sentirem produtores e se tornam poetas do cotidiano, no sentido etimológico da palavra poeta – fazedor – retomam as rédeas de sua existência através da prática, neste caso teatral. Uma aluna-atriz do CPP relatou desta maneira:

O teatro me fez descobrir o meu “eu interior”; ele me desperta para uma nova realidade de vida no campo profissional e social. Atualmente faço pedagogia devido ao teatro, pois eu perdi o medo de falar em público, sou

¹⁸ Trecho de um depoimento da aluna-atriz Ceci Clessan, integrante do Grupo de Teatro Sedução do Sesc Piedade.

uma pessoa mais alegre, consigo conviver com as diferenças. Através do teatro consegui crescer, pois ele abriu meu horizonte de vida.¹⁹

Um lugar de novas possibilidades de aprendizagem e de compreensão do mundo que o cerca, onde ele pode falar de suas lembranças, falar de seus medos e anseios e de certa forma ir encontrando respostas para as questões pertinentes a sua idade. Ana Paula Cordeiro que desenvolveu um trabalho na Universidade Aberta à Terceira Idade – UNESP, de Marília, São Paulo, intitulado “Oficinas de Teatro da UNATI afirma que:

O teatro é uma forma de arte muito completa e complexa. Por meio da linguagem teatral outras formas de arte foram trabalhadas com o grupo: as artes visuais, com a criação de cenários e figurinos; a arte musical, com a elaboração das sonoplastias das peças; a literatura, com estudos de textos, poemas e com criações individuais e coletivas dos participantes. [...] Também a memória e a cotidianidade dos alunos e alunas foram valorizadas, compartilhadas e utilizadas como mote para suas criações. O ato de rememorar tem uma importância muito grande em nossas vidas. A pessoa idosa sente que suas memórias continuam vivas e que elas estão à serviço de construções no tempo presente (CORDEIRO, 2010).

Beatriz Cabral em seu livro *Drama como método de Ensino*, fala dos prazeres que o ambiente virtual desencadeia nas crianças, pois segundo Janet Murray, “nossos cérebros estão preparados para sintonizar com histórias com uma intensidade capaz de apagar o mundo em volta” (MURRAY apud CABRAL, 2006, p. 27). O primeiro prazer, dos quais a autora se refere, é o de viver uma fantasia, de ser transportado para um mundo simulado; o segundo é a sensação de ser agente, pois “ser agente corresponde à satisfação de realizar ações significantes e poder observar os resultados de nossas decisões e escolhas” (Ibidem, 2006, p. 28); e o terceiro é o prazer da transformação, no qual “os princípios de ‘ser agente’ e ‘transformar’ são centrais às linguagens artísticas”.

Através do ambiente dramático do teatro o senescente parece ser conduzido a também experimentar desses prazeres, agindo através da fantasia e por intermédio da fantasia se transformando.

¹⁹ Trecho de um depoimento da aluna-atriz Virgínia Souza, integrante do Grupo de Teatro do Centro de Professores de Pernambuco.

O desejo de mergulhar em um mundo novo, de ser outro, de se transformar, é realizado no palco. O idoso parece encontrar dentro do ambiente lúdico do teatro uma nova forma de aprendizagem, pois:

Caem por terra muitos mitos que cercam a questão do envelhecimento: crenças errôneas de que a pessoa idosa é inflexível, de que não aceita com facilidade novas ideias, de que sua capacidade cognitiva e criativa vai diminuindo com o passar dos anos. [...] Os alunos e alunas da UNATI, por meio de seus trabalhos, comprovam que, se existe o estímulo adequado, se o desejo pela aprendizagem não fenecer, há muito o que aprender e a memória, a cognição, a capacidade de criação e a vontade de experimentar algo novo não se perdem nos corredores do tempo. [...] Há perdas com o passar dos anos, mas também existem ganhos, também pode haver satisfação, criação, sucesso e conquistas (CORDEIRO, 2010).

Através do teatro o senescente redescobre seu corpo também adormecido, e aos poucos vai despertando-o para novas possibilidades de comunicação; o corpo vai pouco a pouco se alargando e se dilatando no espaço cênico. E através dos jogos propostos o senescente encontra a espontaneidade, que é porta principal para o mergulho na experiência criativa, como afirma Viola Spolin:

Através da espontaneidade somos reformados em nós mesmos. A espontaneidade cria uma explosão que por um momento nos liberta de quadros de referência estáticos, da memória sufocada por velhos fatos e informações, de teorias não digeridas e técnicas que são na realidade descobertas de outros. A espontaneidade é um momento de liberdade pessoal quando estamos frente a frente com a realidade e a vemos, a exploramos e agimos em conformidade com ela. Nessa realidade, as nossas mínimas partes funcionam como um todo orgânico. É o momento de descoberta, de experiência, de expressão criativa. (SPOLIN, 2006, p. 4)

É o momento do encontro do idoso com sua criança adormecida. Talvez esta tenha sido uma das principais razões, mesmo que inconsciente, destes alunos-atores idosos, para a resistência ao Jogo Teatral – o encontro com a criança adormecida dentro deles (o medo da infantilização já mencionado anteriormente). Criança esta associada a um ser frágil e dependente; e fragilidade e dependência são geralmente qualidades também atribuídas à velhice, qualidades estas renegadas pela maioria dos velhos.

Todavia, era justamente o espírito da criança que precisava ser despertado naqueles idosos, não a criança dependente e desligada das responsabilidades, mas a criança inventiva e pulsante, geradora e promotora do vir a ser.

Para Carl Gustav Jung²⁰, existe em cada indivíduo um inconsciente coletivo portador de resquícios da herança histórica de toda humanidade, que se manifesta na forma dos arquétipos. O arquétipo, segundo ele, “representa ou personifica certos acontecimentos instintivos da psique primitiva obscura, das verdadeiras, mas invisíveis raízes da consciência” (JUNG, 2000, p. 161). O arquétipo seria sempre uma imagem que pertence a toda humanidade e não somente ao indivíduo. (JUNG, 2000, p. 162)

De acordo com seus constructos teóricos, Jung afirma que os arquétipos, por habitarem um espaço inconsciente de nossa mente, se manifestariam através dos sonhos, das nossas fantasias, da literatura, dos mitos, dos símbolos e da arte de uma maneira geral.

Dentro do arcabouço dos arquétipos, queremos trazer para nossa discussão o Puer e o Senex, que são respectivamente associados às figuras da criança - que traz em si: espontaneidade, curiosidade, liberdade, mudança, pressa, fantasia tanto quanto irresponsabilidade, desligamento da realidade, onipotência - e do velho - que traz consigo: compreensão, lentidão, paz, sabedoria, tanto quanto rigidez, impotência, negatividade.

James Hillman fala do Puer como um arquétipo que tem suas polaridades estreitamente ligadas ao Senex e desenvolve o conceito Puer-et- Senex, as bordas da vida que se ligariam promovendo a união perfeita entre a renovação e a sabedoria.

Através de nosso laboratório criativo, os alunos-atores idosos do Grupo de Teatro Sedução puderam fazer o encontro com sua criança perdida, e deste encontro a ligação dos pólos da vida humana: velhice e juventude, Puer-et-Senex, despertos e pulsantes. O novo regenerando o velho, o ultrapassado, através do ambiente lúdico do Jogo Teatral.

O idoso vai descobrindo através das regras propostas nos jogos a medida da liberdade que lhe permitirá o envolvimento necessário para solucionar os problemas impostos pelo próprio jogo e o levará a uma fonte infindável de novas descobertas.

Num processo dialógico que, para a perspectiva paulofreiriana, é este o caráter dialógico que deve estar presente em todo processo educacional e, de

¹⁹ Carl Gustav Jung - (1875-1961) Psiquiatra e psicoterapeuta fundador da psicologia analítica. Foi discípulo de Freud e desenvolveu a teoria do Inconsciente Coletivo.

maneira especial, falo em processos criativos nos quais o educador aprende enquanto ensina e o educando ensina enquanto aprende. Mergulhados num universo onde a reflexão estaria inevitavelmente atrelada à práxis, abolindo o caráter depositário da pedagogia tradicional, em que os alunos deveriam ser recebedores pacíficos do conhecimento alheio, desta maneira:

Perceber que somente na comunicação tem sentido a vida humana. Que o pensar do educador somente ganha autenticidade na autenticidade do pensar dos educandos, mediatizados ambos pela realidade, portanto, na intercomunicação. Por isto, o pensar daquele não pode ser um pensar para estes nem a estes imposto. (FREIRE, 2013, p. 89)

E também dentro desta perspectiva dialógica, atestaríamos que os alunos idosos teriam enormes contribuições a serem dadas em todo processo educacional no qual estivessem inseridos. Levando em consideração a carga de experiência vivenciada que eles carregam consigo, e a capacidade de pelo seu olhar histórico ressignificar, exercendo sua contemporaneidade de alcançar o presente sem ser totalmente alcançado por ele, juntando como diz Agambem “o dorso quebrado do tempo”, pois

Quando a sociedade esvazia seu tempo de experiências significativas, empurrando-o para a margem, a lembrança de tempos melhores se converte num sucedâneo da vida. E a vida atual só parece significar se ela recolher de outra época o alento. O vínculo com outra época, a consciência de ter suportado, compreendido muita coisa, traz para o ancião alegria e uma ocasião de mostrar sua competência. Sua vida ganha uma finalidade se encontrar ouvidos atentos, ressonância. (BOSI, 1983, p. 40)

O estabelecimento do diálogo foi a peça fundamental para que a engrenagem do Vamos Falar de Amor funcionasse com êxito. Até o momento em que eu enquanto educadora me colocava no lugar “daquela que fala” e eles no lugar “dos que não estavam dispostos a ouvir”, não conseguíamos avançar nem artisticamente, tampouco pedagogicamente.

Atrelar as experiências e os desejos dos alunos idosos envolvidos no laboratório aos meus desejos e conhecimento para que o processo se transformasse em “via de mão-dupla”, foi a chave para que a educação para a liberdade acontecesse entre nós.

Nossa pedagogia precisou ser forjada à luz destes oprimidos, os velhos que ainda lutam para serem ouvidos, enxergados e prestigiados. “A sociedade capitalista desarma o velho mobilizando mecanismos pelos quais oprime a velhice, destrói os apoios da memória e substitui a lembrança pela história oficial celebrativa” (CHAUI, apud BOSI, 1983, p. 18). Nosso teatro de velhos precisou e ainda precisa vencer o pré-conceito “do imperfeito e inacabado”, pois não é raro perceber o descrédito que é atribuído a um espetáculo desempenhado por alunos-atores idosos, como se este se tratasse de um teatro menor. Como se não fosse possível desenvolver com idosos as qualidades necessárias a um bom desempenho artístico.

Durante este tempo de pesquisa, nas conversas e nos relatos produzidos pelas minhas alunas-atrizes, e agora falo especificamente das mulheres porque elas formam quase 100% dos grupos em questão, pude observar que para a maioria o teatro era um sonho de infância sufocado pelas vicissitudes da vida.

Teatro para a geração destas mulheres não era coisa que pudesse ser assumida como desejo porque não era coisa de “moça de família”; pensamento questionado e já, obviamente, superado pelas gerações posteriores. Mas o que quero aqui ressaltar é o fato de que a velhice trouxe para estas alunas-atrizes a liberdade que lhes foi negada durante a juventude, e com a liberdade a autonomia de fazer escolhas de acordo com os seus desejos.

Não possuem mais pais autoritários ou maridos repressores que lhes podem as vontades, a senescência lhes possibilita um reencontro com os sonhos perdidos da juventude, lhes devolvendo a possibilidade de ser quem elas sempre desejaram ser. Como afirma esta aluna-atriz do Grupo Sedução:

Atuando eu me transporto. Deixo de ser eu para pensar e sentir como outra pessoa, é como se a florasse as outras de mim. A interpretação tem sobre mim um efeito terapêutico. Após cada atuação me sinto leve. De certa forma tenho frustração por não ter sido uma atriz profissional, como era meu desejo, mas essas pequenas atuações permitem que eu me sinta renovada. Fazer teatro me faz uma pessoa melhor.²¹

Ouçõ muitas vezes algumas falarem da dificuldade que é ficar velho, das perdas que a idade trouxe para vida, da dificuldade de se olharem e verem seus

²¹ Trecho de um depoimento da aluna-atriz Verônica Amorim, integrante do Grupo de Teatro Sedução do Sesc Piedade.

rostos marcados pelo tempo, da solidão. Mas o que mais me chama a atenção é a desenvoltura adquirida para a vida. Desenvoltura esta que suponho ter sido desenvolvida com a prática cênica e que as faz transpor estas dificuldades. É aquele agir através da fantasia, e através da fantasia se transformar.

O teatro devolve para o velho o papel social perdido com a aposentadoria, presenteia-o com uma nova função social, mais prazerosa e compensadora de algum modo.

Por muitas vezes me perguntei o porquê de optarem sempre por peças alegres, “coisas que fizessem rir” como elas falavam. Ouvia uma ou outra falar que “triste bastava a vida”, todavia só depois de algum tempo compreendi o significado deste desejo de felicidade.

A maioria destas idosas tiveram vidas muito duras, de muita frustração, de muita submissão e de muita renúncia, onde a alegria era objeto quase que em desuso. E o teatro não podia ser um retorno ao passado de tristezas, mas passaporte para a terra dos prazeres e da alegria.

No entardecer da vida o teatro se apresenta como um oásis de onde brota a fonte da eterna juventude.

Poética

De manhã escureço

De dia tardo

De tarde anoiteço

De noite ardo.

Figura 39 – Cena do Carnaval



Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem (2012)

Figura 40 – Cena do Carnaval



Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem (2012)

A oeste a morte
 Contra quem vivo
 Do sul cativo
 O este é meu norte.

Figura 41 – Cena do Carnaval

Outros que contem
 Passo por passo:
 Eu morro ontem

Nasço amanhã

Ando onde há espaço:

- Meu tempo é quando.



Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem (2012)

(Vinícius de Moraes.)

Mas afinal, qual o papel da memória neste processo? E de que maneira a memória pode ser utilizada em processos criativos com alunos-atores idosos, como suporte para a invenção dramática? No terceiro capítulo tentaremos elucidar estas questões através daquilo que estamos chamando de Dramaturgia da Memória.



4 Capítulo III

*Dramaturgia e Memória: caminhos
para uma Dramaturgia de
Pertencimento*



ESCOLA
COLÉGIO REGINA PACIS
CURSO PRIMÁRIO



4.1 DRAMATURGIA E MEMÓRIA

No primeiro capítulo deste trabalho, no momento em que falamos da escrita, ressaltamos o poder elitista e segregador que pode estar contido no ato de escrever. O ato de ler e escrever, em diferentes fases da história e por diferentes sistemas sociais, foi tido como uma arma poderosa a favor da opressão.

Não obstante, a escrita também carregaria em si a força reveladora das realidades escondidas, de desvendar o mundo a nossa volta e nos indicar caminhos para a liberdade. Por esta razão foi negada ao povo, à massa, aos oprimidos das várias sociedades ocidentais em tantos momentos históricos.

Os atos de ler e escrever poderiam ser comparados ao mito grego do fogo sagrado, roubado por Prometeu, portador do poder de conceder aos mortais o dom da inteligência, o dom de iluminar a mente humana à luz das verdades ocultadas.

A palavra carrega a virtude de revelar as entranhas de nossa alma, escondidas em nossa memória. Carrega o poder de tornar visível, de poetizar, e como dizia Guimarães Rosa “traduzir o indizível”. O poeta se revela em sua palavra escrita e se reencontra ao lê-la. Encontra-se com estas realidades que nem mesmo ele, o poeta, tinha consciência que as tinha.

No seu ato de escrever, o poeta é escrito em suas palavras. Ele sofre a ação de suas palavras, no entanto elas podem afetá-lo quando só depois, na posição de leitor, passa a escutá-las. (CASTRO; LO BIANCO, 2008, p. 333)

Foi assim em nosso *Vamos Falar de Amor*, no qual homens e mulheres idosos revelaram suas realidades escondidas através do ato de escrever, tornaram-se poetas de seus cotidianos e re-significaram suas vidas. Sofreram as ações de suas palavras e foram afetados pelo que ouviam de si.

Experimentaram como a escrita transformada em ato poético pode ter um papel renovador. As palavras podem traduzir o indizível e ganhar o sentido de uma vida, foi o que senti, como este “ato de conduzir além, que leva em conta aquilo que escapa, que excede as palavras” (CASTRO; LO BIANCO, 2008, p. 330) como nesta carta de uma das alunas-atrizes:

Quando mais precisava de alguém você surgiu, não nos conhecíamos, não sabíamos da existência um do outro, e mesmo assim, quando nossos olhos

se cruzaram nossos corações foram invadidos pela afinidade, pela atração física e pelo carinho. Senti naquele momento, que minha busca pela felicidade havia terminado. Enfim... Te encontrei!

Hoje vivendo momentos realmente especiais, descobrindo que amar vale a pena e que a vida pode ser verdadeiramente feliz. Quero viver este sentimento bonito e ter a certeza que fomos feitos um para o outro, porque de tudo eu descobri ao seu lado. O que me deixa feliz e completa é o fato de poder compartilhar com você parte do que eu sou e tudo o que eu sinto. Estamos procurando juntos um caminho para seguir e podemos acreditar que tudo será maravilhoso. E uma coisa você pode ter sempre certeza, qualquer que seja a situação, em todos os momentos estarei sempre ao seu lado, porque eu te amo!²²

Neste texto, escrito durante o nosso laboratório de criação, a aluna se desloca do tempo cronológico e mergulha no tempo poético, reencontrando através das palavras o guardião de seu coração, ausente na vida, mas vivo na memória. Escrita como atualização do vivido.

Ou como nestas outras cartas, que impulsionaram a construção da Cena das Cartas que apresentaremos abaixo:

Figura 42 – Cena das Cartas



Todos entram cantando e carregando em uma mão um candeeiro, ao som da música “Eu sei que vou te amar”. No fundo da cena uma tela onde aparece projetada uma carta sendo escrita. À medida que todos leem suas cartas alternadamente, na tela é mostrada a carta sendo dobrada e posta em um envelope. Em seguida essas cartas são tiradas de seus bolsos e um a um vai até a Caixa dos Correios que está num dos cantos do Palco, e as depositam, em seguida saem de cena.

Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem (2012)

²² Trecho da carta de amor da aluna-atriz Helena Santana, endereçada a Otávio seu segundo marido, já falecido.

Figura 43 - Cena das cartas.

O amor e a felicidade são inseparáveis. Será por isso que me sinto tão feliz, quando estou perto de você? Obrigada pelo momentos que passamos juntos. Da sua, sempre sua nêga!



Figura 44 – Cena das cartas

Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem (2012)



Lembrei de todos os momentos felizes, tanto no navio como no ônibus. Nossos cafés da manhã eram lindos! A piscina, as brincadeiras, as aulas de ginástica e as festas maravilhosas no navio. (...) Recordo das canções que todo pessoal cantava. (...) Espero que esteja bem e aguardo notícias suas!²³

Espero um dia, quando estiver refeito, poder ir à procura de uma nova ilusão. Ir em busca de um novo sonho. Sim, porque a nossa vida é feita de sonhos e nunca é tarde demais para sonhar e para amar.²⁴

Figura 45 – Cena das Cartas

Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem (2012)



Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem (2012)

²³ Trecho da carta da aluna-atriz Elpídia Fernandes, endereçada a seu amigo Luizinho, fazendo referência a uma viagem que fizeram juntos.

²⁴ Trecho da carta do aluno-ator Luiz Magalhães.

Figura 46 - Cena das cartas.



Nossa separação está sendo muito dolorosa para mim. Não tenho gosto para levar a vida, que perdeu o sentido sem a sua presença. Os dias demoram a passar e nada me distrai da saudade dolorosa que sua ausência provoca em mim.²⁵

Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem (2012)

A escrita é como a portadora da herança histórica daqueles idosos, e mais do que sintetizadora dos discursos orais, sobretudo, reveladora de suas imagens interiores, porque segundo Márcia Arbex “a escrita nasceu da imagem”, portanto, “a escrita não reproduz a palavra, mas a torna visível” (ARBEX, 2006, p. 17). Segundo a mesma autora,

A afirmação da iconicidade da escrita – e a aceitação de suas conseqüências – permitem pensar de outra forma o diálogo entre a literatura e as artes do século XX. Na literatura a rigidez da escrita alfabética vem sendo questionada desde o século XIX, revelando que a escrita ocidental não cortou totalmente os laços com sua origem icônica (...) a cultura alfabética foi tomada pela imagem, e tanto a literatura quanto as artes viram surgir inúmeros exemplos de reintegração da parte visual e espacial da escrita, na ilustração, nos cartazes, nos jogos literários com a letra, nos jogos dos pintores com a escrita e dos poetas e escritores com a imagem. (ARBEX, 2006, p. 19)

²⁵ Trecho da carta da nossa aluna-atriz Fabiane.

A escrita é transformada em imagem poética através do Drama posto em Cena. E a dramaturgia, que a princípio foi nosso elemento segregador, com a evolução do nosso laboratório de criação, transformou-se no elemento unificador de nossas vontades e anseios, porém pela via da experimentação processual, através do que mais adiante chamaremos de dramaturgia de pertencimento. Prosa metamorfoseada em poesia dramática. Como nesta carta da aluna-atriz Lucimar Oliveira. A partir desta escrita, a aluna sentiu-se à vontade para narrar oralmente o início de seu romance com “Marcelinho”, destinatário da mesma. Desta narração partilhada coletivamente originou-se a Cena de Marcelinho, Que segue abaixo:

Figura 47 – Cena de Marcelinho



Amor, alegria da minha vida! Quando estou ao teu lado sinto que o sol brilha mais. Um pedaço do meu ser está projetado para nossa união. Você foi ontem, continua hoje e será sempre o amor que alimenta a minha alma.²⁶

Figura 48 – Cena Marcelinho



Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem (2012)

Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem (2012)

Entra Lucimar seguida da mãe.

Lucimar – Mãe, você prometeu!

Mãe – Eu sei filha! Mas você não pode esperar só mais um pouquinho?

Lucimar – Você disse que quando eu fizesse quinze anos eu podia namorar...

Figura 49 – Cena de Marcelinho

²⁶ Trecho da carta de amor que estimulou a narração oral da história citada.

Mãe – Eu sei... Eu sei. Mas eu acho melhor nós conversarmos esse assunto hoje à noite com mais calma. Eu, você e seu pai.



Lucimar – Mas eu prometi ao Marcelinho que ele poderia vir hoje à noite namorar comigo, que a senhora iria deixar. Agora não tenho como avisar para ele não vir!

Mãe – Ai, Jesus! Está bem, filha! Eu só espero que seu pai não ralhe comigo!

Lucimar – Vai ralar não, mãe! Vou correndo me arrumar, que o Marcelinho chega já! **(Dá um beijo na mãe e sai toda feliz)**

Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem (2012)

Figura 50 – Cena de Marcelinho

Mãe – Vá, mas não se enfeite muito para não parecer moça oferecida!

Mãe sai.

Lucimar volta toda arrumada e fica como se esperasse no portão.

Marcelinho entra e vai ao encontro de Lucimar. Os dois suspiram, pegam nas mãos um do outro, se olham.

Entra o pai que se aproxima dos dois com um olhar surpreso.



Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem (2012)

Na outra extremidade do palco, a mãe entra.

Pai – Mulher, venha cá!

Mãe – O que foi marido?

Pai – O que significa aquilo no portão de casa?

Mãe – Marido, eu havia prometido a nossa filha que quando ela fizesse quinze anos, eu a deixaria namorar. A bichinha tá tão apaixonada por esse menino, que não vi mal em deixá-lo vir namorá-la no portão de casa.

Pai – Não viu mal, não é?! Pois eu vejo muito mal. Não quero filha minha mal falada por aí, mulher! E quem é esse rapaz? É filho de quem? Diga!

Na outra extremidade Marcelinho vai mudando de atitude com o Lucimar.

Lucimar – Fica assim não... Papai só tá um pouquinho nervoso, mas ele “já-já” se acalma.

Pai gritando.

Pai – Mulher!

Figura 51 – Cena de Marcelinho

Mãe – O que foi agora?

Pai – Vá chamar aquele rapazinho, que eu quero ter uma conversa séria com ele. Quero saber as intenções dele com a minha filha!

Blecaute nos pais.

Marcelinho assustado dá um beijo na moça e sai correndo.

Lucimar – Acho que esse aí não volta mais não...

Blackout.



Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem (2012)

Dramaturgia, palavra de origem grega que carrega o sentido de compor um drama. Drama, também do grego, ação. Seguindo este raciocínio, poderíamos sugerir que dramaturgia seria a arte capaz de transformar o caráter passivo das palavras épicas no caráter ativo das palavras que no drama agem e realizam. Como na Cena de Ceci, construída com base na carta da aluna-atriz que dá nome e apresentado um trecho no primeiro capítulo deste trabalho, ou afirmar, como atesta Renata Pallotini,

dramaturgia seria a arte de compor dramas, peças teatrais. Arte? Técnica, naturalmente (tecné = arte), princípios que ajudariam na feitura de obras teatrais e afins, técnica da arte dramática que busca estabelecer os princípios de construção de uma obra do gênero mencionado. (PALLOTINI, 2005, p. 13)

Ao longo da história do teatro, procurou-se em vários momentos analisar os mecanismos de construção de uma boa obra dramática. Na tentativa de identificar a melhor técnica ou os elementos que comporiam a essência do drama, e por consequência estes elementos seriam os responsáveis pelo êxito da escritura cênica.

Dentre os investigadores do drama, destaca-se Aristóteles, que em sua Poética, por meio das observações acerca da composição dos textos trágicos de sua época, chega a algumas conclusões das quais posteriormente nasceria a conhecida Lei das Três Unidades (tempo, lugar e ação), absorvida pelo teatro classicista francês como condição essencial para a “peça bem feita”.

De acordo com esta Lei, a Fábula não deveria abranger mais que um dia (tempo), deveria se estender em um mesmo espaço de ficção (lugar) e as circunstâncias do drama deveriam carregar certa verossimilhança com o real (ação). Todavia, graças a alguns dramaturgos como William Sheakespeare²⁷, Calderón de La Barca²⁸ entre outros, percebeu-se que aprisionar um autor a normas tão rígidas não garantiria a sua excelência.

A Dramaturgia, como qualquer linguagem artística, estaria inevitavelmente ligada a um contexto histórico e social e a criação artística nasceria da liberdade do espírito e não do seu aprisionamento a regras impostas.

Apesar disto, como toda linguagem, a dramaturgia também traz consigo certos códigos que a caracterizariam. Dramático, portanto, seria todo texto literário no qual há personagens que agem por si, a história acontece no aqui-agora do drama; diferentemente de um texto épico no qual um narrador narra as histórias passadas de outrem; ou de um texto lírico onde o poeta fala de seu mundo interior em seu tempo poético. (ROSENFELD, 2011) Dramático também, na perspectiva hegeliana, poderia ser considerado a síntese entre o épico e o lírico e carregar em sua estrutura elementos de ambos os gêneros. Como na Cena do Carnaval, criada a

²⁷ William Sheakespeare (1564-1591) Um dos mais importantes dramaturgos da história do teatro mundial. Nasceu na pequena cidade inglesa de Stratford-Avon. No ano de 1591 foi morar na cidade de Londres, em busca de oportunidades na área cultural. Começa escrever sua primeira peça, Comédia dos Erros, no ano de 1590 e termina quatro anos depois. Nesta época escreveu aproximadamente 150 sonetos.

²⁸ Pedro Calderón de la Barca, nasceu em 17 de janeiro de 1600 e morreu em 25 de maio de 1681 foi um dos grandes dramaturgos do Renascimento espanhol, período conhecido como o Século de Ouro Espanhol. Autor de A Vida é Sonho.

partir do Momento-história da aluna-atriz Ezeilda Cardoso²⁹. É isso o que destacamos abaixo, ressaltando o lirismo proporcionado pela música e pela coreografia ao final da cena, e o épico da narração feita pela protagonista da cena no início da mesma.

Figura 52 – Cena do Carnaval



Voltam os personagens trajando roupas de carnaval e cantando, como em um baile de carnaval. Pouco a pouco os personagens vão congelando no canto do palco.

Música Máscara Negra.

Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem

Colombina – Era uma terça-feira de carnaval, e eu estava em casa muito triste porque meu pai não consentia que eu viesse ao baile...

Entra o pai.

Pai – Já te falei, não adianta insistir! Você não vai a esse baile!

Colombina – Mas pai...

Batida na porta.

Pai – Engula esse choro e vá ver quem está chamando!

Colombina – É seu Antônio, pai!

Pai – Mande-o entrar, menina!

Entra Seu Antônio com a filha também com uma fantasia de carnaval.

Seu Antônio – Amigo, boa tarde! Desculpe-me chegar assim sem avisar, mas é que minha filha quer muito ir ao Baile de carnaval, e aconteceu um imprevisto lá em casa e não poderemos acompanhá-la, por isso resolvi vir falar com o amigo. Já que nossas filhas são

²⁹ A aluna-atriz mencionada optou por construir ficcionalmente seu momento-história, ao invés de narrar sua própria vida. Ela foi uma das alunas mais resistentes a este processo, que mencionamos no primeiro capítulo deste trabalho. Por esta razão mesmo sua história tendo sido baseada em uma ficção acreditamos como veremos a seguir, a partir dos conceitos teóricos de Henri Bérghson, também está revestida de suas memórias.

tão amigas, o amigo não permitiria que sua filha fizesse companhia a minha neste baile? Vejo até que ela já esta fantasiada, não é?

Colombina – Estou, mas meu pai não...

Figura 53 – Cena do Carnaval

Pai – (Interrompendo a Colombina) Claro amigo, já estava eu aqui pensando em alguém para acompanhar essa menina, porque moça solteira sozinha é um perigo, não é verdade?! E o amigo chegou em boa hora, porque confio muito na educação de vossa filha!

Seu Antônio – Fico feliz, amigo, por ter atendido ao meu pedido! Meninas podem ir, mas se comportem!

Pai – Ouviu, não foi Colombina? Se comporte...

Personagens descongelam, volta a música.

Flerte coreografado entre o Arlequim e a Colombina.

Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem (2012)



Para Pallotini (2005, p. 22), “ninguém pode estabelecer um rígido código de normas cênico-literárias. Mas elas existem. Não tem sentido ignorá-las”. São criadas por teóricos ou desenvolvidas pelos dramaturgos nas observações feitas de seus compêndios dramáticos. Do ponto de vista desta normatização os caracteres mais comuns de uma boa escrita dramática seriam: ideia central; ação principal; objetivo; a ação dramática, linearidade e conflito, que diz respeito à:

- **A ideia central** – teria a ver com o conteúdo a ser expresso. Estaria ligada ao desejo de fala do autor, qual ideia, ideologia ou conceito estariam vinculados no texto;
- **Ação Principal** – Seria a história principal a ser contada, a qual estaria consequentemente ligada à ideia central;
- **Objetivo** – Seria o foco de cada personagem da peça, aquilo que cada um procura obter;
- **Ação Dramática** – Conjunto de ações nas quais residem as intenções para alcançar determinado objetivo. Diferente de movimento em cena, a ação para produzir ação dramática precisa vir carregada de sentido.

- **Linearidade** - O drama aconteceria a partir da sucessão linear das cenas que se desenvolveriam num crescente, até chegar ao clímax que culminaria na resolução do conflito;
- **Conflito** – Contra cada ação dramática existiria uma força contrária, ou seja, uma vontade produziria uma vontade oposta e desta colisão entre as vontades nasceria o conflito.

Entretanto, todas estas normatizações estão atreladas ao que poderíamos chamar de teatro tradicional, ou teatro aristotélico, ou ainda, ao teatro dramático. Com o advento da pós-modernidade e de sua estética fragmentada, tudo isto se dissolve num misto de transgressões e variações de toda esta lógica dramatúrgica, onde “o modo de percepção se desloca: a percepção simultânea e multifocal substitui a linear-sucessiva”. (LEHMANN, 2007, p. 17) Desta nova percepção se originariam diversas poéticas teatrais não mais baseadas no texto ou re-criadoras do texto dramático, cuja dramaturgia de memória fonte de nossa investigação estaria inserida.

Dramaturgia de memória seria, desta maneira, uma dramaturgia produzida a partir da matéria memória dos participantes de um laboratório de criação cênica. No nosso caso, a partir das lembranças evocadas dos alunos-atores idosos do Grupo de Teatro Sedução, que ao contrário da maioria dos trabalhos desenvolvidos com idosos com base na dramaturgia memorial, este se constrói pelo filtro da imaginação da professora-diretora-dramaturgista. Filtro este, já carregado de suas próprias memórias.

Figura 54 – Cena do Carteiro



Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem

Como nesta Cena do Carteiro em que é construída a narração oral da história do primeiro namorado da aluna-atriz Iraídes Araújo. Na história original não havia a figura do carteiro, que foi inserido no drama para dar suporte dramático à mesma.

Figura 55 – Cena do Carteiro

Um carteiro entra para recolher as cartas.

Sai como que para entregá-las. Irá entra andando de um lado para o outro.

Irá – Espero que ele desta vez tenha entendido que acabou! Chega de me enviar cartas, chega de sofrer...

Carteiro – Moça!

Irá – Pois não! Carta para mim?



Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem

Figura: 56 – Cena do Carteiro



Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem

Carteiro – Trouxe outra, daquelas que a moça sempre devolve...

Irá – Isto me deixa contente e ao mesmo tempo muito triste.

Carteiro – Desculpe a ousadia moça, mas... Por que a moça fica alegre e triste? E por que a moça sempre devolve as cartas?

Irá – É porque as cartas sempre me trazem de volta aquele que eu preciso esquecer...

Figura 57 – Cena do Carteiro



Carteiro – Isto está me parecendo história de amor...

Irã – E é. Só que esta não teve um final feliz! O moço quer ouvir a história?

Carteiro – Eu bem que quero!

Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem

Irã – Este, da carta, foi meu primeiro namorado. Ele é de uma família rica, seus pais têm uma padaria. E toda vez que eu ia comprar pão, a mãe dela dizia: “Anízio vem atender a moça mais bonita de Palmares.” Anízio vinha sem muito gosto nas primeiras vezes, mas com o tempo nós começamos a despertar interesse um pelo outro, até que começamos a namorar.

Carteiro – A mãe do rapaz deve ter feito muito gosto, já que ela dizia que a moça era a mais bonita da cidade, num foi?

Irã – Pelo contrário, ela odiou ver o filho namorando uma moça pobre como eu. Fui muito humilhada.

Carteiro – Oxe, como pode?!

Irã - Ficamos dois anos no maior sufoco. Nossas famílias nunca se deram bem, vez ou outra tinha uma discussão por causa das grosserias que a mãe dele fazia comigo. Nós dois ficávamos no meio da briga... Acabávamos e renovávamos. Fizemos isso tantas vezes... E toda vez que voltávamos parecia que estávamos ainda mais apaixonados.

Figura 58 – Cena do Carteiro

Carteiro – Mas se o amor só crescia, por que os dois não estão juntos?

Irã – Muitas coisas estavam envolvidas, moço... Essa diferença social é a principal delas. Ah... Também descobri que essas cartas que ele me escreve, fazendo juras de amor, não passam de cópias de um livro que ele comprou. O que me leva a acreditar que esse amor das cartas não é o mesmo amor que ele me tem. De qualquer maneira, estava cansada de sofrer e decidi que podia até morrer, mas não iria mais renovar esse namoro.



Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem

Carteiro – Por isso a moça nem abre as cartas?

Irá – É. De coração partido... Mas eu prometi para mim mesma que aguentaria firme! Sabe de uma coisa moço?

Carteiro – O que?

Irá – Eu acho que nunca mais eu vou gostar de outra pessoa como eu gosto dele.

Carteiro – Vai. A Moça ainda é muito moça, para acreditar que o amor não vai mais bater na sua porta! Deixe que o tempo seja o melhor remédio para tudo.

Irá - Será?!

Carteiro - Pode esperar... Pode esperar... (*saindo*)

Irá sai.

Neste trabalho optamos pelo termo dramaturgista, pois enquanto o dramaturgo, termo mais comum para designar o autor de textos dramáticos, escreve seus textos a partir de suas ideias e de suas experiências, associadas a sua realidade ou à realidade de outrem, o dramaturgista é aquele que, segundo Renata Pallottini, “procura extrair todas as possibilidades do texto escolhido para ser encenado, colocando-o no seu contexto e preparando a montagem juntamente com o diretor” (2005, p. 15). Acreditamos, desse modo, ser este o termo mais adequado a este nosso exercício de escritura cênica, pois o meu trabalho enquanto dramaturgista foi o de extrair as possibilidades dramáticas dos textos narrativos escritos pelos idosos, costurá-los dentro de um contexto comum, e montar a segunda escritura, ou seja, o espetáculo. Desta maneira, justificamos o termo professora-diretora-dramaturgista utilizado neste processo.

É evidente que no cerne de cada escrito dramatúrgico e/ou literário existem certos aspectos mnemônicos do seu autor. Todavia, diferentemente de um texto mais convencional, nossa dramaturgia é construída com fatos vividos e rememorados por estes meus alunos-atores, com o objetivo de serem metamorfoseados em literatura dramática. Os fatos são a matéria-prima que misturados à minha própria memória resultariam na ação dramática memorial e nos personagens-atores, personagens-criação e personagens-suportes do texto dramático de memória.

Antes de discorrermos sobre os conceitos de personagem-ator, personagem-criação e personagem-suporte nos deteremos um pouco sobre o conceito de memória, a partir dos constructos teóricos de Henri Bergson.

Para Henri Bergson, autor do livro *Matière et Mémoire*, editado pela primeira vez na França em 1896, que dedicou parte de seus estudos à chamada fenomenologia da lembrança, a memória seria uma atividade estritamente mediada pelo corpo. Os mecanismos de armazenamento dos hábitos e dos acontecimentos estariam intimamente ligados à forma como o corpo interage com os objetos e o ambiente à sua volta. Sobre isso ele nos dirá:

Percebo, em todos os casos, que cada imagem formada em mim está mediada pela imagem, sempre presente, do meu corpo. O sentimento difuso da própria corporeidade é constante e convive, no interior da vida psicológica, com a percepção do meio físico ou social que circunda o sujeito. (BERGSON apud, BOSI, 1983, p. 6)

Ele começa esta sua abordagem voltada para a experiência da percepção na qual dirá que as representações formadas em nosso cérebro se dariam na ocasião em que o corpo, interagindo com o ambiente, mandaria estímulos ao nosso cérebro e este não retornaria em forma de ações. A imagem suscitada no cérebro através desta interação permaneceria nele na forma de “representação” do objeto ou do evento relacionado. Assim,

quando o trajeto é só de ida, isto é, quando a imagem suscitada no cérebro permanece nele, “parando”, ou “durando” teríamos não mais o esquema imagem-cérebro-ação, mas o esquema imagem-cérebro-representação. O primeiro esquema é motor. O segundo é perceptivo. A percepção e, ainda mais profundamente, a consciência derivam, para Bergson, de um processo inibidor realizado no centro do sistema nervoso; processo pelo qual o estímulo não conduz a ação retrospectiva. (BOSI, 1983, p. 6)

Deste modo, bebendo neste pensamento bergsoniano poderíamos entender que a atividade mnemônica se daria pela interação do corpo no ambiente, que produziria um estímulo levado ao nosso cérebro pelo nosso sistema nervoso. Se o estímulo retornasse em forma de ação, o que estaríamos produzindo estaria ligado a um processo motor; se o estímulo, entretanto, não retornasse nesta forma de ação, ele pararia em nosso cérebro e formaria a representação do objeto ou evento. Para a autora de “Memória e Sociedade: lembranças de velho”,

É rica de conseqüência essa concepção da percepção como um resultado de estímulos “não devolvidos” ao mundo exterior sob forma de ação. Em primeiro lugar: a percepção aparece como um intervalo entre ações e reações do organismo; algo como um “vazio” que se povoa de imagens as quais, trabalhadas, assumirão a qualidade de signos da consciência. Em segundo lugar: o sistema nervoso central perde toda função produtora das percepções (tal qual a teria em um esquema biológico determinista) para assumir apenas o papel de um *condutor*, no esquema da ação assim como a reflexão da luz sobre um espelho diferiria da sua passagem através de um corpo transparente. (BOSI, 1983, p. 7)

Do espaço vazio da não-ação se daria a amplitude da percepção, ao contrário da ação que se daria no tempo imediato. Nas palavras de Bergson (2006, p. 33), “A percepção dispõe do espaço na exata proporção em que a ação dispõe de tempo.”

Contudo, a representação do objeto ou do evento já seria lembrança? O universo das lembranças já seria assim constituído do acumulo destas representações? O filósofo nos dirá: “Na realidade, não há percepção que não esteja impregnada de lembrança” (BERGSON, 2006, p. 33). Em outras palavras, a forma como eu percebo o mundo tem a ver com “o que” do mundo eu já trago em mim. Assim sendo, a percepção não se daria apenas da interação do corpo com o ambiente, mas, sobretudo, entre as trocas do que percebemos e o que já possuímos em nós, e do que percebemos na perspectiva do que já possuímos.

Aos dados imediatos e presentes dos nossos sentidos nós misturamos milhares de pormenores da nossa experiência passada. Quase sempre essas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais retemos então apenas algumas indicações, meros “signos” destinados a evocar antigas imagens. (BERGSON, 2006, p. 30).

A partir disto poderíamos então afirmar que tudo que tocamos de alguma maneira fica guardado em nós. Nossas lembranças nos fazem selecionar e interpretar o que vemos e o presente já estaria, pela nossa memória, impregnado de passado. Nas palavras de Ecléa Bosi haveria “uma conservação subliminar, subconsciente, de toda vida psicológica já transcorrida” na qual “o passado combina-se com o processo corporal e presente da percepção.” (BOSI, 1983, p. 9)

Começamos então a perceber que a memória tem uma função determinante neste processo psicológico de apreensão, entendimento e conhecimento do mundo, no qual tudo o que vemos e tudo com o que nos relacionamos é percebido e/ou apreendido, a partir dos nossos arquivos de memória adquiridos durante toda a nossa vida. Para a estudiosa da memória social, ela, a memória:

Permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora. (BOSI, 1983, p. 9)

Este conjunto de informações armazenadas nos permitiria também, reproduzir as formas de comportamento ou reações motoras que já deram certo em outras circunstâncias. A partir disto, Bergson indicaria que esta atividade mnemônica estaria ainda dividida em duas faces distintas, as quais chamará: Memória-Hábito e Imagem-Lembrança.

Memória-hábito seria desta maneira, adquirida pelo esforço da repetição, que de tanto ser repetido tornar-se-ia um hábito para nosso uso cotidiano, para Bosi “a memória-hábito faz parte de nosso adestramento cultural.” (1983, p. 11) Por outro lado, a imagem-lebrança seria o movimento de vir à tona à nossa consciência um momento particular de nossa vida, um evento único concebido em um determinado tempo e espaço e evocado por algum estímulo externo.

É esta a Imagem-Lembrança que mais nos interessará para este trabalho. Pois é do estímulo à evocação a estas imagens-lebranças que se desenvolve o nosso laboratório de criação. A partir de relações afetivas, a consciência daqueles idosos foi levada a selecionar do inconsciente deles as lembranças mais significativas dentro do tema ao qual nos propúnhamos um desdobramento.

Chegamos assim ao conceito de memória como recriação do vivido trazido por Patrícia Leonardelli em seu livro “A Memória como Recriação do Vivido”, no qual ela nos dirá: “a memória torna-se a percepção no tempo, mas também a criação nesse tempo pelas necessidades do presente, exigindo o afeto como escolha.” (LEONARDELLI, 2012, p. 105) Poderíamos pensar que à medida que o passado é evocado, ele é recriado pelas necessidades do presente. Seria assim,

uma recriação que se dá não pela noção de deslocamento do sujeito ao passado, mas pelo prolongamento ativo do passado no presente pelas demandas desse presente. Se o corpo é o limite do tempo e do espaço, a criação mnemônica é a dilatação possível e o reposicionamento permanente de tais vetores pelo confronto da experiência atual com a experiência já vivida. (LEONARDELLI, 2012, p. 106)

Na nossa investigação, a recriação do vivido em forma cênico- dramaturgica se dá porque o espaço da cena dilatará e re-significará as memórias evocadas, na perspectiva social do presente, em que passado e presente se influenciam mutuamente, pois “na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado.” (BOSI, 1983, p. 17). Como nas cenas que se seguem:

Figura 59 - Cena de Aline.



Cena III – Cena de Aline

Sala de aula. Duas cadeiras

Luiz – Se um dia me fosse permitido voltar à infância ou a adolescência, gostaria de reviver parte dela em minha cidadezinha natal. Foi lá, no Grupo Escolar que conheci as primeiras letras e também Aline, a primeira menina-moça para quem minhas narinas se acenderam...

Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem

Entra Aline com uma pequena roseira na mão e senta-se em uma das cadeiras. No quadro está escrito “Dia da árvore”. Em seguida entra Luiz com uma pequena muda de saudade.

Luiz – Bom dia, Aline!

Aline – Bom dia, Luiz!

Luiz – Só chegamos a gentes dois, foi?

Aline- Foi! Mas num se diz “só chegamos a gentes dois”, Luiz...

Luiz – Oxe! E se diz como?

Aline – “Só chegamos nós dois”... É assim que se diz!

Luiz – *rindo* Então tá! Só chegamos nós dois, não foi?

Aline – Agora sim! **Aline ri também**

Luiz - Que planta você trouxe?

Figura 60 – Cena de Aline



Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem

Figura 61 – Cena de Aline



Aline – Uma roseira! E você?

Luiz – Hum... muito bonita sua rosa, bonita igual à dona dela!

Aline – Assim eu fico com vergonha...

Luiz – Fica não, sua boba!

Aline – Agora me diz o nome da sua planta!

Luiz – O nome dela é saudade.

Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem

Aline – Saudade?!

Luiz - Hum...cheiro bom tem essa rosa! **Luiz diz isso enquanto dá um beijinho na bochecha de Aline**

Luiz - ... Naquele tempo eu nem sabia que já se plantava Saudade. Hoje, minha saudade tem cheiro de Rosa e tem cheiro de Aline...

Cena XIII – Cena do Pastoril

Figura 62 – Cena do Pastoril



Música da Borboleta de Pastoril.

Entra um grupo dançando e trajando roupa de pastoril.

Enquanto a dança acontece, um rapaz fica a observar a borboleta que dança faceira.

Ao final da coreografia o rapaz se aproxima da Borboleta.

Rapaz – Acho que a borboleta achou alguém que a queira!

Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem

Figura 63 – Cena do Pastoril



Borboleta – (encabulada) Como?!

Rapaz – É que eu gostaria muito de andar pelo meio das flores, a borboleta se importaria em me levar?

Borboleta - Seria um prazer!

Saem os dois.

Figura 64 – Cena do Pastoril

Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem



Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem

Depois deste mergulho no universo dramaturgico do *Vamos Falar de Amor*, gostaríamos de encerrar este tópico voltando à questão dos personagens nomeados anteriormente, personagem-ator, personagem-criação e personagem-suporte.

Personagem é esta figura que numa obra literária carrega as características humanas, e é colocado pelo autor em um conjunto de circunstâncias de ação, que chamaríamos de vida inventada para literatura.

Ou nas palavras de Beth Brait:

Personagem: ente composto pelo poeta a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados para a criação. (BRAIT apud PALLOTTINI, 1989, p. 14)

Ou ainda nas palavras de Gilles Girard:

A personagem de que aqui falamos é, pois, originalmente um homem portador de todos os signos próprios do emissor-homem, gesto e gestualidade (ou imobilidade que também é gesto), som (...) mímica (que pode ser ou não realçada pela iluminação) guarda-roupa, adereços e até o cenário, porque uma personagem nunca se define sozinha. (GIRARD apud PALLOTTINI, 1989, p. 14)

Entretanto, no nosso tipo de dramaturgia onde o personagem cênico se confunde com o ator, tendo em vista a fábula ser fruto de uma vivência autêntica e não imaginada, achamos conveniente dar aos nossos personagens estas três acepções já mencionadas, que assim conceituamos:

- **Personagens-Ator ou Personagem-Atriz** – seriam os próprios atores portadores do fato-fábula metamorfoseados em personagens, onde dentro da ação cênica fossem capazes de recriar e reviver o evento, todavia, não mais como pessoa, mas como personagem. Assim, não seriam personagens imaginados, mas retirados da vida para a cena.
- **Personagem-Criação** – seriam os personagens de origem real, mas de interpretação ficcional. Eles existiram de fato no evento evocado; todavia, na cena foram interpretados por atores que não estavam presentes no acontecimento, que por esta razão dariam vida aos mesmos através das informações de quem viveu, das indicações da professora-pedagoga-dramaturgista e de sua própria criação cênica.
- **Personagens-Suportes** - seriam os personagens inventados para dar suporte a determinado fato verídico, na intenção de proporcionar à narração as cores da dramaturgia.

Como exemplo de personagem-ator e personagem-suporte, fazemos alusão à Cena do Carteiro, retratada anteriormente, na qual o personagem do carteiro foi um personagem criado para dar suporte, para que pudéssemos contar a história do primeiro amor da aluna-atriz Iraíldes Araújo. Nesta cena, o personagem Irá representaria a própria autora da história vivida - Personagem-Atriz - e o personagem carteiro seria o nosso – Personagem-Suporte.

Como exemplo de um personagem-criação teríamos o personagem Marcelinho, primeira paixão de adolescente da aluna-atriz Lucimar. No espetáculo, um dos alunos-atores do Grupo Matraca de Teatro deu vida cênica a este personagem.

Nesta perspectiva, de nossa dramaturgia de memória nasceria uma outra dramaturgia, a Dramaturgia de Pertencimento. Esta nasceria na cena a partir do

momento em que o texto se transformasse de escrita dramática para drama, onde as palavras ganhariam a propriedade e a verdade de quem as viveu, vida re-vivida, vida dilatada na cena. Como veremos a seguir.

4.2 CAMINHOS DE UMA DRAMATURGIA DE PERTENCIMENTO

Para chegarmos ao que chamamos de dramaturgia de pertencimento foi necessário um longo caminho de descobertas, passando por conceitos pedagógicos, teatrais, mnemônicos e pela própria experimentação, que deu origem ao que vamos chamar de Poética da Dramaturgia de Pertencimento.

Poética, para Haderchpeck (2009, p. 119), seria: “um conjunto de elementos dos quais lançamos mão para a construção de uma práxis”. Queremos assim, apresentar de maneira sistematizada estes elementos que foram utilizados nesta experiência artístico-pedagógica, não como um receituário, mas na perspectiva de elucidar a nossa própria investigação:

Elemento nº 1 – Poesia: o trabalho com poemas foi o início do despertar da memória afetiva dos meus alunos-atores idosos, bem como, através da poesia pudemos exercitar na leitura dramática dos versos o hábito de “sentir” o significado das palavras. Ler sentindo e experienciando o significado de cada palavra, hábito, este exercitado durante todo o nosso processo.

Elemento nº 2 – Cartas de Amor: O exercício de escrever as cartas de amor foi um dos principais caminhos para a evocação mnemônica daqueles idosos, bem como, um dos elementos fundamentais para a abertura daquele grupo ao universo do improviso. Do ponto de vista da professora-diretora-dramaturgista, as improvisações nascidas destas cartas serviram para selecionar as que possuíam realmente um material dramático, pois como afirma Brunetière (apud PALLOTTINI, 2005, p. 45), “um romance só se transformará numa peça se já for dramático, e só o será se os seus heróis forem, realmente, os arquitetos do seu destino”.

Elemento nº 3 – Jogo dos Sabores: usado em duas perspectivas diferentes, onde na primeira o objetivo era despertar os sentidos e evocar sensações despertadas pelo contato com diferentes alimentos, era um jogo de sensibilização. Na segunda, o

objetivo era evocar diretamente lembranças, através da recordação de histórias ligadas às comidas que mais ou menos gostavam. “Vemos que as sensações são atributos que fixamos, que destacamos e extraímos da volatilidade dos acontecimentos e aos quais retornamos como referência para qualificarmos as coisas” (LEONARDELLI, 2012, p. 110).

Elemento nº 4 – Músicas: o uso da música num processo criativo com base na memória é um excelente fio de ligação entre presente e passado. A música é capaz de evocar lembranças com muita facilidade e, se associada à dança, no nosso caso, dilata a memória de forma muito eficaz.

Elemento nº 5 – Fotografia: que chamamos de Foto-história. Percebemos que é muito eficiente colher histórias a partir de fotografias de nosso passado. A imagem do que passou, automaticamente suscita em nós os eventos ligados a este passado. De acordo com Bosi, na esteira do sociólogo da memória social Maurice Halbwachs, “se lembramos é porque outros, a situação presente, nos fazem lembrar.” (BOSI, 1983, p. 17).

Elemento nº 6 – Recorte Vivencial: estimular os idosos a escreverem suas memórias através da narração de suas histórias amorosas, não só nos proporcionou acesso a arquivos escondidos por meio da escrita, como despertou por meio da escrita a necessidade de verbalizar os detalhes das histórias acessadas. Foi possível depois da prática da escrita, não só nesse como em outros jogos, desinibi-los para a narração dos registros orais, seja na sala de aula ou fora dela. Estas narrações foram muito importantes para o desvelamento de detalhes que facilitaram no momento em que a narrativa precisou ser transformada em dramaturgia: “A arte da narração não está confinada nos livros, seu veio épico é oral. O narrador tira o que narra da própria experiência e a transforma em experiência dos que o escutam.” (BOSI, 1983, p. 43)

Elemento nº 7 – Aula-passeio: sair do ambiente formal da sala de aula, ainda que seja uma sala de teatro. O ambiente carrega em si uma espécie de formalismo que é automaticamente derrubado nessas aulas-passeio. O aluno se sente mais livre tanto para falar quanto para ouvir; tanto para reconhecer como para ser reconhecido, e

desta maneira, quebrar certas barreiras que entravam nossos relacionamentos interpessoais e impedem o desenvolvimento dos laços de confiança.

Elemento nº 8 – Jogos Dramáticos e Teatrais: que no nosso caso - especificamente neste laboratório de criação - precisou do fundo mnemônico para que pudessem ser experienciados. Penso que depois desta primeira vivência estes alunos-atores idosos tornaram-se mais abertos e disponíveis para a experiência dos Jogos Teatrais.

Estes elementos suscitaram alguns princípios que pude descobrir, através desta experiência prática, serem fundamentais para o bom andamento de um processo ligado ao desenvolvimento de um trabalho artístico pedagógico, alguns comuns a qualquer trabalho desenvolvido em grupo e outros mais específicos de um trabalho com a terceira-idade. Antes de elencá-los, gostaríamos de dizer que entendemos “princípios” como a base de sustentação de um trabalho, são os alicerces sobre os quais uma prática é apoiada.

Princípio nº 1: Harmonizar as diferenças: em grupo principalmente de idosos as diferenças rapidamente se ressaltam, por isto se faz importante harmonizá-las para que as mesmas não impeçam o fortalecimento do grupo.

Princípio nº 2: Equalizar as vontades do grupo: da mesma maneira as vontades precisam ser equalizadas. Todos são muito carentes, tem muitos desejos sucumbidos e por isso querem ser ouvidos e precisam ter suas vontades respeitadas, mas nem tudo que desejam de forma individual funciona de forma grupal, por isto equalizar as vontades é parte fundamental do processo.

Princípio nº 3: Desenvolver a confiança entre professor e aluno: o professor é o condutor do barco e de início precisa tomar as rédeas para que o barco não afunde, mas precisa tomar as rédeas, a partir de negociações que muitas vezes são simbólicas; o grupo precisa confiar no professor primeiro para que só depois se permita ser conduzido por ele. Os idosos precisam confiar neste diretor-pedagogo, acreditar no que ele propõe para só assim se entregarem ao processo.

Princípio nº 4: Criar estratégias para lidar com as doenças de forma que elas não atrapalhem o processo: as doenças são presença constante para quem se propõe a trabalhar com idosos, não podemos ignorar a doença, mas também não podemos estimular ou permitir o descomprometimento com o trabalho por causa da doença. Mostrar para o idoso que a presença é condição primeira para o bom andamento do processo é o primeiro passo para que sejam desenvolvidas estratégias para lidar com as faltas ligadas às doenças.

Princípio nº 5: Criar laços: humanizar o trabalho com o idoso, se fazer presente na vida do seu aluno-ator sem, contudo, ultrapassar os limites necessários para um relacionamento pedagógico saudável, é imprescindível para o desenvolvimento da confiança.

Princípio nº 6: Ativar a memória e utilizá-la como elemento ativo no processo: a memória no idoso é um suporte muito rico de possibilidades cênicas e ativar esse instrumento favorece não só a cognição como também a criatividade. O exercício da recordação elucida questões da vida do aluno senescente e vai se transformando também em mote para uma vida virtual, que é a vida dramática, pois “haveria, portanto, para o velho uma espécie singular de obrigação social, que não pesa sobre os membros de outras idades: a obrigação de lembrar, e lembrar bem” (BOSI, 1983, p. 24). E o ambiente cênico, mostrou-se para nós um espaço excelente para a recordação desses e velhos.

Mergulhada nestes elementos e apoiada nestes princípios, chegamos ao resultado já exposto, no qual a memória de um elenco ancião potencializou-se nesta dramaturgia de pertencimento, que tem como base um texto construído a partir dos arquivos de memória, dramaturgia de memória, mas que se redefine na cena durante a construção da encenação.

Pois, sendo o material dramático fonte de experiências vividas pelos atores que a representam, eles estariam à vontade para burilar, reconstruir e transformar as palavras escritas da maneira que melhor lhes apossasse, gerando assim, um teatro vivo de significados, não mais através de um texto alheio a quem diz, mas na perspectiva de um texto retirado de quem diz, porque neste caso as

histórias foram apropriadas de tal maneira que passou a ser, não mais de um “eu”, mas de um “nós”. Nossa Fábula, nossa pertença, nosso Drama.

E como a professora-diretora-dramaturgista, parte ativa no processo e condensadora das memórias épicas em memórias dramáticas, senti-me também livre para reordenar as cenas, reordenar os personagens, reconstruir também a dramaturgia, de modo a favorecer a coesão e a coerência cênica. É a recriação do vivido no ambiente virtual do teatro.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tantos foram os caminhos percorridos até Falarmos de Amor. Caminhos do envelhecimento, caminhos de desvelamentos, caminhos de descobertas, caminhos de dúvidas e inquietações, caminhos de angústias e decepções, caminhos de memória e de lembranças, caminhos de juventude, caminhos de professora e de alunos, caminhos de pertença, caminhos de ser, de se ver, caminhos de se ouvir e de se perceber, caminhos de erros e de acertos, caminhos de imperfeições, caminhos de sensibilidade, caminhos de poesia, caminhos de amor.

Falar de velhice é falar da efemeridade da vida. Se o teatro é efêmero, ser velho é se deparar com esta efemeridade, sorrir para ela e desejar de algum modo permanecer. É a síntese dos tempos, passado e futuro que se presentificam no ser idoso.

Caminhar olhando o tempo e pedindo licença para continuar sendo, falar de velho é falar de lembrança e de esperança.

Para Maurice Halbwachs estudioso da memória psicossocial e das relações entre memória e história pública “a memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a igreja, com a profissão; enfim com os grupos de referência peculiares a este indivíduo” (BOSI, 1983, p. 17).

Halbwachs diz que as experiências presentes influenciarão o tipo de lembrança evocada, ou seja, nossas lembranças seriam estimuladas e já seriam influenciadas pelas nossas relações sociais. Como aconteceu em nosso laboratório criativo, no qual utilizamos de certos estímulos, de experiências no presente, e das relações já estabelecidas para evocar certas lembranças que serviram de matéria-prima para a construção de nossa pesquisa.

Numa síntese entre Bergson e Halbwachs, poderíamos pensar que passado e presente se influenciam mutuamente, de maneira que o passado é conservado em nosso inconsciente e despertado de acordo com as experiências do presente e a partir do seu retorno à consciência, ele poderia ser analisado e reinterpretado pelo crivo de nosso atual contexto social.

Assim, o entendimento destas lembranças seria sempre alterado de acordo com as relações sociais estabelecidas por quem recorda. Nas palavras da socióloga brasileira Ecléa Bosi “na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado” (BOSI, 1983, p. 17). Como fizemos através de nosso espetáculo, no qual refizemos, reconstruímos e repensamos com ideias de hoje as experiências do passado vivenciadas pelos alunos-atores idosos do Grupo de Teatro Sedução, onde a recriação estava em redescobrir gestos e expressões que potencializassem a ação revivida no ambiente dramático.

Lembrar é uma experiência de atualização do vivido e ao mesmo tempo conservação do passado, conservação de nossas heranças culturais e sociais. Se a brincadeira é o ofício da criança e ela aprende enquanto brinca; lembrar é o ofício do velho que aprende e ao mesmo tempo ensina no exercício de suas recordações. Ainda segundo Bosi (1983, p. 24), “haveria portanto, para o velho, uma espécie singular de obrigação social, que não pesa sobre os homens de outras idades: a obrigação de lembrar e lembrar bem.”

Enquanto o indivíduo adulto ainda se vê entretido nas obrigações práticas do presente que o impedem de exercer com mais frequência o exercício da evocação, o senescente dispõe do tempo livre necessário para a prática deste ofício. Na disponibilidade de tempo o idoso encontra o Teatro, e o Teatro surge como um campo fértil para o exercício desta sua obrigação social de recordador.

Nos últimos anos têm crescido significativamente o número de grupos de teatro formados por indivíduos senescentes, nos quais a prática dramatúrgica memorial é bastante recorrente por ser esta fonte inesgotável de possibilidades cênicas, e por ser o idoso naturalmente propenso ao exercício da recordação.

Passamos ao longo de nossa vida por diferentes estágios biológicos, psicológicos e sociais decorrentes de nossa evolução biológica e de nossas práticas culturais. Assim sendo, o ser humano é impelido às constantes travessias, aos constantes ritos de passagem, dos quais queremos destacar os mais comuns a todos nós: a passagem da infância para a adolescência caracterizada pela intensificação hormonal e o início das relações amorosas; a passagem da adolescência para a fase adulta caracterizada pela colação de grau, pelo primeiro

emprego, o casamento e a chegada dos filhos; e atualmente nos deparamos com o que nos parece determinar um novo rito de passagem com características, funções e necessidades próprias: a passagem da fase adulta para a maturidade, caracterizada pela chegada da aposentadoria, que traria com ela liberdade e autonomia para muitos idosos da nossa contemporaneidade.

É evidente que isto é uma generalização simples, com o objetivo apenas de destacar estes processos de constantes mudanças e readaptações aos quais somos submetidos ao longo da vida, visto que, como falamos em nosso trabalho, não podemos tratar o envelhecimento como um processo homogêneo, mas como um processo que difere de indivíduo para indivíduo e de classe social para classe social.

É preciso considerar que muitos velhos ainda sofrem com a chegada da aposentadoria pela perda da sua função social, da sua estabilidade financeira e muitas vezes, pela desestabilidade física e emocional, trazida pelas doenças e em alguns casos pelo abandono de seus entes queridos. Atualmente a velhice parece se configurar como o território dos contrastes.

Pensar em velhice nos dias atuais, diferentemente de outros momentos históricos, pode significar não deixar de viver. Muitos dos sujeitos atuais, ao que nos parece, ao entrar na maturidade ganham o direito de re-significar a sua existência, e esta re-significação pode ser dada através da prática de atividades artísticas como o teatro.

Exercitar a criatividade pode representar um poderoso instrumento à realização pessoal do idoso e à reconquista de um lugar na comunidade. Através do fazer artístico, o idoso adquire novas formas de percepção e ação que podem provocar importantes mudanças no seu estilo de ser e de viver. Pode reinventar a sua presença no mundo. Pode expressar a sua leitura do mundo. Pode ter reconhecida a sua subjetividade. Pode se afirmar como agente social. Pode comunicar seus sonhos, desejos, interesses, frustrações, questionamentos, etc. (SANTOS; FIGUEIREDO, 2004, p. 2-3)

O teatro na sua dimensão artística e pedagógica pode ser um elemento transformador dos indivíduos envolvidos na experiência teatral, pode ser este lugar onde o velho encontraria uma nova função social, a função de ser artista.

Através da educação estética o idoso desenvolveria a espontaneidade como qualidade da liberdade espiritual; a criatividade como promotora do equilíbrio da

personalidade humana; o aprimoramento da imaginação que promoveria mais eficiência ao desenvolvimento lógico-científico, o fortalecimento da auto-estima e o aprimoramento dos sentidos. Educação estética seria o ajustamento entre a felicidade individual e a ajuda mútua (READ, 1985).

O que pude constatar com este trabalho foi que o sujeito em estado de envelhecimento é tão capaz de aprender quanto em qualquer outro período da vida, desde que esteja disposto ao exercício do novo e à quebra de paradigmas; qualquer técnica teatral é possível de ser vivenciada, desde que realizadas as devidas adaptações a esta fase da evolução humana; e que o velho se reinventa a partir da reinvenção da própria sociedade.

Pude perceber também que a medida da minha docência é a medida da minha arte, e o aprimoramento da minha prática de artista reflete e corrobora para o exercício da minha prática pedagógica.

Em se tratando de processos criativos com alunos-atores idosos, se faz necessário o exercício da alteridade, e nos colocarmos ambos, professor e aluno, no lugar do outro percebendo as necessidades particulares de cada um daqueles que se dispõem a estar juntos trilhando o mesmo caminho.

Cada grupo é um grupo e, portanto, cada um tem sua própria forma de conceber e de experimentar o Teatro. Também é possível a interação geracional e que esta pode se transformar em excelente fonte de diálogo e promotora de descobertas de novos sentidos para o mundo e as relações.

O Teatro pode proporcionar um envelhecimento mais saudável, tanto do ponto de vista físico através das atividades que estimulam o corpo, quanto do ponto de vista psicológico através do fortalecimento da auto-estima, já mencionada; do estímulo ao convívio social associado à prática de atividades coletivas, bem como do redimensionamento da presença deste idoso no mundo, pois como atestam Santos e Figueiredo,

Na aventura e desafio do jogo teatral: os movimentos corporais, gestos, desenhos, formas, conceitos, palavras conflitos, valores – tudo isso revela aquilo que muitas vezes encontra-se escondido e guardado dentro do indivíduo. A sua leitura do mundo então se concretiza nos signos estéticos e nas metáforas poéticas que emergem no espaço da cena. Espaço de liberdade, imaginação e reflexão do Homem. Espaço sagrado porque no exercício da criação teatral o atuante reinventa sua presença no mundo. (SANTOS; FIGUEIREDO, 2004. p. 1-2)

E pude constatar ainda que a Dramaturgia de Memória transformada em Dramaturgia de Pertencimento seria uma excelente fomentadora das quebras das cristalizações arraigadas, naqueles que ainda consideram o Teatro como uma simples repetição na Cena de palavras escritas.

Meu mergulho no universo da senescência proporcionou-me um novo entendimento sobre a velhice. Na convivência com estes idosos, aprendi que a vida pulsa dentro de nós, independente da nossa idade cronológica. E se experienciada livre de patologias, a velhice não nos impossibilitaria de ser, de sentir ou de agir; a velhice seria apenas uma fase da evolução humana, e como qualquer outra possuidora de características e necessidades próprias.

A sociedade é que muitas vezes estigmatiza esta fase do desenvolvimento humano de maneira a impor limites desnecessários aos velhos, e alimenta nos mais jovens a ideia débil, dependente e inútil de velhice.

Nosso trabalho, todavia, se constrói na contramão deste fluxo, tendo em vista nosso processo, falar de teatro, falar de idoso, falar de memória, de mistura geracional, de como o texto teatral pode ser re-significado, de teatro de velho, mas não de um teatro velho, de um teatro cheio da jovialidade dos que não desistiram de viver.

O que tentamos mostrar, pois, é que em se tratando de teatro, o que poderíamos deduzir é que não existe o bom ou o mau paradigma, existem paradigmas, e na esteira de Brook (2010, p. 7), poderíamos dizer que existe o teatro morto e o teatro vivo. E fazer brotar este teatro vivo no trabalho dos alunos senescentes do Grupo de teatro Sedução foi uma experiência reveladora e estimulante.

Ainda segundo Brook (2010, p. 17), “o teatro não tem categorias, é sobre a vida. Este é o único ponto de partida, e além dele nada é realmente fundamental. Teatro é vida”. E no nosso caso, vida metamorfoseada em arte, pois em “Vamos Falar de Amor” elevamos a vida de homens e mulheres simples à categoria de arte.

Figura 65 – Elenco do Espetáculo Vamos Falar de Amor



Fonte: Rodrigo Moreira Foto Filmagem

REFERÊNCIAS

- AGAMBEM, G. **O que o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009. 92 p.
- ARBEX, M. Poéticas do visível: uma breve introdução. In: ARBEX, M. (Org). **Poética do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras UFMG, 2006. 224 p.
- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2007. 148 p. (Coleção a Obra Prima de Cada Autor)
- AZEREDO, V. P. de O. Nietzsche e a justificação estética do mundo. **Prometeus – Filosofia em Revista**, Sergipe, ano 3, n. 5, p. 61-68, 2010. Disponível em: <<http://200.17.141.110/periodicos/prometeus/5/veronica.pdf>>. Acesso em: 9 set. 2012.
- BERNARDI, C. Senex.et.puer: esboço da psicologia de um arquétipo. In: MONTEIRO, D. M. P. (Org). **Puer- Senex**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. 272 p.
- BOSI, E. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983. 484 p.
- BROOK, P. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Trad. Antônio Mercado. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. 103 p.
- CABRAL, B. Â. V. **Drama como método de ensino**. São Paulo: Editora Hucitec, 2006. (Série Pedagogia do Teatro).
- CASTRO, J. de M.; LO BIANCO, A. C. Escrita poética e elaboração analítica: fazer com o impossível de ser dito. **Revista Mal-estar e Subjetividade**, Fortaleza, v. 8, n. 2, p. 327-341, jun. 2008.
- CORDEIRO, A. P. **Envelhecer com arte: o teatro e seus benefícios para a vida da pessoa idosa**. 2010. Disponível em: <<http://www.partes.com.br/terceiridade/envelhecrcomarte.asp>>. Acesso em: 20 ago. 2011.
- _____. **Oficinas de Teatro da UNATI (Universidade Aberta à 3ª Idade) – UNESP de Marília: a arte e o lúdico como elementos libertadores de criação teatral da pessoa idosa**. 2003. 247 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília.
- _____. **Universidades abertas á terceira idade: perspectivas de formação continuada e de inclusão social da pessoa idosa**. 2003. Disponível em:

<<http://www.faac.unesp.br/direitos-humanos/encontro/TRABALHOS/>>. Acesso em: 20 ago. 2011.

COSTA, E. M. S. **Gerontodrama: a velhice em cena**. São Paulo: Ágora, 1998. 170 p.

DUARTE JÚNIOR, J. F. **O Sentido dos sentidos**. Curitiba: Criar Edições, 2001. 225 p.

ESTRADA, P. C. D. Derrida e o pensamento da desconstrução. **Revista do Instituto Humanitas**, Rio Grande do Sul, ano 10, n. 333, 2010. Disponível em: <<http://www.ihuonline.unisinos.br/media/pdf/IHUOnlineEdicao333.pdf>>. Acesso em: 9 set. 12

FISCHER, S. R. **História da escrita**. Trad. Mirna Pinsky. São Paulo: Editora UNESP, 2009. 295 p.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. 54. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013. 253 p.

HADERCHPEK, R. C. **A Poética da direção teatral: o diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos**. 2009. 178 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

JOHNSON, C. **Derrida: a cena da escritura**. São Paulo: Editora UNESP, 2001. 51 p.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. Maria Luiza Appy; Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Vozes, 2000. 469 p.

LEONARDELLI, P. **A Memória como recriação do vivido**. São Paulo: Hucitec; Fapesp, 2012. 197 p.

MACHADO, R. **Nietzsche e a verdade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1985. 132 p.

MASCARO, S. de A. **O que é velhice**. São Paulo: Brasiliense, 2004. 93 p. (Coleção Primeiros Passos).

MELO, A. L. N. de. **Psiquiatria**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1981. 2 v.

MORAES, V. de. **Livro de sonetos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 141 p.

NEPALES, R. V. Meryl. **Revista Lola Magazine**, São Paulo, ano 3, n. 30, p. 28-33, 2013.

PALLOTTINI, R. **Dramaturgia: a construção do personagem**. São Paulo: Editora Ática, 1989. 155 p.

_____. **O que é dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 2005. 135 p. (Coleção Primeiros Passos).

PAPALIA, D. E. et al. **Desenvolvimento humano**. 8. ed. Porto Alegre: Artmed, 2006. 868 p.

PAVIS, P. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008. 219 p.

PONT GEIS, P. **Atividade física e saúde na terceira idade: teoria e prática**. Trad. Magda Schwartzhaupt Chaves. 5. ed. Porto Alegre: Artmed, 2003. 225 p.

PORTELA, B. de O. S. **O Mito do herói e os arquétipos PUER-SENEX no filme: Up – Altas Aventuras**. Minas Gerais. 2011. Disponível em: <<http://www.jung-rj.com.br/artigos/Mito>>. Acesso em: 5 jan. 2014.

READ, H. **A Redenção do robô**. São Paulo: Summus, 1986. 155 p.

RODRIGUES, M. A. **A cena contemporânea aos pedaços: observação de um experimento pedagógico**. 2011. 108 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

ROUBINE, J. J. **A linguagem da encenação teatral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. 237 p.

SÁNCHEZ, L. M. M. **A dramaturgia da memória no teatro-dança**. São Paulo: Perspectiva, 2010. 178 p.

SANTOS, C. D. dos; FIGUEIREDO, R. C. de. **A Terceira margem da vida, a terceira margem do rio, o terceiro olhar da arte: des (re) construindo imagens através dos jogos do teatro do oprimido**. 2004. Disponível em : <http://www.ichs.ufop.br/memorial/trab/e3_4.pdf>. Acesso em: 5 jan. 2014.

SPOLIN, V. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1979. 354 p.

STRAZZACAPPA, M. **Entre a arte e a docência: a formação do artista da dança**. 2. ed. Campinas: Papirus, 2009. 125 p.

VENÂNCIO, B. P. **Pequenos espetáculos da memória: registro cênico-dramaturgico de uma trupe de mulheres idosas**. São Paulo: Editora Hucitec, 2008. 125 p. (Série Pedagogia do Teatro).

APÊNDICE A - Lista de Figuras

- Figura 1 Centro de Professores de Pernambuco – Espetáculo Doce Mãe de Deus. Aluna-atriz Normalinda serve o vinho das Bodas de Caná à Plateia. 2009;
- Figura 2 Centro de Professores de Pernambuco – Espetáculo Doce Mãe de Deus. Aluna-atriz Leonor no Papel de Maria e o Professor de Música Marcos, na cena onde Jesus dialoga com a mãe. Como não possuía alunos-atores, o professor havia se disponibilizado a participar deste esquete. 2009;
- Figura 3 Centro de Professores de Pernambuco – Espetáculo Doce Mãe de Deus. Toda equipe do espetáculo em um dos espaços utilizados na montagem. Da esquerda para a direita (na parte superior da imagem): Ivanete, Marcos, Juliana, Tereza; (na parte inferior de pé): Emanuella de Jesus, Nilzes, Leonor, Nancy, Fofa, Ignez, Rosália, Normalinda. 2009;
- Figura 4 Centro de Professores de Pernambuco – Espetáculo As Aventuras de Águeda e Nogueira (baseada em sainetes de Álvares de Azevedo, Manuel Antônio Álvares de Azevedo poeta, contista e dramaturgo da segunda geração romântica brasileira). Em cena as alunas-atrizes Lúcia e Tereza 2009;
- Figura 5 Centro de Professores de Pernambuco – Espetáculo A Mulher que Vendeu o Marido (Inspirada no Cordel A Mulher que Vendeu o Marido por 1,99 de Jandhuy Dantas, poeta cordelista e declamador paraibano da cidade de Patos, autor também, de teatro popular). 2010;
- Figura 6 Equipe do Espetáculo Lá vai seu Luiz sem Chapéu (Em homenagem ao 20 anos de Morte do cantor nordestino inventor do Baião, Luiz Gonzaga). Turma do Grupo de Teatro do CPP. 2009;
- Figura 7 Ensaio da Cena das Rosas. Sala de Aula do Sesc Piedade. Da esquerda para direita: Ezeilda Cardoso (Zita), Maria de Pompéia, Iraíldes Araújo (Irá) Ceci Clessan, Mariza Alves, Helena Santana, Melissa Baraúna, Verônica Amorim, Elpídia Fernandes, Lucimar Oliveira, Liliane Barbosa (Lili). 2012;
- Figura 8 Ensaio da Cena das Rosas. Sala de Aula do Sesc Piedade. Da esquerda para direita: Ezeilda Cardoso (Zita), Maria de Pompéia, Iraíldes Araújo (Irá) Ceci Clessan, Mariza Alves, Helena Santana, Melissa Baraúna, Verônica Amorim, Elpídia Fernandes, Lucimar Oliveira, Liliane Barbosa (Lili). 2012
- Figura 9 Cena das Rosas. Apresentação do Espetáculo Vamos Falar de Amor no Teatro Marco Camarotti (Sesc Santo Amaro) em 31.10.2012;
- Figura 10 Cena das Rosas. Apresentação do Espetáculo Vamos Falar de Amor no Teatro Marco Camarotti (Sesc Santo Amaro) em 31.10.2012;

- Figura 11 Ensaio da Cena da Praia, construída a partir da carta que Lili escreve ao seu marido falecido. Sala de Aula do Sesc Piedade. Da esquerda para direita: Nado Rodrigues, Melissa Baráúna, Liliane Barbosa. 2012;
- Figura 12 Cena da Praia. Apresentação do Espetáculo Vamos Falar de Amor no Teatro Marco Camarotti (Sesc Santo Amaro) em 31.10.2012;
- Figura 13 Cena da Praia. Apresentação do Espetáculo Vamos Falar de Amor no Teatro Marco Camarotti (Sesc Santo Amaro) em 31.10.2012;
- Figura 14 Cena da Praia. Apresentação do Espetáculo Vamos Falar de Amor no Teatro Marco Camarotti (Sesc Santo Amaro) em 31.10.2012;
- Figura 15 Cena de Ceci. Baseada na Carta da aluna-atriz Ceci Clessan. Apresentação do Espetáculo Vamos Falar de Amor no Teatro Marco Camarotti (Sesc Santo Amaro) em cena: Melissa Barúna e Anderson G-zuis. Em 31.10.2012;
- Figura 16 Cena de Ceci. Baseada na Carta da aluna-atriz Ceci Clessan. Apresentação do Espetáculo Vamos Falar de Amor no Teatro Marco Camarotti (Sesc Santo Amaro) em cena: Melissa Barúna e Ceci Clessan. Em 31.10.2012;
- Figura 17 Cena de Ceci. Baseada na Carta da aluna-atriz Ceci Clessan. Apresentação do Espetáculo Vamos Falar de Amor no Teatro Marco Camarotti (Sesc Santo Amaro) em cena: Melissa Barúna, Anderson G-zuis e Ceci Clessan. Em 31.10.2012;
- Figura 18 Cena das Cartas. Construída a partir de fragmentos das cartas escritas durante o nosso laboratório de criação. Da esquerda para direita: Melissa Baráúna, Lucimar Oliveira, Luiz Magalhães, Verônica Amorim, Ceci Clessan, Elpídia Fernandes, Mariza Alves, Helena Santana, Iraíldes Araújo (Irá), Ezeilda Cardoso (Zita), Maria de Pompéia. Em 31.10.2012
- Figura 19 Cena da Perfídia. Coreografia construída a partir da música Perfídia (Alberto Dominguez. Versão em português Lamartine Babo) escolhida pela Aluna-atriz Ezeilda Cardoso (Zita). Apresentação do Espetáculo Vamos Falar de Amor no Teatro Marco Camarotti (Sesc Santo Amaro) em 31.10.2012;
- Figura 20 Cena da Perfídia. Coreografia construída a partir da música Perfídia (Alberto Dominguez. Versão em português Lamartine Babo) escolhida pela Aluna-atriz Ezeilda Cardoso (Zita). Apresentação do Espetáculo Vamos Falar de Amor no Teatro Marco Camarotti (Sesc Santo Amaro) em 31.10.2012;

- Figura 21 Cena construída a partir da música *Pertinho de Você* (composta por Hugo Bellard. Grande sucesso da década de 1970 na voz da atriz Elizângela) escolhida por mim. Coreografia de encerramento do espetáculo. Apresentação do Espetáculo *Vamos Falar de Amor* no Teatro Marco Camarotti (Sesc Santo Amaro) em 31.10.2012;
- Figura 22 Cena construída a partir da música *Pertinho de Você* (composta por Hugo Bellard. Grande sucesso da década de 1970 na voz da atriz Elizângela) escolhida por mim. Coreografia de encerramento do espetáculo. Apresentação do Espetáculo *Vamos Falar de Amor* no Teatro Marco Camarotti (Sesc Santo Amaro) em 31.10.2012;
- Figura 23 Ensaio da Cena do São João. Construída a partir da carta-história da aluna-atriz Verônica Amorim, associada a Comidas favoritas (Jogo dos Sabores) e a música *Olha Pro Céu meu amor* (Luiz Gonzaga). Sala de aula do Sesc Piedade; 2012
- Figura 24 Cena do São João. Apresentação do Espetáculo *Vamos Falar de Amor* no Teatro Marco Camarotti (Sesc Santo Amaro), (à frente) Verônica Amorim, (dançando quadrilha) Anderson G-Zuiz, Lucimar Oliveira, Luiz Magalhães, Ceci Clessan, Elpídia Fernandes, Mariza Alves, Helena Santana, Iraídes Araújo (Irá), Ezeilda Cardoso (Zita), Maria de Pompéia. Em 31.10.2012;
- Figura 25 Cena do São João. Apresentação do Espetáculo *Vamos Falar de Amor*, no Teatro Marco Camarotti (Sesc Santo Amaro), (dançando quadrilha) Anderson G-Zuiz, Lucimar Oliveira, Luiz Magalhães, Ceci Clessan, Elpídia Fernandes, Mariza Alves, Helena Santana, Iraídes Araújo (Irá), Ezeilda Cardoso (Zita), Maria de Pompéia, Verônica Amorim. Em 31.10.2012;
- Figura 26 Cena do São João. Apresentação do Espetáculo *Vamos Falar de Amor*, no Teatro Marco Camarotti (Sesc Santo Amaro), (dançando quadrilha) Anderson G-Zuiz, Lucimar Oliveira, Luiz Magalhães, Ceci Clessan, Elpídia Fernandes, Mariza Alves, Helena Santana, Iraídes Araújo (Irá), Ezeilda Cardoso (Zita), Maria de Pompéia, Verônica Amorim. Em 31.10.2012;
- Figura 27 Saída para aula-passeio na cidade de Paudalho. Da esquerda para direita: Maria de Pompéia, Ezeilda Cardoso (Zita) atrás dela sua sobrinha Ana com seu filho, Elpídia Fernandes, Ciene (convidada), Fabiane, Mariza Alves, Lucimar Oliveira, Verônica Amorim, Luiz Magalhães. 2012;
- Figura 28 Aula- passeio na cidade de Paudalho. Exercícios de integração e Energização. 2012;
- Figura 29 Aula- passeio na cidade de Paudalho. Exercícios de integração e Energização. 2012;

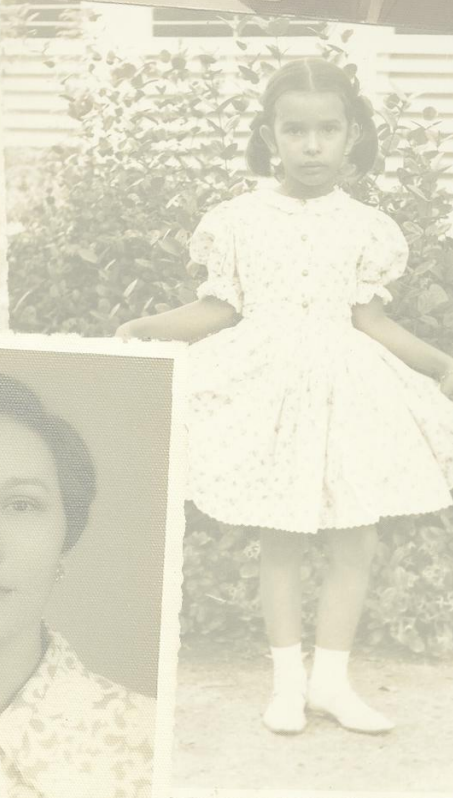
- Figura 30 Aula- passeio na cidade de Paudalho. Exercícios de integração e Energização. 2012;
- Figura 31 Aula- passeio na cidade de Paudalho. Jogos Dramático. Verônica Amorim e Fabiane. 2012;
- Figura 32 Aula- passeio na cidade de Paudalho. Jogos Dramáticos. Maria de Pompéia e Elpídia Fernandes. 2012;
- Figura 33 Aula- passeio na cidade de Paudalho. Finalizando o dia. 2012;
- Figura 34 Aula- passeio na cidade de Paudalho. Finalizando o dia. 2012;
- Figura 35 Cena dos Carros. Construída a partir dos recortes de amor das alunas- atrizes Helena Santana, Maria de Pompéia e Fabiane. Apresentação do Espetáculo Vamos Falar de Amor, no Teatro Marco Camarotti (Sesc Santo Amaro,) em cena: Anderson G-Zuiz e Helena Santana contando a história do seu segundo casamento. Em 31.10.2012;
- Figura 36 Cena dos Carros. Apresentação do Espetáculo Vamos Falar de Amor, no Teatro Marco Camarotti (Sesc Santo Amaro), Anderson G-Zuiz e Maria de Pompéia contando a história do seu primeiro beijo. Em 31.10.2012;
- Figura 37 Cena dos Carros. Apresentação do Espetáculo Vamos Falar de Amor, no Teatro Marco Camarotti (Sesc Santo Amaro), Luiz Magalhães e Verônica Amorim contando a história do segundo casamento de Fabiane. Em 31.10.2012.
- Figura 38 Cena dos Carros. Apresentação do Espetáculo Vamos Falar de Amor, no Teatro Marco Camarotti (Sesc Santo Amaro), da esquerda para a direita: Helena Santana, Maria de Pompéia, Verônica Amorim. Em 31.10.2012;
- Figura 39 Cena do Carnaval. Cena Construída a partir de Momento de Amor da aluna Ezeilda Cardoso (História inventada) Apresentação do Espetáculo Vamos Falar de Amor no Teatro Marco Camarotti (Sesc Santo Amaro), em cena: Anderson G-Zuiz, Lucimar Oliveira, Luiz Magalhães, Ceci Clessan, Elpídia Fernandes, Mariza Alves, Helena Santana, Iraíldes Araújo (Irá), Ezeilda Cardoso (Zita), Maria de Pompéia, Verônica Amorim, Liliane Barbosa (Lili). Em 31.10.2012;
- Figura 40 Cena do Carnaval. Cena Construída a partir de Momento de Amor da aluna Ezeilda Cardoso (História inventada) Apresentação do Espetáculo Vamos Falar de Amor no Teatro Marco Camarotti (Sesc Santo Amaro), em cena: Anderson G-Zuiz, Lucimar Oliveira, Luiz Magalhães, Ceci Clessan, Elpídia Fernandes, Mariza Alves, Helena Santana, Iraíldes Araújo (Irá), Ezeilda Cardoso (Zita), Maria de Pompéia, Verônica Amorim, Liliane Barbosa (Lili). Em 31.10.2012.

- Figura 41 Cena do Carnaval. Cena Construída a partir de Momento de Amor da aluna Ezeilda Cardoso (História inventada) Apresentação do Espetáculo Vamos Falar de Amor no Teatro Marco Camarotti (Sesc Santo Amaro), em cena: Anderson G-Zuiz, Lucimar Oliveira, Luiz Magalhães, Ceci Clessan, Elpídia Fernandes, Mariza Alves, Helena Santana, Iraíldes Araújo (Irá), Ezeilda Cardoso (Zita), Maria de Pompéia, Verônica Amorim, Liliane Barbosa (Lili). Em 31.10.2012;
- Figura 42 Cena das cartas. Da esquerda para direita: Melissa Baraúna, Lucimar Oliveira, Luiz Magalhães, Verônica Amorim, Ceci Clessan, Eepídia Fernandes, Mariza Alves, Helena Santana, Iraíldes Araújo (Irá), Ezeilda Cardoso (Zita), Maria de Pompéia. Apresentação do espetáculo Vamos Falar de Amor, Teatro Marco Camarotti (SESC Santo Amaro). Em 31.10.2012;
- Figura 43 Cena das cartas. Da direita para esquerda: Maria de Pompéia, Ezeilda Cardoso (Zita), Iraíldes Araujo (Irá), Helena Santana. Apresentação do espetáculo Vamos Falar de Amor, Teatro Marco Camarotti (SESC Santo Amaro). Em 31.10.2012;
- Figura 44 Cena das cartas. Aluna – atriz Elpídia Fernandes. Apresentação do espetáculo Vamos Falar de Amor, Teatro Marco Camarotti (SESC Santo Amaro). Em 31.10.2012;
- Figura 45 Cena das cartas. No primeiro plano Melissa Baraúna ao fundo Helena Santana. Apresentação do espetáculo Vamos Falar de Amor, Teatro Marco Camarotti (SESC Santo Amaro). Em 31.10.2012;
- Figura 46 Cena das cartas. Aluna – atriz Ezeilda Cardoso (Zita). Apresentação do espetáculo Vamos Falar de Amor, Teatro Marco Camarotti (SESC Santo Amaro). Em 31.10.2012;
- Figura 47 Cena de Marcelinho. Em cena: Lucimar Oliveira (Esquerda) e Verônica Amorim (Direita). Apresentação do espetáculo Vamos Falar de Amor, Teatro Marco Camarotti (SESC Santo Amaro). Em 31.10.2012;
- Figura 48 Cena de Marcelinho. Lucimar Oliveira (Esquerda), Nado Rodrigues (Ao fundo) e Verônica Amorim (Direita). Apresentação do espetáculo Vamos Falar de Amor, Teatro Marco Camarotti (SESC Santo Amaro). Em 31.10.2012;
- Figura 49 Cena de Marcelinho. Lucimar Oliveira e Nado Rodrigues (Direita), Anderson G-zuiz e Verônica Amorim (Esquerda). Apresentação do espetáculo Vamos Falar de Amor, Teatro Marco Camarotti (SESC Santo Amaro). Em 31.10.2012;

- Figura 50 Cena de Marcelinho. Em cena: Lucimar Oliveira e Nado Rodrigues. Apresentação do espetáculo Vamos Falar de Amor, Teatro Marco Camarotti (SESC Santo Amaro). Em 31.10.2012;
- Figura 51 Cena de Marcelinho. Em cena: Lucimar Oliveira e Nado Rodrigues. Apresentação do espetáculo Vamos Falar de Amor, Teatro Marco Camarotti (SESC Santo Amaro). Em 31.10.2012;
- Figura 52 Cena do carnaval. No primeiro plano Luiz Magalhães e Anderson G-zuiz ao fundo da direita para a esquerda Verônica Amorim, Melissa Baraúna, Lucimar Oliveira, Elpídia Fernandes, Helena Santana, Iráildes Araújo (Irá), Lilian Barbosa. Apresentação do espetáculo Vamos Falar de Amor, Teatro Marco Camarotti (SESC Santo Amaro). Em 31.10.2012;
- Figura 53 Cena do carnaval. Da esquerda para direita: Lucimar Oliveira, Mariza Alves, Melissa Baraúna. Apresentação do espetáculo Vamos Falar de Amor, Teatro Marco Camarotti (SESC Santo Amaro). Em 31.10.2012;
- Figura 54 Cena do carteiro. Em cena: Nado Rodrigues. Apresentação do espetáculo Vamos Falar de Amor, Teatro Marco Camarotti (SESC Santo Amaro). Em 31.10.2012;
- Figura 55 Cena do carteiro. Em cena: Nado Rodrigues (Direita) e Iráildes Araújo (Esquerda). Apresentação do espetáculo Vamos Falar de Amor, Teatro Marco Camarotti (SESC Santo Amaro). Em 31.10.2012;
- Figura 56 Cena do carteiro. Em cena: Nado Rodrigues (Direita) e Iráildes Araújo (Esquerda). Apresentação do espetáculo Vamos Falar de Amor, Teatro Marco Camarotti (SESC Santo Amaro). Em 31.10.2012;
- Figura 57 Cena do carteiro. Em cena: Nado Rodrigues (Direita) e Iráildes Araújo (Esquerda). Apresentação do espetáculo Vamos Falar de Amor, Teatro Marco Camarotti (SESC Santo Amaro). Em 31.10.2012;
- Figura 58 Cena do carteiro. Em cena: Nado Rodrigues (Direita) e Iráildes Araújo (Esquerda). Apresentação do espetáculo Vamos Falar de Amor, Teatro Marco Camarotti (SESC Santo Amaro). Em 31.10.2012;
- Figura 59 Cena de Aline. Em cena: O aluno – ator Luiz Fernandes. Apresentação do espetáculo Vamos Falar de Amor, Teatro Marco Camarotti (SESC Santo Amaro). Em 31.10.2012;
- Figura 60 Cena de Aline. Em cena: Luiz Magalhães (Esquerda) Lucimar Oliveira (Direita). Apresentação do espetáculo Vamos Falar de Amor, Teatro Marco Camarotti (SESC Santo Amaro). Em 31.10.2012;

- Figura 61 Cena de Aline. Em cena: Luiz Magalhães (Esquerda) Lucimar Oliveira (Direita). Apresentação do espetáculo Vamos Falar de Amor, Teatro Marco Camarotti (SESC Santo Amaro). Em 31.10.2012;
- Figura 62 Cena do Pastoril. De vermelho (de frente para trás) Helena Santana, Maria de Pompéia, Lilian Barbosa; (no meio a frente) Ceci Clessan; (no meio ao fundo) Maria Alves; de azul (de frente para trás) Ezeilda Cardoso, Melissa Baraúna, Elpídia Fernandes. Apresentação do espetáculo Vamos Falar de Amor, Teatro Marco Camarotti (SESC Santo Amaro). Em 31.10.2012;
- Figura 63 Cena do Pastoril. No centro de borboleta Mariza Alves. Apresentação do espetáculo Vamos Falar de Amor, Teatro Marco Camarotti (SESC Santo Amaro). Em 31.10.2012;
- Figura 64 Cena do pastoril. Em cena: Mariza Alves (Esquerda) Anderson G-zuiz (Direita). Apresentação do espetáculo Vamos Falar de Amor, Teatro Marco Camarotti (SESC Santo Amaro). Em 31.10.2012;
- Figura 65 (À frente agachados da direita para esquerda) Rubinho Petti (Músico), Maria de Pompéia, Elpídia Fernandes, Emanuella de Jesus, Mariza Alves; (Ao fundo de pé da esquerda para direita) Helena Santana, Ezeilda Cardoso (Zita), Verônica Amorim, Nado Rodrigues, Ceci Clessan, Iráildes Araújo (Irá), Anderson G-zuiz, Ricardo Ferreira (Música), Lucimar Oliveira, Luiz Fernandes e Melissa Baraúna. Em 31.10.12;

Anexos



ESCOLA
COLÉGIO REGINA PACIS
CURSO PRIMÁRIO



Vamos Falar de Amor

Cena I – Cena da Perfídia

Bolero com a música Perfídia.

Cena II – Vamos Falar de Amor

Pompéia - Vamos falar de amor?

Ceci - Sim!

Zita - Vamos falar de amor!

Pompéia - Amores...

Irá - O que seria da vida sem o amor?!

Lucimar - Amor de mãe, amor de filho, amor de amigo...

Luiz - Amor de pai, de neto, de bisneto...

Helena - Amor Amante!

Elpídia - Amor de escola...

Mariza - De carnaval...

Verônica - Amor de São João...

Melissa - E de Natal!

Pompéia - Amor!

Luiz - Amor de infância, de juventude...

Helena - Amor maduro!

Verônica - Amor distante...

Lili - Amor ausente...

Lucimar - Amor de perto!

Irá - Amor, tão perto...

Zita - Amor não correspondido...

Ceci - Amor não vivido...

Lili - Amor sonhado...

Pompéia - Amor desejado...

Luiz - Amor tido!

Elpídia - Amor repartido...

G-Zuis - Compartilhado...

Mariza - Amor Amado...

Todos - A – M – O – R !

Cena III – Cena de Aline

Sala de aula. Duas cadeiras

Personagem 6 – Se um dia me fosse permitido voltar à infância ou a adolescência, gostaria de reviver parte dela em minha cidadezinha natal. Foi lá, no Grupo Escolar que conheci as primeiras letras e também Aline, a primeira menina-moça para quem minhas narinas se acenderam...

Entra Aline com uma pequena roseira na mão e senta-se em uma das cadeiras. No quadro está escrito “Dia da árvore”. Em seguida entra Luiz com uma pequena muda de saudade.

Luiz – Bom dia, Aline!

Aline – Bom dia, Luiz!

Luiz – Só chegamos a gentes dois, foi?

Aline- Foi! Mas num se diz “só chegamos a gentes dois”, Luiz...

Luiz – Oxe! E se diz como?

Aline – “Só chegamos nós dois”... É assim que se diz!

Luiz – *rindo* Então tá! Só chegamos nós dois, não foi?

Aline – Agora sim! ***Aline rir também***

Luiz - Que planta você trouxe?

Aline – Uma roseira! E você?

Luiz – Hum, muito bonita sua rosa, bonita igual à dona dela!

Aline – Assim eu fico com vergonha...

Luiz – fica não, sua boba!

Aline – Agora me diz o nome da sua planta!

Luiz – O nome dela é saudade.

Aline – saudade!?

Luiz - Hum... Cheiro bom tem essa rosa! ***Luiz diz isso enquanto dá um beijinho na bochecha de Aline***

Personagem 6 - ... Naquele tempo eu nem sabia que já se plantava Saudade. Hoje, minha saudade tem cheiro de Rosa e tem cheiro de Aline...

Cena IV – Cena das Rosas

Coro cantando “Noite do meu Bem”

Entram cantando e trazendo suas cadeiras.

Sentam-se. Ao final da música cada um diz o trecho de uma poesia previamente escolhida.

Quando a última pessoa disser seu trecho, voltam a sair cantando e levando suas cadeiras. Fica Lili.

Cena V – Cena da Praia

Luz azul. É noite.

Um casal olhando a lua.

Barulho de mar.

Rapaz – (segurando a mão da moça, olhando em seus olhos) Sabes que eu te amo, não é?

Moça – Sei sim, querido! E você sabe que eu te amo também, não é?

Rapaz – Sei. Gosto de olhar a lua com você, fico lembrando do dia em que nos conhecemos do dia em que nos casamos... Ai, minha querida, és minha vida, eu te amo tanto, que acho que não saberia mais viver sem ti!

Os dois encostam as testas uma na outra por um momento, o rapaz levanta-se e a moça fica só.

Luz em Lili que está sentada no canto do palco.

Lili – Foi numa praia, a lua estava linda e nós dois conversando, sobre nosso casamento, estávamos fazendo cinco anos de casados...

Lili falando para cadeira vazia.

Lili –

Meu inesquecível Bem Amado

Estas linhas vão te dizer o quanto a saudade me faz sentir a tua falta. Não esquecerei jamais o nosso amor! Foi tão bonito... Como posso esquecer? Nossos beijos, nosso namoro, momentos lindos que passamos juntos...

Há doze anos que não vejo teu olhar, teu sorriso, teu afeto... A saudade é imensa!

Mas Deus nos deu quatro filhos, que me dão amor e carinho, preenchendo assim, tua falta... E também cinco netos, todos eles são a continuidade do nosso amor...

Agradeço a Deus por tudo!

Fica em paz!

Cena VI – Cena do Carnaval

Voltam os personagens trajando roupas de carnaval e cantando, como em um baile de carnaval. Pouco a pouco os personagens vão congelando no canto do palco.

Música Máscara Negra.

Colombina – Era uma terça-feira de carnaval, e eu estava em casa muito triste porque meu pai não consentia que eu viesse ao baile...

Entra o pai.

Pai – Já te falei, não adianta insistir! Você não vai a esse baile!

Colombina – Mas pai...

Batida na porta.

Pai – Engula esse choro e vá ver quem está chamando!

Colombina – É seu Antônio, pai!

Pai – Mande-o entrar, menina!

Entra Seu Antônio com a filha também com uma fantasia de carnaval.

Seu Antônio – Amigo, boa tarde! Desculpe-me chegar assim sem avisar... Mas é que minha filha quer muito ir ao Baile de carnaval, e aconteceu um imprevisto lá em casa e não poderemos acompanhá-la, por isso resolvi vir falar com o amigo. Já que nossas filhas são tão amigas, o amigo não permitiria que sua filha fizesse companhia a minha neste baile? Vejo até que ela já esta fantasiada, não é?

Colombina – Estou, mas meu pai não...

Pai – ***(Interrompendo a Colombina)*** Claro amigo, já estava eu aqui pensando em alguém para acompanhar essa menina, porque moça solteira sozinha é um perigo, não é verdade?! E o amigo chegou em boa hora, porque confio muito na educação de vossa filha!

Seu Antônio – Fico feliz, amigo, por ter atendido ao meu pedido! Meninas podem ir, mas se comportem!

Pai – Ouviu, não foi Colombina? Se comporte...

Personagens descongelam volta a música.

Flerte coreografado entre o Arlequim e a Colombina.

Cena VII – Cena de Ceci

Ceci entra cantando a música “Tristeza Danada”. Organiza a cena colocando um cubo como se fosse uma escrivaninha, em cima da escrivaninha coloca um candeeiro. Senta-se. Começa a escrever uma carta e lê-la em voz alta. À medida que ler sua carta, suas memórias vão sendo concretizadas na Cena.

Ceci –

Papai do céu, meu criador e de todos nós, hoje lhe peço permissão para lhe escrever mais esta carta que bem sabeis é de sincero agradecimento e gratidão, quando permitiste que o meu telefone tocasse na minha residência naquela feliz noite, e eu naquele momento atendesse e ouvisse do outro lado da linha, a voz de uma pessoa muito queridíssima e significativa na minha vida à quem eu estava procurando à quase meio século.

Só Vós sabeis a extensão de minha alegria naquele instante, alegria esta jamais sentida em toda minha vida.

Sim hoje eu sei que foi um presente seu e mais uma confirmação se vossa existência. Sabias muito bem Senhor o quanto procurava por aquela criatura, que por vosso consentimento entrou na minha vida ainda nos tempos de criança, e como sabes, ambos tínhamos doze anos de idade.

Então Senhor... O tempo, a distância e as circunstâncias nos separaram, mas eu conservava a nítida esperança em que em algum lugar deste planeta eu o encontraria.

E aí Senhor, procurava... Procurava... Incessantemente, no meu cotidiano em todas as esferas de minha existência. Porém Vós, dentro da vossa imensa sabedoria, respondia em entrelinhas para o meu coração: em legendas garrafais... AGUARDE e AGUARDE. Foi o que fiz Senhor. Aguardei cinquenta anos, até que seus comandos assertivos dizerem. É agora!

E foi naquela noite, logo após a minha viúves, que as luzes do meu mundo se acederam, as cores ao meu redor cintilavam, e eu exalava tanta felicidade, que sentia dificuldade em administrá-la.

Como bem determinastes, ficamos apenas nos comunicando pelas linhas telefônicas e trocando fotografias, pois a distancia entre nós eram interestaduais. Mas para nós já era o suficiente sabermos que estávamos vivos.

Então um dia dissestes para mim, Senhor... Chega e chega! Paremos por aqui! E levou como num passe de mágica meu primeiro grande amor.

Chorei, chorei muito... Mas entendi que pela tua querência conosco nos destes a oportunidade de nos reencontrar aqui na terra e depois no céu.

Agradeço-te muito Senhor, de todo meu coração pela maravilhosa oportunidade que me destes.

Tua filha.

Ceci

Ceci sai.

Todos entram cantando e carregando em uma mão um candeeiro, ao som da música “Eu sei que vou te amar”.

No fundo da cena uma tela onde aparece projetada uma carta sendo escrita. À medida que todos lêem suas cartas alternadamente, na tela é mostrada a carta sendo dobrada e posta em um envelope.

Em seguida essas cartas são tiradas de seus bolsos e um a um vai até a Caixa dos Correios que está num dos cantos do Palco, e as deposita, em seguida saem de cena.

Cena VIII – Cena do Carteiro

Um carteiro entra para recolher as cartas. Sai como que para entregá-las.

Irá entra andando de um lado para o outro.

Irá – Espero que ele desta vez tenha entendido que acabou! Chega de me enviar cartas, chega de sofrer...

Irá – Moça!

Irá – Pois não! Carta para mim?

Carteiro – Trouxe outra, daquelas que a moça sempre devolve...

Irá – Isto me deixa contente e ao mesmo tempo muito triste.

Carteiro – Desculpe a ousadia moça, Mas... Por que a moça fica alegre e triste? E por que a moça sempre devolve as cartas?

Irá – É porque as cartas sempre me trazem de volta aquele que eu preciso esquecer...

Carteiro – Isto está me parecendo história de amor...

Irá – E é. Só que esta não teve um final feliz! O moço quer ouvir a história?

Carteiro – Eu bem que quero!

Irá – Este, da carta, foi meu primeiro namorado. Ele é de uma família de uma família rica, seus pais têm uma padaria. E toda vez que eu ia comprar pão, a mãe dela dizia: “Anízio vem atender a moça mais bonita de Palmares.” Anízio vinha sem muito gosto nas primeiras vezes, mas com o tempo nós começamos a despertar interesse um pelo outro, até que começamos a namorar.

Carteiro – A mãe do rapaz deve ter feito muito gosto, já que ela dizia que a moça era a mais bonita da cidade, num foi?

Irá – Pelo contrário, ela odiou ver o filho namorando uma moça pobre como eu. Fui muito humilhada.

Carteiro – Oxe, como pode?!

Irá - Ficamos dois anos no maior sufoco. Nossas famílias nunca se deram bem, vez ou outra tinha uma discussão por causa das grosserias que a mãe dele fazia comigo. Nós dois ficávamos no meio da briga... Acabávamos e renovávamos. Fizemos isso tantas vezes... E toda vez que voltávamos parecia que estávamos ainda mais apaixonados.

Carteiro – Mas se o amor só crescia, porque os dois não estão juntos?

Irá – Muitas coisas estavam envolvidas, moço... Essa diferença social é a principal delas. Ah... Também descobri que essas cartas que ele me escreve, fazendo juras de amor, não passa de cópias de um livro que ele comprou. O que me leva a acreditar que esse amor das cartas não é o mesmo amor que ele me tem. De qualquer maneira, estava cansada de sofrer e decidi que podia até morrer, mas não iria mais renovar esse namoro.

Carteiro – Por isso a moça nem abre as cartas?

Irá – É. De coração partido... Mas eu prometi para mim mesma que aguentaria firme! Sabe de uma coisa moço?

Carteiro – O que?

Irá – Eu acho que nunca mais eu vou gostar de outra pessoa como eu gosto dele.

Carteiro – Vai. A Moça ainda é muito moça, para acreditar que o amor não vai mais bater na sua porta! Deixe que o tempo seja o melhor remédio para tudo.

Irá - Será?!

Carteiro - Pode esperar... Pode esperar... (*saindo*)

Irá sai.

Cena IX – Cena das Crianças

Entra o Personagem 8, vestida com roupa de festa junina e desenhando uma academia.

Elpídia – O que é o amor? Como assim o que é o amor?

Pulando academia.

Elpídia – O amor é eterno enquanto dura...

Em seguida um a um entra ou pulando a academia, ou pulando corda, segurando boneca, brincando de carrinho ou de pega-pega.

Lucimar – O amor é o melhor sentimento que eu posso ativar no dia-dia...

Luiz - O amor é um sentimento de doação e receptividade...

Mariza – O amor para mim é o sol iluminado com a família reunida...

Lili – O amor é algo sublime...

Fabiane – O amor é a força da vida...

Cici – O amor é algo tão nobre que só pode ser entendido pela alma...

Pompéia – O amor é gostoso de sentir...

Helena – O amor é o sentimento mais belo da vida...

Irá – O amor para mim é uma razão de vida...

Verônica – Ah... Eu acho que o amor é querer o bem daquele que a gente elege para amar... É eu acho que é isso!

Cena X – Cena do São João

Música “Olha pro céu meu amor”.

Todos dançam balbuciando a música como que se reconhecendo no salão e vão formando aos poucos pares e se colocando em posição de quadrilha. Congelam. Verônica sai e coloca-se na frente dos demais.

Verônica – Tudo nas festas de junho é doce! Reunir a família... Fazer as comidas típicas... Acender a fogueira... Soltar fogos... Mas doce, doce mesmo, foi dançar naquela festa junina, com meu amor... E olha que ele nem sabia dançar!

Voltam a cantar a música agora com a letra e a dançar a quadrilha.

Saem.

Cena XI – Cena de Marcelinho

Entra Lucimar seguida da mãe.

Lucimar – Mãe, você prometeu!

Mãe – Eu sei filha! Mas você não pode esperar só mais um pouquinho?

Lucimar – Você disse que quando eu fizesse quinze anos eu podia namorar...

Mãe – Eu sei... Eu sei. Mas eu acho melhor nós conversarmos esse assunto hoje à noite com mais calma. Eu, você e seu pai.

Lucimar – Mas eu prometi ao Marcelinho que ele poderia vir hoje a noite namorar comigo, que a senhora iria deixar. Agora não tenho como avisar para ele não vir!

Mãe – Ai, Jesus! Está bem, filha! Eu só espero que seu pai não ralhe comigo!

Lucimar – Vai ralar não, mãe! Vou correndo me arrumar, que o Marcelinho chega já! ***(Dá um beijo na mãe e sai toda feliz)***

Mãe – Vá, mas não se enfeite muito para não parecer moça oferecida!

Mãe sai.

Lucimar volta toda arrumada e fica como se esperasse no portão.

Marcelinho entra e vai ao encontro de Lucimar. Os dois suspiram, pegam nas mãos um do outro, se olham.

Entra o pai que se aproxima dos dois com um olhar surpreso.

Na outra extremidade do palco, a mãe entra.

Pai – Mulher, venha cá!

Mãe – O que foi marido?

Pai – O que significa aquilo no portão de casa?

Mãe – Marido, eu havia prometido a nossa filha que quando ela fizesse quinze anos, eu a deixaria namorar... A bichinha tá tão apaixonada por esse menino, que não vi mal em deixá-lo vir namorá-la no portão de casa.

Pai – Não viu mal, não é?! Pois eu vejo muito mal. Não quero filha minha mal falada por aí, Mulher! E quem é esse rapaz? É filho de quem? Diga!

Na outra extremidade Marcelinho vai mudando de atitude com o Lucimar.

Personagem 5 – Fica assim não... Papai só tá um pouquinho nervoso, mas ele “já-já” se acalma.

Pai gritando.

Pai – Mulher!

Mãe – O que foi agora?

Pai – Vá chamar aquele rapazinho, que eu quero ter uma conversa séria com ele. Quero saber as intenções dele com a minha filha!

Blecaute nos pais.

Marcelinho assustado dá um beijo na moça e sai correndo.

Lucimar – Acho que esse aí não volta mais não...

Blecaute.

Cena XII – Cena dos Carros

Música “Quero me casar contigo”

Entram Helena, Pompéia e Fabiane trazendo cubos e colocando dois a dois como se fossem bancos dianteiros de carros. Verônica senta-se dirigindo e as outras duas senta-se no banco do carona.

Helena – Se os carros falassem... Quantas histórias eles iriam nos conta histórias de amor começaram nestes bancos motorizados...

Pompéia- Muitos beijos foram roubados...

Fabiane – Aliás, acho que muitas coisas foram perdidas, ou quem sabe, encontradas, desses carros...

Helena – Foi num carro que começou meu segundo casamento! **(levanta e fica como se estivesse em uma parada de ônibus)** Eu estava numa parada de ônibus na Praça do Derby **(Entra um moço e senta-se no lugar no motorista)** De repente um moço no carro pára.

Moço – Para onde você está indo moça?

Helena – Eu?

Moço – É!

Helena – Para Afogados!

Moço – Quer uma carona? Pode confiar; te deixo na porta de casa.

Helena – **(Sentando no banco do carona)** Eu olhei para o rosto dele e achei tão sincero, que aceitei a carona...

Moço – Chegamos!

Helena – Na porta de casa como me prometeu! Obrigada!

Moço – Posso voltar outra vez?

Helena – Eu respondi que podia, e depois de dois anos nos casamos e tivemos dois filhos lindos...

Pompéia – Meu primeiro beijo foi dentro de um carro, aconteceu numa linda tarde de sábado, tinha ido à casa de minha amiga Zélia, chegando lá, eu nem sabia o porquê, mas, meu coração pulou de alegria quando percebi que seu pai estava em casa. Ficamos lá eu e ela conversando... Até que na hora de ir embora seu pai prontificou-se em levar-me para casa de carro. **(Entra o pai e senta-se no banco do motorista)** Eu fui, e em um determinado momento ele parou o carro...

Pai – O que você acha de um relacionamento entre uma pessoa de mais idade?

Pompéia – Ah, não sei... Acho que... Acho que quando se ama nada importa!

Pai – Verdade!? **(Pai dá um beijo na Menina.)**

Pompéia – Assim não vale, eu nem tava preparada!

Pompéia – Bem que valeu... Mesmo roubado aquele foi o meu primeiro beijo!

Fabiane – Meu primeiro beijo, com meu segundo marido também foi dentro de um carro. Mas no meu caso, eu que estava dando uma carona... **(sai do carro e se dirige ao proscênio)** Era o ano de 1985, ainda me recuperava da separação do meu primeiro marido. Um dia saí para dançar com meus amigos, naquela noite não

tinha nenhuma intenção de paquerar muito menos de me apaixonar... E enquanto dançava surgiu uma figura que nem era destaque pela beleza e nem pela habilidade em dançar. Era amigo dos meus amigos, mas insistentemente só queria dançar comigo, cedi um pouco, mas estava achando aquilo tudo muito chato e decidi ir embora. ***(vai em direção ao carro, aparece um homem que a segue, Verônica entra no carro e é abordada pelo homem)***

Homem – Você poderia me dar uma carona?

Fabiane - Como?

Homem - Você poderia me dar uma carona?

Fabiane – ***(insatisfeita)*** Posso...

Fabiane – Acabei deixando ele na porta de casa.

Homem – Já chegamos?!

Fabiane – Já e você já pode sair.

Homem – Não sem antes você me dá um beijo! ***(Agarrando-a de supetão, dá-lhe um beijo)***

Fabiane – Confesso. Foi amor ao primeiro beijo!

Todos saem levando seus cubos.

Cena XIII – Cena do Pastoril

Música da Borboleta de Pastoril.

Entra um grupo dançando e trajando roupa de pastoril.

Enquanto a dança acontece, um rapaz fica a observar a borboleta que dança faceira.

Ao final da coreografia o rapaz se aproxima da Borboleta.

Rapaz – Acho que a borboleta achou alguém que a queira!

Borboleta – ***(encabulada)*** Como?!

Rapaz – É que eu gostaria muito de andar pelo meio das flores, a borboleta se importaria em me levar?

Borboleta – Seria um prazer!

Saem os dois.

Cena XIII – Cena do Aniversário

Blecaute.

Lucimar – Que escuro é esse meu Deus! Maria Paula minha filha, você esqueceu de pagar a conta de luz, foi? E cadê seu irmão Antônio Carlos, que disse que ia me buscar e não foi?

Maria Paula – Calma mãe eu já vou acender a luz, me dá a mão que já estamos chegando na sala... E o Antônio Carlos eu já te disse que te pegar aqui em casa.

Acendem-se as luzes, no palco uma mesa com bolo com velas que indicam sessenta anos, bolas de aniversário, cartazes com desejos de felicidades e um grupo de pessoas.

Todos – Surpresa!!!! (*“Cantam Parabéns pra Você”*)

Lucimar emocionada recebe presentes e cumprimentos dos amigos e parentes.

Amigo – Olha o passarinho!

Mãe² fica entre os dois filhos que a beija, cada um de um lado, como que fazendo pose para fotografia. Flash.

Lucimar – Estar junto de quem se ama, seja marido... Amante... Filhos... Netos... Família... Amigos... Todos aqueles que podemos chamar de Amores... Acho que amor é isso! Afinal de contas, Amor é tanta coisa numa coisa só!

Música Pertinho de Você com coreografia.

Fim.

Sesc Piedade apresenta
Grupo de Teatro Sedução e Grupo Matraca



14 a 17 de março | 16h
Teatro Barreto Júnior

Rua Estudante Jeremias Bastos - Pina - Recife

Informações e agendamento de escolas e grupos no
Setor de Cultura | Sesc Piedade: 3361.0097

Entrada gratuita

Organização da Dramaturgia e Encenação | Emanuella de Jesus

Grupo de Teatro
Sedução

Grupo
Matraca
de Teatro

Sesc