



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas
Licenciatura em Teatro

ELEMENTOS CÊNICOS NO TEATRO CRISTÃO,
Reflexões sobre o espaço cênico e a expressão corporal, na preparação do
espetáculo “Colisão” (2016) pelo grupo Kerigma

Priscila Peres de Oliveira Souza

Rio Branco/AC

2017

Priscila Peres de Oliveira Souza

**ELEMENTOS CÊNICOS NO TEATRO CRISTÃO,
Reflexões sobre o espaço cênico e a expressão corporal, na preparação do
espetáculo “Colisão” (2016) pelo grupo Kerigma**

Trabalho de Conclusão do Curso de
Licenciatura em Teatro, do Departamento
de Arte Cênicas do Instituto de Artes da
Universidade de Brasília.

Orientadora: Professora Mestre Angélica
Beatriz Souza e Silva.

Rio Branco/AC

2017

PRISCILA PERES DE OLIVEIRA SOUZA

**ELEMENTOS CÊNICOS NO TEATRO CRISTÃO, REFLEXÕES SOBRE O
ESPAÇO CÊNICO E A EXPRESSÃO CORPORAL, NA PREPARAÇÃO DO
ESPETÁCULO “COLISÃO” (2016) PELO GRUPO KERIGMA.**

Trabalho de conclusão de curso aprovado, apresentado a UnB – Universidade de Brasília, no Instituto de Artes, Departamento de Artes Cênicas – CEN como requisito para obtenção do título de Licenciatura em Teatro com nota final igual a 14,5 sob a orientação do (a) professor(a) Mestre(a) Angélica Beatriz Souza e Silva.

Rio Branco – AC, 25 de novembro de 2017.

Angélica Beatriz Souza e Silva

Professora Mestra Angélica Beatriz Souza e Silva

Júlia A. Rodrigues Carvalho

Professora Mestra Júlia Alves Rodrigues Carvalho

Leonel Martins Carneiro

Professor Doutor Leonel Martins Carneiro

Dedicatória

Este trabalho é dedicado primeiramente a Deus, por ter me revestido de força e coragem, quando eu acreditei não mais existir; por ter me dado sabedoria quando eu não sabia mais onde procurar; e, principalmente, por ter sido meu maior Conselheiro e ouvinte nas noites em claro escrevendo este TCC.

Também o dedico a todos aqueles que têm a ousadia de sonhar e que, como eu, acreditam que, se é para Deus, tem que ser o melhor!

Agradecimentos

Aos meus pais, Ivanildo e Wainer, por terem sido meus primeiros mestres, não só no ler e escrever, mas na arte da vida; sem eles não teria razão de minha existência aqui.

Ao meu marido, Ewerton, pela paciência, carinho e incentivo sempre.

À minha tutora presencial Marília Bomfim, que não mediu esforços em me ajudar nessa caminhada. Sem ela, talvez eu não tivesse chegado até aqui;

À minha colega de curso e amiga Sílvia Rejane, que me aguentou nos momentos de tensão, chorou comigo nos momentos de cansaço e tristeza e, principalmente, se alegrou comigo a cada vitória, estamos juntas até o fim;

Às minhas amigas Thays Cristina e Thayná Rejane, pelo auxílio gravando vídeos, disponibilizando material e vivendo comigo o sufoco que é a UNB;

À minha orientadora Angélica Beatriz Souza e Silva, que me alargou os horizontes e me direcionou para ao meu caminho de conhecimento nessa reta final;

Aos meus amigos de ministério de pantomima na Igreja Batista da Vila Ivonete, o “Vilarte”, que me apoiaram, se orgulharam de mim e embarcaram em cada ideia mirabolante que essa estudante de teatro levou para o grupo;

A todos do Grupo Kerigma, meu maior e melhor serviço para o Pai do Céu, que viveu comigo a incrível experiência da Casa do Julgamento – amo vocês;

A todas as pessoas que direta ou indiretamente participaram de todo este percurso extremamente recompensador traçado até aqui.

RESUMO

Esta monografia busca compreender o fazer teatral no meio religioso a partir das reflexões sobre o trabalho com elementos específicos da linguagem cênica na montagem da peça cristã, “Colisão” (2016). Este espetáculo é parte do projeto Casa do Julgamento e foi montado pelo Grupo Kerigma, da Igreja Batista da Vila Ivonete, em Rio Branco - AC. O Foco das observações será a preparação dos atores durante os ensaios e como eles se desenvolveram com as propostas apresentadas para maior conscientização sobre o espaço cênico e a expressão corporal. A metodologia utilizada para esta pesquisa teve o embasamento teórico com autores que abordam questões sobre o teatro religioso como: Débora Falcão (2016) e Roberto Camargo (2003); e, sobre o teatro: Viola Spolin (2008), Patrice Pavis (2008), Augusto Boal (1991), Fernando Peixoto (2003). Sendo também composta pelo relato das experiências que eu vivi preparando e conduzindo os ensaios e dos registros realizados no diário de bordo. Ao apresentar essas perspectivas pretende-se ampliar as discussões sobre o teatro realizado no âmbito religioso, considerando não somente o sentido da evangelização, mas também o da conscientização do teatro enquanto linguagem, inspirando, inclusive, outros grupos cristãos a investirem na capacitação com conhecimentos específicos desta área.

Palavras-chave: Teatro religioso. Teatro Cristão. Projeto Casa do Julgamento. Espaço Cênico. Expressão Corporal.

LISTA DE ABREVIATURAS

CBA	Convenção Batista Acreana
CJ	Casa do Julgamento
JOCUM	Jovens Com Uma Missão
IBVI	Igreja Batista da Vila Ivonete
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
UFAC	Universidade Federal do Acre
UNB	Universidade de Brasília

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01	Ensaio com o elenco de duas cenas	28
Imagem 02	Ensaio da cena 04 – Acidente	29
Imagem 03	Ensaaios com jogos de mímica	29
Imagem 04	Ensaaios com trabalho de voz e impostação vocal	30
Imagem 05	O início da construção do cenário	31
Imagem 06	Construção do cenário da cena do acidente 1	33
Imagem 07	Construção do cenário da cena do acidente 2	33
Imagem 08	Construção do cenário da cena do acidente 3	33
Imagem 09	Construção do cenário da cena do acidente 4	34
Imagem 10	Figurino dos paramédicos	35
Imagem 11	Figurino do frentista do auto posto	35
Imagem 12	Figurinos da repórter e do cinegrafista	36
Imagem 13	Figurinos do elenco da cena do hospital	36
Imagem 14	Figurino da cena do hospital	36
Imagem 15	Cenário da cena do Hospital 1	42
Imagem 16	Cenário da cena do Hospital 2	42

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
1 OBSERVAÇÕES SOBRE O TEATRO CRISTÃO	10
1.1 Breve Panorama Histórico do Teatro Religioso	11
1.2 O Grupo Kerigma	15
1.3 O Projeto Casa do Julgamento e o Roteiro “Colisão”	20
2 EXPERIÊNCIAS E PRÁTICAS	24
2.1 Os Ensaios	27
2.2 Opções Cênicas para a construção das cenas	30
2.2.1 Cenário, Iluminação e Figurino	31
2.3 Espaço Cênico e Expressão Corporal	37
2.3.1 O Espaço Cênico nas Cenas 1 (Casa) e 4 (Acidente)	38
2.3.2 A Expressão Corporal nas Cenas 4 (Acidente) e 5 (Hospital)	42
CONCLUSÃO	46
REFERÊNCIAS	49
ANEXO 1 – Roteiros e Croquis	51

INTRODUÇÃO

O presente estudo versa sobre a prática teatral dentro do meio religioso, mais especificamente, do Grupo Kerigma, ao realizar a peça “Colisão”, um espetáculo produzido pela Igreja Batista da Vila Ivonete em Rio Branco – AC e que integra o projeto Casa do Julgamento, da referida Igreja. Para tanto, serão discutidos elementos cênicos, a importância de estudo deles e sua influência na preparação de um elenco, mesmo dentro do meio religioso.

O interesse pelo tema proposto ocorreu devido ao meu contato com o meio cristão, e minhas perspectivas pessoais a respeito do assunto. Para melhor compreenderem esse contexto particular, iniciarei com uma breve apresentação pessoal. Sou evangélica, filha de pastor batista e cresci seguindo os princípios da igreja. Assim, ainda pequena tive contato com o teatro cristão, seja como forma de comemoração de alguma data cristã, seja como forma de evangelização. A partir de 1998 me envolvi em atividades artísticas desenvolvidas na igreja, todavia, a falta de aprofundamento e aprimoramento no que tange ao fazer artístico dentro das igrejas, foi algo que sempre me incomodou.

Diante dessa inquietação, resolvi investir em capacitações que aprimorassem minhas técnicas de atuação e produção dos espetáculos. Busquei investir meu tempo de férias em cursos de teatro fora da cidade, e, também participei de alguns poucos cursos que aconteceram em Rio Branco, conforme discorrerei no capítulo 1.

Essa minha intenção de enfatizar o trabalho específico com os princípios teatrais foi fortalecida após ter viajado para Moçambique na África, no ano de 2013, com a caravana formada pelo Pastor Ivan Oliveira. Os participantes da supracitada caravana foram desafiados a levar ajuda com mantimentos e recursos financeiros, fazer atendimentos médicos, odontológicos, evangelismo e recreação com as crianças. Aquilo me tocou intimamente, de uma forma que só o teatro havia feito antes. Foi então que tive a ideia de ir com algumas pessoas do grupo para darmos aula de teatro nas aldeias de Moçambique, situadas na região do distrito de Sofala. Em julho de 2013 Eulinda Novais, Alexandre Silva e eu, fomos como representantes do Grupo Kerigma. Aquele foi o primeiro momento que ministrei oficinas de teatro.

A programação que elaborei consistia em trabalhar com jogos teatrais que envolvessem concentração, foco, e noções de corpo e espaço, divididos por faixa etária. O embasamento teórico se deu a partir das propostas de Viola Spolin e

Augusto Boal. Dessa forma, pude ministrar as oficinas de jogos e tendo como base os resultados do primeiro contato pude preparar os encontros seguintes (que ao todo foram 12 dias de oficinas). A experiência foi muito proveitosa, pois observei que, durante as atividades, eles conseguiam compreender melhor as técnicas e a teoria abordada, facilitando minhas próximas oficinas.

Em Moçambique, realizei oficinas em três lugares específicos: na aldeia de Mafarinha, para crianças de 9 a 12 anos; na cidade da Beira, para adolescentes e jovens de 17 a 22 anos, e na cidade do Dondo, para jovens de 19 a 25 anos. Senti que ensinar e fazer teatro, com todas as suas peculiaridades e formas, era algo que eu queria para a minha vida.

Assim que retornei, soube do vestibular UAB/UNB e me inscrevi, e aqui estou: voltando a essa experiência que me impulsiona a defender o que acredito: que o teatro cristão pode ir além de uma simples encenação de evangelização.

A liderança do Kerigma, formada por Thays Cristina, Thayná Rejane e Eu, adotou a decisão de realizarmos o projeto Casa do Julgamento, com a peça “Colisão”, como oportunidade de realizar o fazer teatral dentro do meio religioso de forma capacitada e bem estudada. Realizando esta peça a equipe via a possibilidade de conscientizar o elenco da necessidade de aprofundarmos nossos conhecimentos e noções de espaço e expressão corporal, objetivando no aprimoramento do fazer artístico, ainda que o foco evangelizador da peça fosse latente. Nessa montagem eu poderia colocar em prática meus conhecimentos adquiridos nos anos de faculdade e de vivência artística dentro do meio cristão.

Tendo em vista esses apontamentos e observações feitas em minha trajetória pessoal dentro do teatro cristão, deu-se início a pesquisa que servirá como base para este Trabalho de Conclusão de Curso.

Considerando a utilização dos elementos cênicos dentro do fazer artístico religioso, o presente estudo faz-se importante, pois, ao descrever minha prática neste trabalho enquanto diretora, ressalto a importância da utilização dos elementos cênicos como estímulo ao aperfeiçoamento do fazer teatral dentro dos grupos cristãos. A peça “Colisão” – Casa do Julgamento era um evento que possuía como intuito primário a evangelização, mas que não deixou em segundo plano a consciência artístico-teatral do grupo.

Após esta apresentação, ressalto que este Trabalho de Conclusão de Curso tem como objetivo relatar aspectos do fazer artístico no meio religioso a partir de

reflexões baseadas na experiência da minha vivência enquanto diretora da montagem do espetáculo “Colisão”, do projeto Casa do Julgamento, com o intuito de observar a preparação de um espetáculo no meio religioso, destacando elementos cênicos específicos, como espaço cênico e expressão corporal.

Para o desenvolvimento da pesquisa busquei dialogar com autores que já tivessem escrito sobre temas, que dialogam diretamente com as questões apresentadas, como por exemplo: Larrosa e sua definição de experiência; Adolf Appia e suas ideias sobre iluminação e cenário; as definições de vários termos teatrais organizados por Patrice Pavis; os jogos de Viola Spolin e as mensagens acerca do fazer teatral, segundo Augusto Boal. Esse texto estabelece diálogo também com autores pesquisadores do teatro cristão, tais como: Roberto Gill Camargo e Debora Falcão.

O presente Trabalho de Conclusão de Curso divide-se em dois capítulos. O capítulo 1 aborda uma perspectiva sobre o teatro cristão e suas particularidades, e apresenta o Grupo Kerigma, bem como o projeto Casa do Julgamento. Destacam-se nessa abordagem, os aspectos históricos sobre o teatro cristão e como ele é desenvolvido dentro do Grupo.

O capítulo 2 versa sobre a experiência da preparação do elenco para a realização do espetáculo, como essa preparação aconteceu nos ensaios e como esses ensaios foram organizados. Relato também as opções cênicas estudadas, qual a importância do estudo delas dentro do Grupo Kerigma, seu embasamento teórico e como esse aprofundamento nos elementos cênicos alterou de alguma forma o fazer teatral do grupo na prática, evidenciando no produto final - a peça “Colisão”.

1 OBSERVAÇÕES SOBRE O TEATRO CRISTÃO

A prática teatral é comumente vista no âmbito religioso em apresentações de peças e cenas sobre histórias bíblicas e doutrinas cristãs e também como prática de evangelismo e/ou catequização. Todavia, mesmo o teatro sendo comum entre estas doutrinas, independente do tipo de apresentação que se propõe a realizar, não é incomum uma falta de preparação técnica nas produções desses fazeres cênicos. Sobre essa questão, Débora Falcão, pesquisadora sobre o teatro com foco no universo cristão, afirma que:

Infelizmente, apesar de os cristãos acreditarem – em sua maioria – que as artes só devam ser usadas para Deus, isto é, na igreja, ainda assim a deixam em segundo plano na hora da capacitação. Ainda que encontremos literatura especializada, algo que é bastante raro, ainda assim temos dificuldades, pois geralmente trata-se de literatura escrita por outras pessoas que também tiveram dificuldades de encontrar o conhecimento necessário e específico, e escreveram sobre o que descobriram a duras penas, pela prática, o que acaba por ser um conhecimento superficial e básico. (FALCÃO, 2016, p.12).

Para a autora, quando um grupo foca somente no cunho religioso, ele tende a esquecer de buscar capacitação, reciclagem e a compreensão do porquê de se estar fazendo teatro na igreja. Podem pensar que o simples “gostar de fazer”, ou o fato de terem boa oratória já se tornam motivos satisfatórios para o fazer teatral. E este sempre foi também o meu questionamento: Se o objetivo fosse meramente religioso, sendo a apresentação voltada para Deus, como não fazer o melhor para Ele? Porque achar que o fato de ser para Deus, não exige um maior aprofundamento? Não seria exatamente esse o motivo de dar o melhor de si e assim o fazer? Como reflete Falcão na citação a seguir:

Às vezes temos a impressão de que as coisas estão boas do jeito que estão, e que podemos realizar as tarefas do jeito que são, pois está tudo bem. Mas, mesmo tendo esse pensamento, no fundo sabemos que ainda não chegamos ao grau mínimo de qualidade que precisamos ter para executar tal tarefa. E isso acontece com as artes na igreja. Temos a falsa ilusão de que, por ser para Deus, podemos realizá-la de qualquer maneira, pois ainda que esteja ruim, Deus vai entender que não temos todas as ferramentas e conhecimentos necessários para realizar tal tarefa, e irá receber, pois este é o “nosso melhor”. (FALCÃO, 2016, p.12).

Assim sendo, o teatro religioso pode reverberar como apenas mais uma prática dentro da igreja, diminuindo a importância de um fazer artístico de qualidade, uma vez que a pretensão da mensagem é apenas levar uma mensagem religiosa ou

evangelística. E é essa discussão que procuro ampliar com os registros da pesquisa neste TCC ao mostrar como o teatro, mesmo dentro do meio cristão pode ser estudado e aperfeiçoado, quando são aprendidas e utilizadas técnicas teatrais

Assim, neste primeiro capítulo, traçarei um breve panorama do teatro religioso, sua importância em alguns momentos da história e como ele influenciou na colonização do Brasil. Darei também uma pincelada sobre o protestantismo e como, dentro dele, existe a Igreja Batista da Vila Ivonete, origem do Grupo Kerigma, que realizou o projeto Casa do Julgamento, no roteiro “Colisão” estudado aqui.

1.1 Breve Panorama Histórico do Teatro Religioso

Neste momento, tratarei como teatro religioso aquele que, de alguma forma ou circunstância, se relaciona ou tem como base as divindades. Ele se diferencia do teatro cristão, pois, enquanto este versa especificamente sobre doutrinas que seguem o evangelho de Cristo, aquele pode ter elo com quaisquer tipos de crença ou doutrina.

Segundo os autores Benjamin Santos (1998) e Evilázio Texeira (1997), considera-se que o teatro tem sua origem relacionada ao “sagrado”, uma vez que seus primeiros registros marcam festas e rituais aos deuses, que mandariam chuva, tornariam terra e pessoas férteis, entre outros. Na Grécia Antiga, esses rituais continuaram, nas festas em homenagem ao deus Dionísio (deus do vinho), importante na continuação da história do teatro, pois como escreve Almeida:

As origens do teatro, tanto institucional, como materialmente, estão diretamente ligadas às danças e cantos culturais em honra a Dioniso e, como vimos anteriormente, tais performances aconteciam inicialmente nos campos, de forma não normatizada. Podemos dizer, então, que o nascimento do teatro, antes que ele se firmasse em um só lugar, se dê na *khóra*, com os cortejos e danças rituais de sátiros e mênades. (...). Falar do teatro materialmente constituído implica estar a par também da religião dionísica e entender como se deu o processo de institucionalização do culto e da configuração do teatro como o lugar do deus (ALMEIDA, 2010, p.11).

Partimos então para a intenção principal deste TCC, que é o teatro religioso cristão, cujo surgimento, por sua vez, deu-se na Idade Média, com a ascensão do Cristianismo e o concomitante declínio da civilização grega, como afirma Sérgio de Carvalho (2001). De acordo com Aranha e Martins (1992), na Idade Média, a arte

serviu grandemente para ensinar os principais preceitos do catolicismo e para relatar as histórias bíblicas.

Neste momento o teatro alcança diversas pluralidades, dialogando com o sagrado e o profano; ora ratificando os preceitos da igreja, ora tratando a questão sagrada com comicidade, como discorre Margot Berthold, em seu livro **História Mundial do Teatro:**

O teatro da Idade Média é tão colorido, variado e cheio de vida e contrastes quantos os séculos que o acompanha. Dialoga com Deus e o diabo, apoia seu paraíso sobre quatro singelos pilares e move todo o universo com um simples molinete. Carrega a herança da Antiguidade na bagagem como viático, tem o mimo como companheiro e traz nos pés um rebrilho do ouro bizantino. Provocou e ignorou as proibições da Igreja e atingiu seu esplendor sob os arcos abobados dessa mesma Igreja (BERTHOLD, 2001, p. 185).

Conforme as pesquisas de autores como Bertold, Benjamin Santos e Evilázio Teixeira, naquele momento houve um grande monopólio da igreja sobre a população, e o teatro por sua vez foi banido por ser chamado de profano se não utilizado para evangelização e catequização. Porém, ainda nos tempos medievais, a partir do século XII, como relata Santos (1998, p.5), a própria Igreja começou a usar o teatro para contar as histórias sagradas da Bíblia e dos santos através de parábolas recitadas com linguagem menos formal e acessível ao povo, ou para debater os mistérios das Escrituras, ficando, por isso, conhecidas como Milagres e Mistérios, diferenciando-se do Oriente, que possuía caráter fortemente místico. Essa forma religiosa de teatro se estendeu até o século XV, quando o Renascentismo cresceu e tirou Deus do centro, colocando o homem em seu lugar, como podemos observar na seguinte afirmação de Berthold:

Em Aristóteles, os humanistas encontraram a necessária autoridade antiga para o drama, em harmonia com as regras de Vitruvius para a forma do palco. Os problemas formais e temporais dos dramaturgos constituíam a contrapartida dos problemas de espaço para os outros artistas. O teatro dos humanistas tentou fazer justiça a ambos. Envidou seus melhores esforços para encarar a herança medieval, relacionando-a com a nova e contrastante teoria da arte da Antiguidade, preparando, assim, uma base intelectual e teatral para novo espírito da renascença (BERTHOLD, 2001, p. 272).

Saindo da Idade Média o teatro começa a quebrar a barreira de se correlacionar apenas com temas divinos e vinculados à Igreja. No Brasil o teatro retorna às suas origens religiosas.

Sobre o processo de colonização e sua importância na gênese da sociedade brasileira, incluindo aí o teatro, disse Ferreira Jr. e Bittar:

Esta temática, além de se constituir num dos elementos estruturais da progênie societária brasileira, leva em conta o fato de determinados assuntos da nossa historiografia têm permanecido na sombra. Tal como assinalou Ciro Flamarion Cardoso, o período colonial foi praticamente esquecido das pesquisas, passando a predominar uma preferência maciça pelo passado extremamente recente ou o presente imediato (FERREIRA JR., BITTAR, 2004, p.172).

Percebe-se que o teatro religioso foi o propulsor do teatro como um todo no Brasil, pois ao se depararem com os nativos indígenas que viviam nas terras brasileiras, seus costumes e cultura, os colonizadores portugueses, em especial os jesuítas que aportaram aqui nas primeiras expedições, buscaram ensinar os padrões lusitanos que no Brasil também seriam impostos. Assim, o teatro foi fortemente usado pelos jesuítas como forma de catequização dos indígenas habitantes no país, e para apaziguar os conflitos existentes entre colonos e indígenas.

Sobre esses processos Ferreira Jr. e Bittar apresentam as seguintes observações:

Quanto ao teatro como forma de aculturação e de educação, nós o analisamos como elemento de imposição do padrão linguístico português sobre os demais idiomas, numa época em que se verifica a ausência de Nação e de estado propriamente ditos e a coexistência de etnias, culturas e interesses sociais conflitantes. Em outras palavras, ele é um recurso para a catequese – portanto, para a educação – e parte integrante do projeto colonizador lusitano (FERREIRA JR., BITTAR, 2004, p.174).

Um grande nome que exemplifica este momento é o do padre José de Anchieta (1534-1597), que escreveu diversos autos de cunho religioso cristão, contando histórias bíblicas, como o Auto de São Lourenço ou o Auto Pastoril, e que:

Ao produzir uma arte letrada a serviço de Deus e d'El-Rei, foi um intelectual orgânico do projeto colonizador europeu ocidental. Isso porque a prioridade e o sentido do seu teatro eram a formação de um ambiente cultural português e cristão no processo de edificação da grande nação brasileira (FERREIRA JR., BITTAR, 2004, p.178,179).

Ainda no processo de estruturação do Brasil como nação, enquanto o teatro jesuíta era utilizado para catequizar os índios, começou a crescer o protestantismo no Brasil no momento pré-independência. Como explicita Oliveira:

A presença do protestantismo no Brasil data do início de sua colonização, aliás, até mesmo um pouco antes dela, se quisermos ser rigorosos quanto às datas: a primeira aparição dele no cenário da Colônia Portuguesa deu-se

em 1545, quatro anos antes da chegada do primeiro governador geral, em 1549. Regra geral, a história do protestantismo brasileiro é considerada pelos historiadores como começada no Brasil pré-independente, isto é, com a transferência da sede do Reino Português para o Rio de Janeiro (OLIVEIRA, 2006, p.21).

Assim, começou a expansão de outras doutrinas, que não a católica pelo Brasil, como os batistas e presbiterianos; e esta expansão acompanhou o processo de ocupação do território brasileiro.

De fato, nos relatórios dos missionários que passaram por lugares previamente visitados pelos “colportores”¹, constam às vezes relatos de encontro de pequenas comunidades já predispostas a aceitar o protestantismo pelo conhecimento prévio da Bíblia (OLIVEIRA, 2006, p.23).

É possível, assim, observar que o monopólio da igreja católica já não era o que predominava. O protestantismo avançava através dos colportores à mesma medida que crescia o conhecimento e a ocupação das terras brasileiras. Para compreendermos melhor a questão do protestantismo, cito Enock Pessoa:

As igrejas que se estabeleceram definitivamente no Brasil na segunda metade do século XIX, chamadas evangélicas históricas, tinham algumas características comuns:

A) Eram puritanas, isto é, procuravam viver literalmente de acordo com os padrões éticos bíblicos. Sua ética se caracterizava por várias proibições, normalmente contrárias ao *modus vivendi* do catolicismo implantado aqui. Eram comuns as proibições quanto à prática de relações sexuais antes e fora do casamento, do hábito de fumar, de beber, de participar de jogos de azar, de dançar em bailes, etc. As pessoas ‘novas convertidas’ eram orientadas a restringirem sua vivência a três instituições básicas: a família, a igreja e o trabalho.

B) Eram conversionistas e por isso davam ênfase prioritária à ‘conversão espiritual’ também chamada de ‘novo nascimento’, que correspondia à aceitação do ‘plano de salvação’, Tal significava a incorporação das doutrinas protestantes de salvação somente pela fé individual na graça imerecida de Deus, através da mediação única de Jesus Cristo, cujos ensinamentos são encontrados unicamente na Bíblia Sagrada. Implicava em uma experiência pessoal do indivíduo com Deus de modo sobrenatural. Estas eram características fieis aos princípios do protestantismo puritano europeu dos séculos XVI e XVII. Havia uma espécie de compromisso subliminar dos missionários com a ideologia burguesa, liberal, capitalista e norte-americana. Esta crença liberal estava baseada no tripé: família, escola e igreja. A atitude religiosa liberal se expressava pela tolerância para com outros credos e para com as pessoas que tinham pontos de vista diferentes (PESSOA, 2003, p.55).

Com raiz no protestantismo, e seguindo a grande maioria dos ritos e preceitos dos protestantes, dando ênfase a questão da conversão (ou novo nascimento)

¹ Termo oriundo do francês, que significa “levar no pescoço”. Refere-se a pessoas que comportam ou fazem distribuição de literatura, em especial, religiosa. Este termo iniciou-se devido aos colportores valdenses que carregavam manuscritos bíblicos embaixo de suas roupas ou em bolsas presas ao pescoço.

creceu a Igreja Batista no Brasil, doutrina esta da Igreja Batista da Vila Ivonete, objeto de estudo deste TCC, com seu grupo de artes.

Dentro desse contexto evangelizador e seguindo os ritos bíblicos e protestantes, temos então o teatro como principal linguagem de alcance, seja com relação ao trabalho missionário e evangelístico, seja no tocante à edificação cristã, com peças que ensinam sobre a relação com Deus, como descreve Teixeira:

O teatro tem se mostrado como um veículo eficaz na Evangelização.

(...)

Evangelizar implica em darmos a conhecer o rosto de um Deus que é amor e que sempre e em todos os tempos fez e continua fazendo a opção pela vida. A essência do amor é ser criativo porque somente o amor faz novas todas as coisas. Mas o que é criar?

Criar é formar e transformar. É relacionar as coisas, dar-lhes formas novas. O homem, ao transformar a natureza, também se transforma. Não só percebe as transformações como também se percebe nelas.

(...)

O teatro fala ao homem de si próprio e o homem aprende porque é tocado nas suas estruturas mais internas. O trabalho artístico leva-o à procura de sua pureza infantil (TEIXEIRA, 1997, p. 7,8).

Neste texto, mesmo abordando vertentes religiosas cristãs ou com perspectiva de catequização, demonstro que o teatro pode ser trabalhado considerando suas propriedades técnicas específicas, como linguagem em si e não apenas utilizando os princípios superficialmente. Mas com o devido domínio, principalmente na parte de atuação dos atores.

Não obstante, é necessário que os atores envolvidos nas produções teatrais procurem sempre oferecer o melhor, sempre com muita dedicação e estudo, para que assim todo o processo de encenação e produção seja facilitado e alcance seus objetivos, tanto estéticos quanto evangelizadores.

Esse tem sido o caso da Igreja Batista da Vila Ivonete - IBVI, local onde se desenvolveu o Grupo Kerigma, que utiliza o teatro como forma de evangelização, seja dentro da igreja, ou na rua, como também se preocupa com a capacitação de seus integrantes, e aperfeiçoamento de técnicas de encenação, figurino, cenário, expressões corporais e faciais, noções de espaço, tempo e ação dentro do espetáculo, buscando oferecer a melhor para Deus, como também para o público, de forma coerente e clara.

1.2 O Grupo Kerigma

O Grupo Kerigma² envolve integrantes das áreas de teatro, dança, música e circo. Ele é responsável pelas apresentações artísticas da Igreja Batista da Vila Ivonete - IBVI desde 2010. Antes de apresentar toda a estrutura, constituição e percurso do grupo, apresentarei o histórico da IBVI para compreender o contexto em que o grupo esta inserido.

A Igreja Batista da Vila Ivonete, situa-se na cidade de Rio Branco – AC e tem 33 anos de existência. É ligada a Convenção Batista Brasileira³, o que significa dizer que segue todos os preceitos e doutrinas batistas. Segundo informações coletadas com o pastor-presidente da igreja, Ivanildo Nascimento de Oliveira, e algumas pessoas que participaram do início da igreja, como Marineide Miranda, Vanda Brito e Wainer Sirlene, as reuniões iniciaram-se na casa de um casal já evangélico - Josias e Juliana - e eram dirigidas pelo pastor Cila Ferreira. Foi exatamente no dia 18 de fevereiro de 1984 que esta pequena congregação fora organizada como Igreja⁴, tendo seu templo sede inaugurado.

O sistema de administração interno defendido pelas igrejas batistas é chamado de congregacional e está fundamentado, principalmente, na autonomia das igrejas locais. As decisões internas da igreja local são tomadas pelo sistema democrático de votação direta (CONVENÇÃO BATISTA BRASILEIRA – CBA, 2017, on line).

O atual pastor, Pr. Ivanildo Nascimento de Oliveira, mais conhecido como Pastor Ivan, está no pastorado desde 30 de março de 1990, conforme registros em ata da igreja. Segundo ele, a IBVI recebe pessoas de todas as faixas etárias (na data de realização da pesquisa, 2017, a maioria dos membros era composta por jovens e adolescentes, com idade que variava de 12 a 23 anos). A igreja não faz distinção econômica ou social qualquer na composição de seus membros, que hoje

² Segundo o Pequeno Dicionário de Termos Teológicos, o termo Kerigma vem do grego κήρυγμα / *Kérigma*, e significa *proclamação*.

³ É o órgão máximo da denominação batista no Brasil, sendo a maior convenção batista da América Latina, representando cerca de 8750 igrejas, 4.944 Congregações e 1.706.003 fiéis. Como instituição, existe desde 1907, servindo às Igrejas Batistas brasileiras com sua estrutura de integração e seu espaço de identidade, comunhão e cooperação. É ela que define o padrão doutrinário e unifica o esforço cooperativo dos Batistas do Brasil. É administrada por um Conselho Geral, cuja diretoria tem o mandato de 2 anos. Assim como as Igrejas locais que a integram, a CBB se rege por padrões democráticos, com ênfase na descentralização decisória e na alternância do poder. (CONVENÇÃO BATISTA BRASILEIRA, 2017, on line).

⁴ Segundo a doutrina Batista, uma igreja inicia como congregação de alguma outra igreja e passa a ser independente a partir de sua organização formal.

somam o total de 266 pessoas batizadas. Acrescente-se a estes, um número considerável de visitantes que frequentam esporadicamente as reuniões.

A IBVI sempre esteve envolvida com artes. O pastor que é músico, mas sem formação na área, canta e toca instrumentos como violão, violino, guitarra, baixo, teclado, bateria e percussão. Logo que chegou à igreja organizava corais para apresentações de final de ano e essas apresentações evoluíram para musicais, contendo pequenas participações teatrais que chamamos de “cantatas de final de ano”. A primeira cantata aconteceu em 1991, sendo reproduzida até 1994.

Mesmo tendo o teatro como principal linguagem fora do prédio da igreja, a IBVI, não possuía recursos para investimento nas artes. Assim, sua equipe teatral desde o seu surgimento, em 1990, era formada por algumas pessoas (sem quantidade fixa), que se reuniam eventualmente, e apenas em datas comemorativas ou ocasiões especiais, preparando alguma participação artística solicitada pelo pastor. Algumas pessoas que estavam presentes nessa formação desde o início não tinham muita experiência ou prática artística, apenas vontade de aprender e fazer.

Em meados dos anos 2000, foi criada a banda Salmus. Ela era composta por 4 vocais (um principal e três *backings vocals*), violonista, tecladista, guitarrista, baixista, baterista e saxofonista, todos da Igreja Batista da Vila Ivonete. Essa banda tinha como objetivo levar a música cristã e sua mensagem às escolas da cidade. Como essas apresentações, denominadas “Impactos”, aconteciam com frequência (normalmente duas vezes por mês), um grupo de artes composto por jovens e adolescentes da igreja, na faixa dos 13 aos 17 anos, e que se reunia apenas para apresentações previamente designadas passou a acompanhar a banda, no intuito de potencializar as apresentações. A forma artística comumente utilizada nos “impactos” era a dança, pois era a linguagem na qual os integrantes possuíam maior segurança.

No ano de 2002, a equipe de artes soube de um curso que seria realizado pela JOCUM⁵ – Jovens Com Uma Missão em Rio Branco/Acre, onde seriam ensinadas técnicas de dança, circo e teatro, principalmente pantomimas. Interessados em aprender mais linguagens e aprimorar o conteúdo artístico, os componentes

⁵ JOCUM - Jovens Com Uma Missão é um Movimento internacional e interdenominacional, empenhado na mobilização de jovens de todas as nações para a obra missionária. Iniciou suas atividades em 1975, em Contagem – MG, com um casal de missionários americanos e hoje possui uma estrutura descentralizada, com 55 Centros e Treinamentos e Escritórios em todas as regiões do país.

participaram de todos os cursos ofertados na cidade e que chegavam ao conhecimento do grupo.

No curso de pantomima, aprendi na prática exatamente o que discorre Pavis (2007): “[...] a pantomima é base para toda a interpretação, pois o motivo de não haver fala, com voz, ressalta toda a linguagem corporal necessária para uma expressão”.

Como alguns integrantes se identificavam com o teatro, mas não se interessavam pela dança e o contrario também acontecia, o grupo foi dividido em dois: Vilarte, que ficava com a parte teatral e de pantomimas – e pela qual eu fiquei responsável, e Ritmus, que se responsabilizava pela dança.

No ano de 2003, a IBVI iniciou uma reforma com ampliação da estrutura física de seu templo. Na intenção de auxiliar nesse processo, as lideranças dos dois grupos, Vilarte e Ritmus, começaram a realizar os Festivais de Dança, onde cobrávamos o valor de inscrição por número de dança apresentada. As apresentações eram julgadas e analisadas por jurados da classe artística da cidade, como professores de dança locais, Lívia Teodoro, Raquel Teixeira, Liliane Andrade, e coreógrafos conhecidos no meio evangélico, Adriana Santos, Viviane Silva, Fernanda Flores, que avaliavam vários aspectos do grupo, como por exemplo: figurino, sincronia, ritmo, expressão corporal. Esses eventos aconteceram por 7 anos consecutivos, sendo o último realizado em 2009 - e foram um marco na história do Grupo Kerigma e das igrejas envolvidas, pois, todas demonstravam empenho e investimento em figurinos, técnicas e estética. Ao organizarmos esse evento, percebemos que podíamos reunir toda a comunidade evangélica em prol da arte e realizar atividades artísticas de grande porte, tirando o caráter estritamente religioso de evidência, gerando oportunidade para um novo fazer artístico dentro das igrejas, com maior aprimoramento e evidenciando aptidões.

Ainda nessa busca de alcançar mais conhecimentos específicos para preparação e consciência corporal, três membros do grupo: Matheus Gomes, Vitória Ribeiro e Thayná Rejane do Nascimento que haviam feito cursos de técnicas circenses, se reuniram e trouxeram a proposta de criar um trabalho de circo dentro do grupo de artes. Eles, então, realizaram a Escola de Circo da JOCUM em Contagem – MG, no ano de 2009 e trouxeram o que aprenderam na escola, repassando os ensinamentos e novos conhecimentos para pessoas do grupo

interessadas pela arte cênica. De um grupo de 8 pessoas, nasceu o grupo Akros, que realiza acrobacias, portagens e arte de circo.

O pastor presidente da IBVI chamou os grupos e orientou que eles se unificassem. Porém, todos teriam oportunidade de fazer dentro do grupo apenas a linguagem artística que se sentisse com maior aptidão. Ou seja, esse grupo seria dividido em ramificações, e cada integrante poderia escolher qual ramificação se sentiria mais a vontade para participar. Essa junção foi de extrema valia para todos, pois o grupo se fortaleceu e pode trocar experiências em todas as áreas.

Assim, no início de 2010, foi estabelecido o Grupo Kerigma, e o grupo possui subgrupos o Vilarte (pantomima), o Ritmus (dança) e o Akros (circo). Mesmo que os cursos e capacitações já fizessem parte da história do grupo, foi a partir desse momento, em que foram eleitos líderes de cada subgrupo, com base em suas práticas e conhecimentos artísticos que o grupo, em sua totalidade, começou a participar mais intensamente de oficinas, cursos e palestras. Passamos também a ministrar capacitações em outras igrejas, visando sempre o aperfeiçoamento artístico nosso e daqueles que pudéssemos ajudar, levando a comunidade artística cristã a angariar conhecimento nas áreas de expressão corporal, figurino, maquiagem, cenários e postura enquanto atores.

É muito interessante observar como, após a unificação de todos os grupos, começamos a nos envolver mais, dedicando-nos não só a um núcleo específico, mas no espetáculo em geral, como produção, encenação, maquiagem, iluminação e sonoplastia.

Hoje, temos um total de 86 pessoas integrando o grupo Kerigma envolvidas ativamente com todos os nossos projetos (Vilarte – 41 integrantes, Ritmus – 23 integrantes e Akros – 22 integrantes) e os principais projetos que o Grupo Kerigma desenvolve atualmente são: Casa do Julgamento, Auto de Páscoa, e os Impactos, além de apresentações ocasionais que ainda realizamos em datas comemorativas da igreja.

Não é possível precisar exatamente quantas pessoas já passaram pelo grupo durante toda a sua trajetória, pois foram muitas. Algumas, inclusive, decidiram seguir carreira de artistas acadêmicos, como é o caso de Christian Moraes, um ex-integrante do grupo, que hoje é professor na Universidade Federal do Acre – UFAC, no curso de Artes Cênicas, e de Alexandra Neri, que se graduou em Artes Cênicas

na UFAC e hoje é professora de Arte em uma Escola da Rede Pública de Rio Branco.

Como citado anteriormente, durante todo esse trajeto, estive presente com o grupo, mais precisamente desde 1998, acompanhando todo o processo vivenciado pelo mesmo. Meu primeiro contato com o teatro se deu na igreja, então, procurei aprofundar meus conhecimentos teatrais participando de cursos que eram oferecidos em minha cidade, como no caso dos Palcos Giratórios⁶, onde eu aproveitava a oportunidade de me aproximar do conhecimento teatral e de técnicas que normalmente não eram utilizadas na igreja. Pude aperfeiçoar técnicas teatrais e me aproximar desses elementos cênicos que estão em foco neste trabalho.

Exposto todo o histórico do Grupo Kerigma, coletado por mim através de lembranças pessoais e de pesquisa com pessoas presentes desde o início, como Jael Souza, Thays Cristina e Henrique Pereira, passemos a estudar o projeto específico descrito neste TCC, que é o projeto Casa do Julgamento, no roteiro “Colisão”.

1.3 O Projeto Casa do Julgamento e o Roteiro “Colisão”

O Projeto Casa do Julgamento foi fundado em 1988 como uma alternativa às festas de Halloween, muito famosas nos EUA. Como contraponto ao tema da “Festa das Bruxas”, o pastor norte-americano, chamado Tom Hudgins, optou por criar uma peça que trouxesse uma mensagem cristã, no mesmo período. Ele, então, criou o primeiro roteiro, que contava a história real de um rapaz que descobre o câncer, vai para o hospital e mesmo assim não deixa de acreditar que em tudo existia um propósito de Deus. Esse roteiro tem por nome “A História de uma Luta”.

Após esse primeiro roteiro, foram escritos mais 5 roteiros de espetáculos, que são: “Colisão”, “Overdose”, “59 minutos”, “Rede de Mentiras” e “Onde há fumaça, há fogo”. Todos eles são marca registrada da New Creation Evangelism, Inco⁷. E, desde aquele ano, o projeto vem crescendo no mundo, contabilizando apresentações em 7 países: Estados Unidos, Canadá, Portugal, Chile, Argentina,

⁶ Projeto realizado pelo SESC, que leva artes cênicas para diferentes cidades do país.

⁷ Organização americana registrada como sem fins lucrativos e interdenominacional (ou seja, não é ligada exclusivamente a nenhuma igreja ou religião específica)

Espanha e Brasil, com mais de 3 milhões e meio de espectadores. A última atualização de informações no site aconteceu em 2006⁸.

Meu primeiro contato com esse Projeto aconteceu através da Igreja Batista Filadélfia, em Porto Velho – RO, que já tinha a licença para realizar o projeto e o desenvolvia pela quarta vez. O primeiro espetáculo aconteceu no ano de 2005. Como sempre estive envolvida com o teatro na igreja, e por essa ser uma proposta diferente de tudo o que eu já havia conhecido, interessei-me em assistir a peça e perceber suas particularidades. Assim, no ano de 2009 aconteceu meu primeiro contato como espectadora, que depois me instigou a possível produção desse Projeto.

Quando voltei a Rio Branco, apresentei ao Grupo Kerigma a proposta do Projeto, porém não houve total aceitação, pois o projeto foi visto como de um porte superior a possibilidade do grupo realizar. Quatro anos se passaram, e em 2013, fui com o Vilarte e nossa líder geral, Thays Cristina, para Porto Velho. Após apreciarem o espetáculo, todos se interessaram em realizar a Casa do Julgamento em Rio Branco – AC. Como o roteiro que o Vilarte, Thays Cristina e eu assistimos em Porto Velho foi o “Colisão”, optamos por comprar essa mesma franquia, uma vez que já tínhamos familiaridade com ela. Marcamos para 2014 a primeira realização da Casa do Julgamento no Acre.

Todos os roteiros do projeto Casa do Julgamento possuem montagem que propõe ao espectador a sensação de que ele fará um voo. Assim, tudo é produzido como se ele estivesse em um aeroporto e essa produção faz parte de todos os roteiros.

Quando o espectador chega, é recebido por uma recepcionista que o acompanha até a bilheteria. Na bilheteria, ele compra sua passagem e seu nome é colocado em uma lista de passageiros, que é chamada a cada 10 ou 20 minutos. Antes dos espectadores começarem a assistir a peça, recebem instruções de uma atriz que exerce o papel de “comissária de bordo” / guia, que os explica os encaminhamentos para embarcarem no voo e como devem seguir ao longo do espetáculo. Ela os acompanha durante todo o percurso, fazendo explicações e resumos antes de entrar em cada cena. Cada voo tem entre 15 a 25 pessoas,

⁸ Disponível em: www.casadojulgamento.com.br Acesso em 18/10/2017.

dependendo do tamanho das salas onde acontecerão as cenas. Tentamos fazer ao menos 20 voos por noite de apresentação e para isso, as cenas vão se repetindo.

Os roteiros possuem entre 8 a 9 cenas, e cada cena acontece em uma sala diferente. Os atores de cada sala também são diferentes, embora os personagens sejam os mesmos. Eles vão sendo caracterizados por um acessório ou roupa específica que os identifica.

As primeiras cenas contam as histórias dos personagens, seus dramas, medos, traumas; a situação em que cada um se encontra e o contexto no qual estão inseridos. A cena central é aquela em que acontece alguma tragédia, que finda em uma morte. E, nas três últimas cenas, temos aquilo que os idealizadores acreditam ser o que acontece após a morte: o julgamento final, onde é selado o destino de cada personagem, se ele irá para o céu, ou para o inferno, sendo ambos encenados também.

A ideia central é fazer o espectador repensar as decisões que tem tomado enquanto em vida, reforçando que toda escolha possui uma consequência, que podem ser sentidas aqui, ou em outro plano alheio ao que conhecemos.

Depois de todo esse trajeto, os passageiros / espectadores são levados a uma sala de aconselhamento, onde é feito um cadastro de todos os que participaram e realizaram a viagem, e uma conversa sobre as compreensões finais, durando todo o percurso uma média de 50 minutos a 1 hora. O texto contendo as cenas que serão estudadas no capítulo 2 está anexado ao final deste TCC (Anexo p.51).

Neste espetáculo, é contada a história de uma família que vive desestruturada. Andrea e Pedro são pais de dois adolescentes, Ana e André. Pedro tem tido situações de dificuldades no trabalho e isso tem desencadeado outras complicações. Ele começou a beber exageradamente, passou a trair sua esposa e não consegue mais desenvolver um bom relacionamento com nenhum outro familiar. Andrea, por sua vez, prefere se esconder dos sentimentos ruins nos efeitos dos remédios, ocultando o caos vivido pela família. Depois de uma grave discussão, onde são trocadas acusações e agressões físicas, André, o filho mais velho, decide se desligar de preocupações com o futuro, vivendo uma vida desregrada, cheia de excessos, causando preocupação em sua mãe. Ana, a filha mais nova, fica introvertida e acaba conseguindo desabafar com uma professora, que a aconselha a entregar sua vida nas mãos de Deus, para que assim ela possa experimentar paz interior.

Nesse mesmo dia, após Ana sair da aula, ela vai a procura de André, em um bar. Ele está alcoolizado, mas decide dirigir mesmo assim. Eles se envolvem em um grave acidente, e enquanto André morre ainda no local, Ana é levada com vida para um hospital, porém ambos falecem.

No hospital, uma enfermeira dá a Andrea e Pedro uma carta escrita por Ana antes de morrer. Nela, Ana fala que havia aceitado Jesus e que aquele era o único caminho para a reestruturação da família deles. Ali, fica subentendido que os pais se reconciliaram. E, assim, Ana e André são julgados e cada um vai para o seu destino final.

Ressalto alguns elementos cênicos que precisaram ser trabalhados pelo grupo para realização dessa montagem, como: o espaço cênico - organizando os espaços de cada cena que precisavam estar bem delimitados e coerentes; a consciência corporal do ator, sua localização no espaço da cena e na relação de contracena com os outros atores; o cenário montado em um espaço pequeno; o figurino que precisa estar totalmente igual para os atores diferentes que interpretam os mesmos personagens, assim como a preparação dos atores que interpretarão os mesmos papéis, com seus trejeitos e nuances, focando em suas expressões corporais.

No próximo capítulo, irei compartilhar um pouco de como trabalhei alguns desses elementos cênicos, especificamente com o grupo do elenco.

2 EXPERIÊNCIAS E PRÁTICAS

Vamos falar neste capítulo sobre o desenvolvimento do Projeto Casa do Julgamento e o caminho percorrido para as tomadas de decisões e processo de criação. Porém, antes disso, devo falar sobre como minha experiência me trouxe até aqui. Vejamos o que Larrosa descreve como experiência:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada aconteça. Walter Benjamin, em um texto celebre, já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara (LARROSA, 2002, p.21).

O autor destaca que os inimigos da experiência podem ser: o excesso de informação (dá a pessoa um significado pronto das ações e a pessoa apenas reproduz sem sentir); o excesso de trabalho (a pessoa confunde saber fazer, com saber sentir e pode acabar entrando em um processo de repetição sem aprofundamento da razão do que está fazendo); a falta de tempo (a pessoa apenas passa pela vida, sem se apreender realmente aos significados); o excesso de opinião (faz a pessoa se julgar sabedora de todos os sentidos, tendo opinião sobre todos os assuntos e a fechando para novas experiências). Ao longo do que está sendo apresentado neste TCC relato minha preocupação em levar os envolvidos nesse projeto da Casa do Julgamento a evitarem esses “inimigos”, buscando novas experiências.

Compreenda-se que cito a experiência citada por Larrosa, como aquela que toca e que nos passa algo. O que eu via dentro do fazer artístico cristão não gerava a experiência, ou não se importava com isso. Ao contrario, eram passadas informações, opiniões, mas não havia preocupação em fazer o público, ou o ator, terem experiências. Percebi que isso transforma o fazer teatral em monótono e sem expressão, como cita Camargo:

Às vezes, o espectador está sentado no melhor lugar da plateia, o tema da peça lhe interessa, o estilo de encenação é apropriado ao texto, mas os atores estão mal iluminados, algumas palavras se perdem, os figurinos são inexpressivos, os movimentos pobres, com gestos repetitivos e os sons não atingem a dramaticidade necessária; enfim, há uma indigência expressiva que afasta em vez de aproximar o espectador (CAMARGO, 2003, p.59).

Assim, depois de ter consciência que a experiência não é repasse de informações, expressão de opinião e que pode ser dificultada se não for considerada desde o início do processo, parti do pressuposto da necessidade de dar maior atenção às necessidades dos atores, preparando-os e capacitando-os; deixando-os cientes do processo de construção dos espetáculos; levando-os ao reconhecimento de parte do todo que é o espetáculo. Isso aconteceu quando decidimos, levar os conhecimentos prévios, adquiridos em cursos teatrais, para dentro do Grupo Kerigma, influenciando o seu fazer artístico.

Devemos ponderar que se os elementos cênicos não forem considerados em sua totalidade e trabalhados com foco no objetivo final da encenação, ela não produzirá efeito algum em nenhuma das partes envolvidas.

O projeto demanda uma grande estrutura para seu desenvolvimento, como por exemplo: um local que comporte todas as cenas e espaços utilizados na produção; pesquisa e procura de figurinos, maquiagem; materiais para construção dos cenários e reforma e/ou ampliação dos espaços que serão utilizados; e muitos dias de preparação de elenco e ensaios para uma apresentação de qualidade para o público.

O projeto da CJ possui várias pessoas envolvidas em diversas áreas, pré-produção, produção e pós-produção. Essas pessoas são voluntárias e se dispõem a colaborar na área em que elas melhor se encaixam por profissão ou apenas por aptidão.

As áreas de pré-produção são:

- Construção – responsáveis por construir os cenários e montar os ambientes externos que serão necessários no evento, como: caixa, bilheteria, camarins;
- Venda de Camisetas – responsáveis pela venda das camisetas com a divulgação do projeto para todos os envolvidos, como também para o público;
- Preparação de elenco – responsável pelos ensaios e encontros entre elenco e dialogar com as equipes de maquiagem e figurino;
- Iluminação – estão incluídos na pré-produção e na produção, na montagem das cenas;
- Sonoplastia - estão incluídos na pré-produção e na produção, na montagem das cenas;

- Divulgação – responsável pela criação de artes para cartazes, outdoors; contato com empresas e programas de televisão para divulgação.

Áreas de produção – durante o espetáculo:

- Recepção - das pessoas que chegam ao evento, encaminhando-as para o local de venda de bilhetes;
- Bilheteria - venda de ingressos e formação de listas de passageiros;
- Maquiagem;
- Figurino;
- Espaço infantil – espaço preparado para crianças de até 12 anos, que não podem assistir ao espetáculo;
- Apoio – responsáveis pelo fluxo de pessoas nos corredores e de dar suporte para o elenco entregando o lanche, acompanhando os voos e evitando o encontro entre elenco e espectadores nas trocas de salas;
- Apresentação do espetáculo – Elenco em cena.

Áreas de pós-produção:

- Desmontagem – todos os envolvidos na produção e elenco participam dessa fase, que é desmontar todos os cenários e entregar o local no qual foi realizado o evento da mesma forma que foi recebido.

Cada equipe descrita acima possui um responsável imediato, que representará sua equipe com a coordenação geral do projeto, que é formada pela Thays Cristina Nascimento - líder geral, Caroline Nunes - responsável pelo financeiro e eu - responsável pela preparação de elenco e direção teatral.

Essa coordenação geral do projeto inicia seus trabalhos com a decupagem do texto, conforme a autora Debora Falcão descreve:

Trata-se de uma análise aprofundada do que está claro no texto e do que está nas entrelinhas. Com estas informações, podemos visualizar um quadro de possibilidades com as quais poderemos trabalhar, e ainda preencher os espaços vazios com informações congruentes às que já temos, para podermos planejar a encenação (FALCÃO, 2006, p.40).

Assim, o texto é estudado minuciosamente, as personagens são analisadas, suas nuances, e ainda estudamos as necessidades do espetáculo, no que tange a

espaço, cenário / cenografia, figurino e maquiagem. Após essas análises a coordenação geral segue a procura de um lugar que dispunha de 09 salas para as cenas com amplo espaço para bilheteria e lanchonete.

Para realizar a peça “Colisão”, as melhores opções são as escolas, por já possuírem salas e corredores, que possibilitam a montagem dos cenários e passagem dos passageiros/público. Entretanto, a grande maioria não possui disponibilidade para nos ceder o espaço durante todo o tempo necessário. São três meses de montagem e construção de cenários, concomitantes com dois meses de ensaios. Por fim, após muitas conversas e negociações com a diretoria, definimos o Colégio Estadual Barão do Rio Branco (CEBRB), um colégio tradicional da cidade, situado no centro. Essas negociações tratavam da utilização de alguns espaços para ensaios, durante a finalização das aulas – que só terminariam definitivamente em outubro. Para iniciar a construção, só teríamos autorização quando iniciasse o período de provas de recuperação, momento em que o fluxo de alunos na escola é bem menor.

Outro ponto importante na preparação e organização do espetáculo é a reunião do quantitativo necessário de pessoas. Como o número total de participantes no projeto é superior a 150 pessoas para construção, encenação, produção, bilheteria e guias, é bem maior do que a quantidade de integrantes do Kerigma - 86 pessoas, foi necessário irmos à procura de parcerias. Com base na experiência que já havíamos passado nos Festivais de Dança, onde nos juntávamos com outras igrejas, fizemos parceria com outras 5 igrejas da cidade: Igreja Batista da Colina, Assembleia de Deus na Floresta, Comunidade Batista Cristã, Igreja Batista Getsêmani e Igreja Congregacional, que se disponibilizaram a ajudar em todas as outras áreas que envolvem a CJ – Casa do Julgamento.

Colocando-me então, como diretora do espetáculo, participante de todas as etapas da produção, e observadora de todas as etapas descritas aqui, farei uma descrição de como os ensaios foram organizados e posteriormente um relato de como os elementos cênicos foram trabalhados no caso em tela, e de que forma eles influenciaram no produto final encenado no roteiro “Colisão”, apresentado no final de janeiro de 2016.

2.1 Os Ensaios

Os ensaios foram realizados no período de 02 de novembro de 2015 a 19 de janeiro de 2016 e as apresentações aconteceram de 21 a 30 de janeiro de 2016.

Esses ensaios seguiram uma organização baseada na primeira montagem da Casa do Julgamento de 2014. As personagens principais, que são Andréia, Pedro, Ana e André, são todas interpretadas por integrantes do Kerigma. Assim que iniciamos os trabalhos de construção no local estabelecido, começamos os ensaios, com o auxílio da Quezia Araújo, que também tem experiência em atuação e é integrante do Vilarte.

Nos ensaios para a CJ, Quezia e eu utilizamos inicialmente espaços livres, como as casas dos integrantes do elenco, ou salas de aula avulsas, ou a igreja, mas à medida que os cenários iam sendo construídos, os ensaios já começavam a acontecer nas salas montadas.

Importante ressaltar que ensaio, segundo Pavis é o “[..] trabalho de aprendizagem do texto e do jogo cênico efetuado pelos atores sob direção do encenador” (PAVIS, 2007, p.129). Esse momento do ensaio é muito importante, como esclarecem Tavares e Araújo:

(...) Durante os ensaios, eles possuem uma liberdade muito maior de encenação, passível de erros e correções em todos os momentos. São feitos alongamentos, aquecimentos de voz e de percepção corporal. Esses aquecimentos são dispositivos primordiais para um melhor aproveitamento do corpo dos atores e uma prevenção de danos nas cordas vocais do grupo (TAVARES, ARAÚJO, 2011, p.13).

Nesse processo Quezia e eu assumíamos essa posição de condução dos estudos sobre o texto e dos jogos cênicos no intuito da preparação dos atores para a cena. Nossos encontros com o elenco aconteciam 5 dias por semana. Nas duas primeiras semanas ensaiávamos 1 cena por dia. Nas semanas seguintes, em cada dia, ensaiávamos duas cenas. Cada ensaio tinha duração média de 2h para cada cena, durante os dois meses de preparação. Ou seja, apenas o elenco de duas, das nove cenas, comparecia em cada dia, como podemos ver nas imagens abaixo:

Imagem 01



Ensaio com o elenco de duas cenas

Imagem 02



Ensaio da cena 04 – Acidente

Nas primeiras duas semanas, todo encontro era dividido em duas partes: primeiro realizávamos jogos que desenvolvessem a interação e integração do grupo e depois fazíamos a leitura das cenas. Para este momento, propus os jogos de Boal: Mímica e o Jogo do Assassino, pois como ele mesmo descreve são jogos “[...] que ajudam as pessoas a aceitar a possibilidade de tentar representar como no teatro; ajudam a perder a vergonha” (BOAL, 1991, p.95).

Nas semanas seguintes, os ensaios se dividiam entre jogos e exercícios de concentração, foco, noção de espaço, voz e impostação vocal, criatividade e improviso, e depois fazíamos o ensaio propriamente dito, como vemos nas imagens a seguir.

Imagem 03



Ensaios com jogos de mímica

Imagem 04



Ensaios com trabalho de voz e impostação vocal

Os jogos eram realizados em conexão com o foco do ensaio. Quando a necessidade era fixar as noções de espaço cênico, realizávamos jogos teatrais nesse sentido, e assim por diante, como será explicitado nos tópicos seguintes.

2.2. Opções Cênicas para a construção das cenas

Os ensaios também eram permeados pela relação com as opções cênicas para a montagem dos cenários, da iluminação e dos figurinos. Considerando também como eles influenciaram no produto final apresentado aos espectadores, iniciaremos este tópico sobre este tema.

Quando abordamos as questões sobre os elementos cênicos, estamos, portanto dialogando com o que Pavis menciona sobre encenação, citando Veinstein (1955, p.7), que escreveu que a encenação pode ser designada em mais de um sentido:

Numa ampla acepção, o termo encenação designa o conjunto dos meios de interpretação cênica: cenário, iluminação, música e atuação [...]. numa acepção estreita, o termo encenação designa a atividade que consiste no

arranjo, num certo tempo e num certo espaço de atuação, dos diferentes elementos de interpretação cênica de uma obra dramática (PAVIS, 2007, p.122).

Pensando na pluralidade de elementos cênicos que envolvem o fazer teatral, e nas múltiplas possibilidades de organizá-los no espaço e nas interações entre eles, faz-se necessário estabelecer opções para a construção do espetáculo de acordo com as propostas que se pretende seguir. Nesse sentido, identifico que o trabalho do grupo Kerigma, nesta montagem da peça “Colisão” tinha como intenção aproximar do “efeito de real”. Deparamo-nos assim, com os conceitos de Pavis para “efeito de real”:

Há, na verdade, impressão de real, quando o espectador tem a sensação de estar assistindo ao acontecimento apresentado, de ser transportado para a realidade simbolizada e de ser confrontado não com uma ficção artística e uma representação estética, mas com um acontecimento real (PAVIS, 2007, p.120).

Além do efeito de real, vejo que a organização dos elementos na montagem também se aproxima do que Pavis entende como “efeito de reconhecimento”:

Mais ou menos sinônimos de *efeito real*. Há um efeito de reconhecimento quando o espectador reconhece em cena uma realidade, um sentimento, uma atitude que lhe parece já ter experimentado alguma vez. A impressão de reconhecimento varia conforme os objetos reconhecidos: a identificação com a personagem dá-se de acordo com um sentimento ou uma impressão já conhecida. O efeito de reconhecimento ideológico produz-se quando o espectador se sente num ambiente familiar cuja legitimidade ele não questiona (PAVIS, 2007, p.120).

No roteiro “Colisão”, podemos afirmar serem utilizados os dois conceitos, o primeiro no que tange a sensação dos espectadores ao adentrarem nas cenas e se depararem com cenários e um ambiente produzido para gerar esse efeito de real. O segundo, o efeito de reconhecimento, pode ser gerado a partir do momento em que é gerado no espectador uma reflexão ou um auto reconhecimento a respeito dos temas e situações encenadas ali.

2.2.1 Cenário, Iluminação e Figurino

Definidos o local e as pessoas envolvidas, iniciamos a montagem dos cenários. Essa equipe era liderada por Fernando Peres – que não é engenheiro, mas sempre trabalhou no Kerigma por afinidade nessa área. Ele fez os croquis das cenas juntamente com a Thays Cristina, e Raimundo Saraiva - marceneiro responsável.

Nas imagens abaixo, podemos observar os primeiros cenários em processo de construção:

Imagem 05



O início da construção do cenário

É necessário que o ambiente, antes e depois de montado, passe por averiguação do Corpo de Bombeiros – esta parte, além de ser uma imposição da franquia Casa do Julgamento, se faz imprescindível para segurança de todos os envolvidos no projeto e do público.

Para as nossas análises também é relevante considerar que o momento da construção dos cenários é muito importante no processo, pois como esclarece Pavis:

O cenário não apenas se liberta de sua função mimética, como também assume o espetáculo inteiro, tornando-se seu motor interno. Ele ocupa a totalidade do espaço, tanto por sua tridimensionalidade quanto pelos vazios significantes que sabe criar no espaço cênico. O cenário se torna maleável (importância da iluminação), expansivo e co-extensivo à interpretação do ator e à recepção do público (PAVIS, 2007, p.43).

Assim, fez-se necessário um estudo minucioso do roteiro para começarmos a construção e montagem dos cenários. Previamente, as salas foram organizadas na ordem em que as cenas aconteceriam. Os corredores por onde os passageiros caminhariam, juntamente com os guias foram fechados para que não existisse o risco de um voo cruzar com outro.

Como dito anteriormente, são feitos croquis dos cenários construídos, juntamente com uma lista do material necessário para cada cena, como: madeiras,

papelão, telas de arame, lonas, folhas de compensado, etc. Essa etapa, além de demandar tempo, necessita de profissionais na área de marcenaria, construção e também precisamos de um electricista. Observemos as imagens da construção do cenário da cena do Acidente:

Imagem 06



Construção do cenário da cena do acidente 1

Imagem 07



Construção do cenário da cena do acidente 2

Imagem 08



Construção do cenário da cena do acidente 3

Imagem 09



Construção do cenário da cena do acidente 4

A iluminação é diferente em cada cena, pois, em algumas se faz necessário luz ambiente, em outras temos fitas de led e assim por diante. A importância da iluminação no espetáculo pode ser chamada “[...] pelo termo luz, provavelmente para indicar que o trabalho da iluminação não é iluminar um espaço escuro, mas, sim, criar a partir da luz” (PAVIS, 2007, p. 201-2). Ela materializa-se quando vemos cenário onde as cores de luzes já simbolizam alteração de cenas. Um dos exemplos é quando as pessoas estão entrando na cena 4 (cena do acidente), e veem a luz de um giroflex em rotação. A luz nos remete a presença de uma viatura policial em cena.

Concomitante a todo esse processo o elenco formado foi selecionado previamente, com base nas características dos personagens no texto, e a equipe de figurino iniciou os trabalhos pesquisando trajés, tecidos, de acordo com o roteiro e as características dos personagens. De acordo com Pavis:

Hoje, na representação, o figurino conquista um lugar muito mais ambicioso; multiplica suas funções e se integra ao trabalho de conjunto em cima dos significantes cênicos. Desde que aparece em cena, a vestimenta converte-se em figurino de teatro: põe-se a serviço de efeitos de amplificação, de simplificação, de abstração e de legibilidade (PAVIS, 2007, p.168).

Assim, compreendendo esse lugar do figurino descrito por Pavis, a equipe de figurino veste as Andréias e os Pedros, como pais de classe média alta, e André a Ana, como adolescentes dessa mesma classe social.

Também, buscando o efeito de real, descrito no tópico anterior, tanto os policiais e paramédicos da cena do acidente quanto os médicos da cena do hospital,

vestem-se de uniformes das profissões que estão encenando. Isso pode ser observado nas imagens a seguir:

Imagem 10



Figurino dos paramédicos

Imagem 11



Figurino do frentista do auto posto

Imagem 12



Figurinos da repórter e do cinegrafista

Imagem 13



Figurinos do elenco da cena do hospital

Imagem 14



Figurino da cena do hospital

É necessário compreender que, como já explicitado, são várias equipes e todas estão trabalhando ao mesmo tempo, por isso as ações aqui descritas são todas concomitantes.

2.3. Espaço Cênico e Expressão Corporal

Neste tópico traço uma narrativa com foco no trabalho do ator, sua expressão corporal e a sua relação com o espaço e os cenários. A intenção é demonstrar como estes elementos cênicos foram abordados para alcançarmos os objetivos do espetáculo - evangelização e o aprofundamento no fazer artístico aproximando a cena e o espectador. Segundo Camargo:

As relações proxêmicas⁹ entre palco e plateia contam com recursos teatrais 'intensificadores' que permitem aumentar a frequência dos sinais visuais e auditivos, tornando-os de algum modo explicitamente visíveis e audíveis. Esses intensificadores proxêmicos, se é que assim poderíamos chama-los, estão implícitos no uso que se faz da voz, da caracterização dos atores, da indumentária, máscara, da maquiagem, da expressão facial, do cenário e, principalmente, da luz (CAMARGO, 2003, p.60).

Esses recursos teatrais intensificadores citados pelo autor, como iluminação, figurino e cenário, se relacionam com o trabalho de expressão corporal e a noção espacial que são abordados nesse tópico, pois todos os elementos citados corroboram para que a proxêmica teatral, também citada por Camargo, ocorra.

Na Casa do Julgamento, essa aproximação do público com a cena é extremamente importante, pois, dessa forma ele compreende a história e entra no contexto cênico ali representado. As cenas precisavam ser atrativas e dinâmicas, tendo em vista que o público dirigia-se de sala em sala para vê-las. Foram 08 cenas e cada uma teve a duração de 10 a 12 minutos. Durante todo esse percurso o espectador permanecia de pé, por isso, os detalhes precisavam ser executados de forma a prender a atenção do público, instigando-os sem cansá-los, dando a sensação de que o tempo em que estiveram no "voo" passou rápido.

A peça tem, ao todo, 9 ambientes contando com o aconselhamento – atendimento realizado após a viagem nos 08 espaços do voo. No entanto, o objetivo deste TCC é observar a preparação do espetáculo com foco na evangelização,

⁹ Camargo aborda em seu livro o termo "proxêmica teatral", no que diz respeito às aproximações e relações entre palco/plateia, entre ator/personagem e espectador.

dando ênfase na organização e nas opções dos elementos cênicos utilizados. Para tanto, focarei em cenas nas quais a visualização desses aspectos é mais perceptível. As cenas são: a Casa (Cena 1); Acidente (Cena 4), para as observações sobre o espaço cênico e Acidente e Hospital (Cena 5), para as considerações sobre o trabalho de expressão corporal com o elenco¹⁰.

2.3.1. O espaço cênico nas cenas 1 (Casa) e 4 (Acidente)

O foco neste tópico será sobre o trabalho com o elenco em relação a consciência do espaço. Para isso, iniciamos apresentando algumas considerações de autores sobre essas relações que se estabelecem. Evill Rebouças afirma que:

No trabalho de apropriação do espaço – e levando em consideração a sua arquitetura, a sua atmosfera e as pessoas que o circundam – conseguimos projetar novas possibilidades para as personagens. Interferências do campo tátil, olfativo e da própria geografia do espaço colaboram para a ampliação do discurso (REBOUÇAS, 2009, p.58).

Na peça Colisão todos os espaços faziam parte do contexto que simulava uma preparação para o início de um voo. Como abordado anteriormente, a bilheteria foi montada para que o público tivesse a sensação de estar comprando uma passagem para realizar um voo. Havia um ambiente simulando uma sala de espera do aeroporto, onde eram dadas instruções para cada viajante, como por exemplo, a proibição de filmar o espetáculo. Uma das instruções era sobre a delimitação do espaço que o público poderia adentrar nas cenas. Todas as salas possuíam uma linha amarela marcada no chão e ela era a delimitação de onde os passageiros/espectadores podiam pisar – simulacro das linhas de instrução e guias dos aeroportos.

Na cena da casa (cena 01), existiam divisórias internas para demarcar espaços de entrada da casa, da cozinha e do quarto. Eram paredes colocadas no intuito de limitar a visão. Para a passagem entre a sala e o quarto, utilizou-se uma linha no chão – a parede não foi construída. O cenário é composto das construções físicas e daquelas que são construções de significados como ter uma parede imaginária, por

¹⁰ Os roteiros das cenas e croquis de cenário estão nos anexos.

exemplo. Nesse sentido, essa construção de cenário e a noção de espaço basearam-se nas várias formas de espaço que Pavis aborda em seu **Dicionário de Teatro**:

1. Espaço Dramático : É o espaço dramaturgico do qual o texto fala, espaço abstrato e que o leitor ou o espectador deve construir pela imaginação (*ficcionalizando*).
 2. Espaço Cênico: É o espaço real do palco onde evoluem os atores, quer eles se restrinjam ao espaço propriamente dito da área cênica, quer evoluam no meio do público.
- [...]
- Funcionamento do Espaço Cênico – graças a sua propriedade de signo, o espaço oscila entre o espaço *significante* concretamente perceptível e o espaço *significado* exterior ao qual o espectador deve se referir abstratamente para entrar na ficção (*espaço dramático*). Esta ambiguidade constitutiva do espaço *teatral* (isto é, *dramático* + *cênico*) provoca no espectador uma dupla visão (PAVIS, 2007, p. 132-4).

Desde o primeiro ensaio com o cenário montado, observei a dificuldade em manter os atores dentro dos espaços que estavam demarcados com linhas no chão, onde não havia paredes, pois de vez em quando as linhas eram atravessadas.

O roteiro conta o drama vivido por uma família, de pai, mãe, filho e filha, e que os filhos se envolvem em um acidente de carro. Dessa forma, a atriz que faria a filha, não poderia “atravessar” uma parede entre a sala e o quarto no momento que apanhava de seu pai; o pai e o filho também deveriam saber movimentar-se na cena da briga, respeitando os limites das paredes fictícias; nenhum deles poderia olhar diretamente para o outro personagem que estivesse em outro cômodo da casa, por conta dos limites impostos pelas paredes.

Quanto à cena 4, esta continha uma pintura fictícia de rua no chão. Foram construídos uma casa e um posto de gasolina. No final da pintura da rua, foi montada uma ambulância – feita com os restos de uma ambulância antiga. Tínhamos os figurantes interpretando os plantonistas e os curiosos. Considerando que toda esta estrutura estava montada dentro da sala de aula de uma escola, mesmo sendo toda adaptada para aquele ambiente, a cena ficou tumultuada porque sobraram poucos espaços livres para circulação. Então, algumas vezes os plantonistas precisavam invadir o espaço do posto de combustível para atender as vítimas que estavam no chão, ou alguns dos curiosos invadiam o espaço da casa.

Observando a necessidade de adequação dos atores aos espaços cênicos, e a conscientização de seus corpos dentro do espaço disponível, realizei com eles em todos os ensaios, jogos desenvolvendo a noção do espaço cênico enquanto atores e

a noção dos movimentos corporais. Os jogos teatrais que mais utilizei foram os do fichário da Viola Spolin.

Em se tratando de espaço, utilizei muito o esquema de Viola Spolin que inicia com o “Aquecimento Básico”, onde os atores precisavam sentir o corpo, mexendo cada área corporal e entrando em contato com os objetos existentes no espaço e o espaço em que estavam; passávamos para o “Sentindo o Eu com o eu”, onde os atores precisavam sentir cada parte do corpo que estivesse em contato com algo. Por vezes, incluíamos os jogos de “Caminhada no espaço”, no qual os atores se percebiam no espaço e trabalhavam ossos e articulações em movimento.

Este esquema era muito bem recebido e apreendido por todos, pois, os jogos ajudavam-nos a atingir os objetivos da percepção corporal e noção de espaço e, também serviam como alongamento. Acerca da utilização dos jogos Spolin afirma:

[...] são maneiras orgânicas de perceber / sensibilizar / experienciar o ambiente (espaço) a nossa volta como uma dimensão atual na qual todos entram, comunicam, vivem e são livres. Distrações são abandonadas e os jogadores são ajudados a entrar no momento presente, com outros jogadores e com formas e objetos (SPOLIN, 2008, p 41, 42).

E era isso que ocorria em nossos ensaios: ao iniciarmos os jogos, as distrações eram dissipadas e todos se envolviam com o presente vivido ali, percebendo-se dentro daquele ambiente e da cena, então, podíamos seguir o ensaio com todos devidamente norteados e com consciência corporal. Era necessário que eles percebessem, conhecessem e também estipulassem seus limites, ocupando um espaço seu dentro da cena, como estabelecendo distância e proximidade com o outro. Como escreve Spolin:

Mudança está dentro de nós. Podemos mudar, ser mudados e criar mudança. Impossível de ser captada plenamente por meio de palavras, as transformações parecem surgir do movimento físico intensificado e da troca dessa energia em movimento entre os jogadores. A partir da união dessa energia, no espaço entre os jogadores, nasce uma nova criação – a transformação.

Parece, a partir de anos de observação desse fenômeno admirável, que existe uma fonte entre os jogadores que pode transformar-se em evento visível (SPOLIN, 2008, p.46).

Assim, esse “saber seu lugar dentro da cena” fez grande diferença na montagem, pois criando uma marcação exata dos corpos e seus movimentos, foi perceptível o aperfeiçoamento dos atores dentro da cena. Depois das leituras e

jogos, começamos a criar diálogos mentais das personagens. Eu pedia aos atores para pensarem no que o seu personagem estaria pensando naquele momento, como eles estariam reagindo? Na mente do personagem, ele estaria querendo falar com quem? Ou com ninguém? Esses questionamentos, quando respondidos, situam o ator e suas posições dentro da cena. Feitas essas análises, juntamente com os atores, fizemos marcações no chão, durante os ensaios, para que os atores pudessem se localizar em qual ângulo o personagem deveria estar.

Na cena da casa acontece a briga generalizada na família: todos os personagens estão dentro do quarto e ocorre uma agressão do pai à filha, depois uma briga entre pai e filho. Quando todos se conscientizaram de seus corpos como parte do espaço, dos movimentos síncronos, do nível de força que deveriam usar, a briga gerou o efeito de real esperado, respeitando os limites fictícios das cenas e a integridade física dos atores.

Os jogos de integração de elenco possibilitaram a aproximação do elenco e com isso, surgiu uma maior disponibilidade entre eles em se ajudar, tanto na observação do seu espaço, quanto na noção do espaço do outro. Sobre essa relação com o outro dentro do espaço, expressa Camargo:

As distâncias que se verificam nas relações interpessoais, nas relações entre pessoas e lugares ou entre pessoas e coisas não constituem, obviamente, o único fator determinante nas marcações de cena, mas contribuem muito para que estas se definam. De fato, se observarmos, grande parte das marcações são de natureza proxêmica, na medida em que a movimentação do ator se dá a partir da relação que se estabelece entre ele e um outro, seja este 'outro' um ator ou um cenário, um objeto, um ruído, uma voz, uma música ou uma configuração de luz (CAMARGO, 2003, p. 99-0).

E isso foi perceptível. Quando os atores entenderam essa natureza proxêmica, a marcação foi melhorada e houve maior compreensão da mensagem da cena para eles e para o público. Após os exercícios de consciência corporal e consciência das ações do ator enquanto personagem, os lugares marcados para os personagens ficaram facilmente perceptíveis. Por exemplo, o frentista da cena, sabia como se movimentar dentro do espaço pequeno onde foi montado o posto; as testemunhas dentro da casa que saíam para o espaço cujas vítimas estavam caídas no chão, sabiam exatamente o caminho que deviam percorrer. Era um número grande de atores ocupando um espaço resumido e cheio de entradas e saídas. Quando todos

se conectaram percebendo a si e ao outro como parte do espaço, a cena fluiu mais limpa e coerente.

2.3.2. A expressão corporal nas cenas 4 (Acidente) e 5 (Hospital)

Partindo do pressuposto que buscamos chegar aos efeitos de reconhecimento e de real, tentei enquanto diretora, conduzir os atores a explorarem a possibilidade de expressar seus sentimentos, a fim de alcançarem expressões corporais e faciais que demonstrassem as emoções das cenas. Este, inclusive, foi um ponto muito importante nos ensaios gerais e na preparação de elenco. Quando todos os atores que interpretavam o mesmo personagem se encontravam, trabalhavam os trejeitos e discutiam como poderiam acrescentar expressões corporais do personagem que seriam repetidas por todos os intérpretes.

Todavia, as expressões corporais e faciais dos figurantes das cenas 4 (do acidente), e 5 (do hospital), necessitavam de um trabalho mais elaborado. Nos ensaios, os figurantes que faziam os pacientes que aguardavam no hospital estavam completamente apáticos e alheios à carga emocional da cena. Não interagiam e nem se mostravam curiosos com a discussão da mãe (Andrea) com a atendente, nem com a forma ríspida como a que o pai tratou a todos ali. Isso precisava ser corrigido, pois não se adequava ao clima imposto pela cena.

No hospital, existia uma parede construída no meio da cena. Como podemos observar nas imagens abaixo:

Imagem 15



Cenário da cena do Hospital 1

Imagem 16



Cenário da cena do Hospital 2

De um lado, estava a sala de espera, onde os pais Andrea e Pedro, aguardavam notícias de sua filha, Ana, juntamente com os figurantes. Do outro lado, Ana estava deitada em uma maca, sendo cuidada e monitorada por um médico e uma enfermeira. Essa cena era carregada de emoção, por causa da morte de Ana e porque os pais recebem a notícia de que o outro filho, André, também havia morrido.

Na cena do acidente, nos deparamos com a seguinte situação: os corpos de Ana e André estavam estendidos no chão, ao lado da moto; existia um posto de combustível com um frentista, testemunha do acidente; havia uma casa, com duas senhoras, também testemunhas do acidente; além da presença dos paramédicos, dos policiais, de uma repórter, do cinegrafista e dos curiosos (3 figurantes na cena), que tentavam fotografar e saber como aconteceu o acidente.

Os atores que figuravam precisavam tentar se aproximar dos dois corpos no chão, fotografa-los tentando aparecer na reportagem. Percebi que eles se amontoavam em um canto e não conseguiam se soltar e transitar pelo local. Em algumas vezes, se desconcentravam em meio a toda a movimentação que a cena demandava. De repente, me deparava com os figurantes assistindo a cena, como espectadores, sem esboçar as reações que a cena solicitava.

Toda essa situação de apatia mediante aquelas situações encenadas, iam de encontro ao que escreveu Fernando Peixoto, em seu livro **O que é Teatro**:

O trabalho do ator pressupõe treinamento constante e aperfeiçoamento técnico, além de inteligência e sensibilidade atentas à observação da vida social, ao entendimento das relações de produção e suas consequências no cotidiano social dos homens (PEIXOTO, 1995, p.34).

Aquelas cenas exigiam um trabalho maior com foco na concentração e expressividade dos envolvidos, independente de serem membros da figuração ou de papéis principais. Segundo Pavis, a expressão corporal é a:

Técnica de interpretação usada em oficina e que visa ativar a expressividade do ator, desenvolvendo principalmente seus recursos vocais e gestuais, sua faculdade de improviso. Ela sensibiliza os indivíduos para suas possibilidades motoras e emotivas, para seu esquema corporal e para sua faculdade de projetar este esquema na sua interpretação (PAVIS, 2008, p.88).

Levantadas essas considerações, propus jogos teatrais que aperfeiçoassem nos atores as técnicas de expressividade corporal e ampliassem a consciência corporal e, ainda, a percepção deles dentro das cenas, de maneira individual e enquanto grupo. Os jogos propostos fazem parte do fichário da Viola Spolin e têm foco na expressão corporal: como “Bonecos #1”; “Movimento Rítmico”; “Exercícios para as Costas #1”; “Irritação Física #1”; “Sustente! #2” e o “Músculo Tenso”. Todos esses jogos proporcionavam uma maior exploração do movimento corporal, trazendo melhor e maior consciência corporal e espontaneidade nas expressões.

Naquele momento, eles viveram o que Sônia Machado de Azevedo aborda em seu livro **O Papel do Corpo no Corpo do Ator**:

Apenas quando for capaz (o ator) da entrega de si ao instante em que se formam no espaço seus gestos é que poderá permitir, sem ansiedade, que a máscara (fruto de sua criação) possa, em harmonia, conviver com a cena e seu ritmo (AZEVEDO, 2008, p.136).

A “entrega” citada pela autora acontecia também durante os jogos, no momento cujos participantes liberavam as tensões musculares se “auto percebendo”, e se estendia, quando eles atuavam se entregando às suas expressões.

Os atores que faziam figuração receberam toda a atenção durante os ensaios. Trabalhei com eles textos imaginários que seriam desenvolvidos na mente. Por exemplo: quando a mãe chega ao hospital, nervosa, debilitada e não consegue falar com o médico que atende seus filhos, eu solicitava que uma das moças levantasse e oferecesse água para ela; no momento em que eles recebem a notícia da morte de seus filhos, pedia a todos que se condõessem com o casal, demonstrando em suas expressões faciais um semblante triste, assim como uma curvatura corporal, que

demonstrasse desânimo e pesar por aqueles pais e assim sucessivamente aconteceu nas cenas de maior participação dos figurantes.

Foi perceptível a mudança ocorrida conforme os ensaios progrediam. À medida que a interação entre os atores ia aumentando, eles também se ajudavam no desenrolar das cenas. Observei, também, que quando o ator se dispõe a se entregar ao papel, ele mesmo se surpreende com a resposta que seu corpo vem a emitir. Foi gratificante poder sentir e viver a evolução do espetáculo e foi ainda mais agradável poder observar o desenvolvimento individual do ator se preparando. Todos cresceram coletivamente quando se dispuseram a trabalhar, aprender e evoluir enquanto grupo.

Lembro-me que, ao final de um dos voos, um dos passageiros que foi ver o espetáculo comentou: “Nossa!!! Senti-me em um hospital de verdade. As pessoas tinham aspecto e postura de doentes”. Isso me deixou exultante, pois percebi que a dedicação dos envolvidos nas encenações, alcançou o objetivo: os espectadores tiveram uma experiência estética. Assim, conseguimos chegar aos efeitos de reconhecimento e de real.

CONCLUSÃO

O teatro cristão, muitas vezes, pela falta de contato com as técnicas teatrais, acaba por focar seus espetáculos apenas no contexto evangelizador. Pensando nessa realidade senti-me impulsionada a realizar esta pesquisa que pretendeu demonstrar como os elementos teatrais podem influenciar na composição de um espetáculo e na preparação de atores, inclusive no espetáculo cristão.

Ao final, percebe-se que o fazer teatral, também dentro do meio religioso, vai além de uma mensagem evangelística. Quando nos dispomos a estudar aprofundando algum tipo de conhecimento, temos um crescimento interno e externo – foi que se pude sentir com os membros do grupo Kerigma.

Os integrantes do grupo hoje se sentem muito mais seguros não só para atuar, mas para cobrarem melhorias expondo opiniões. Novos integrantes surgiram atraídos pela oportunidade do fazer teatral. Atores que antes não conheciam aspectos da expressão corporal puderam sentir-se livres para expressar sentimentos através de seus corpos. Essa liberdade conquistada refletiu também com a perda de timidez e maior interação entre eles. A interação também ocorreu quando os atores se sentiram livres para explorarem o espaço cênico disponível dentro dos cenários.

A criatividade também aflorou, pois ao se sentirem seguros da prática que executam, das falas nas cenas e do repertório de movimentos dentro dos espaços utilizados, os integrantes acrescentaram ideias e enriqueceram seus papéis com valorosas improvisações. O sentimento exposto por todos foi o mesmo: eles reconhecem que enfrentaram essa batalha e que juntos podem realizar os eventos que surgirem e vencerem os desafios aos quais se propuserem.

Através do estudo da atuação com foco na expressão corporal e no espaço cênico, vários outros elementos como: cenário, figurino, iluminação, sonoplastia e outros, puderam ser estudados. Observei que um elemento cênico acaba evocando outro, à medida que cada detalhe é explorado. Tendo noções de expressão, o ator acaba se interessando em aprender sobre tipos de maquiagem, o figurino, adereços e como esses elementos o ajudam a ressaltar sua expressão.

A Igreja Batista da Vila Ivonete, da qual faço parte, em muito contribuiu para que esta pesquisa tomasse forma, uma vez que possibilita e incentiva seus membros a buscarem conhecimentos e aprimoramentos, inclusive na área artística. O Grupo Kerigma é resultado do esforço de várias pessoas com um mesmo objetivo:

falar de Deus através da arte. E, sendo Ele o nosso grande incentivador, devemos procurar dar nosso melhor. Isso significa buscar novos conhecimentos conhecendo e apreciando espetáculos que se aproximem do nosso objetivo.

Mesmo dentro da igreja, nos espetáculos teatrais, faz-se relevante o cuidado e atenção com a iluminação, figurino, sonoplastia, maquiagem, cenário, pois, independente do teatro ter cunho cristão, continua sendo teatro; e a peça “Colisão”, do projeto Casa do Julgamento, é um exemplo disso. Possui intuito evangelístico, mas também é repleta de pormenores foram explorados através dos elementos cênicos em questão. Ela significa um divisor de águas dentro do fazer artístico do Kerigma e isso pode ser comprovado quando analisamos as apresentações anteriores a ela e as posteriores.

Um fator responsável por toda essa evolução artística do grupo é o fato de alguns membros terem se dedicado a estudar sobre o fazer artístico, como foi o caso do Christian Moraes e Alexandra Neri, e eu, conforme citei no capítulo 1. Quando saímos de nossa zona de conforto na igreja e fomos conhecer novas tendências, um leque de oportunidades se abriu diante de nós.

O fato de eu ter ido para a Moçambique, realizado oficinas de teatro lá e isso ter me levado a buscar a graduação, também é muito importante para mim e para o grupo. Ao entender que posso coordenar um processo desse porte com segurança, percebo que para eles é confortável compreender que podem confiar que não estou “inventando moda”, mas repassando conhecimento. Isso os incentiva a seguirem as atividades propostas, trabalhando em harmonia em busca de crescimento individual e coletivo.

Este TCC é também uma forma de incentivar a continuidade do trabalho do grupo Kerigma. Apesar de nem todos os membros possuírem conhecimentos técnicos e específicos para a realização de um bom espetáculo, ainda assim, nenhum deles se esquivou das responsabilidades. Ao contrário, todos investiram e apreenderam as novas informações e conhecimentos que lhes foram transmitidos.

É possível afirmar que, após as montagens de espetáculos de grande porte, como a CJ, o grupo está muito mais unido, assim, a renovação da disposição para novas montagens é rápida. Neste momento, em novembro de 2017, enquanto escrevo este TCC, estamos montando mais uma vez a Casa do Julgamento, dessa vez com o roteiro “59 minutos”.

Viver essa experiência e conta-la através deste registro acadêmico é muito gratificante. A tarefa lidar com tantos detalhes e pessoas não é fácil, entretanto é muito prazeroso. É muito bom ver o quanto a dedicação das pessoas no estudo de roteiro, na análise dos elementos cênicos, na montagem dos cenários, e em outras atividades no decorrer do desenvolvimento do projeto, faz-nos crer que é possível realizar todo e qualquer desafio que nos for proposto.

Ressalto que este TCC trouxe apenas uma pequena parcela de muitos estudos e reflexões que podem surgir a partir da pesquisa de montagem desse espetáculo. Toda a experiência vivida no decorrer do processo, desde os ensaios à montagem e às apresentações, suscitam ideias e abrem portas para novas pesquisas.

Esta pesquisa poderá auxiliar outros grupos cristãos que quiserem investir em capacitação em suas igrejas. Espero que, a partir deste, várias pessoas percebam o quanto é possível fazer teatro de qualidade, mesclando outras linguagens artísticas, como: música, dança, as artes visuais e circenses no meio cristão.

É meu desejo que este TCC instigue a muitas pessoas amantes e/ou fazedoras do teatro cristão a realizar estudos futuros sobre outros fazeres artísticos dentro da igreja. Muito ainda há de se estudar e se pesquisar sobre os elementos cênicos aplicados ao teatro religioso. Espero também que as novas pesquisas realizadas venham a contribuir com todo o acervo material empírico já existente no campo do teatro cristão, possibilitando assim, que outros grupos tenham acesso a aparatos teóricos e práticos que influenciem ricamente suas oficinas e capacitações nessa área.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, J. E. L. 2010. O Teatro, a pólis: Dioniso e seu espaço norteador da identidade políade. S.P., Labeca – MAE/USP.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. **Temas de filosofia** — São Paulo : Moderna, 1992

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2008

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução: Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho Clóvis Garcia. São Paulo – SP: Perspectiva, 2001.

BOAL, Augusto. **200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro** – 10ª ed. - Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1991.

CAMARGO, Roberto Gill. **Palco & Platéia** – Sorocaba, SP: TCM – Comunicação, 2003.

CARVALHO, Sérgio. Um certo conceito de Teatro. *REVISTA USP*, São Paulo, n.49, p. 169-175, março/maio 2001.

FALCÃO, Débora. **Fundamentos do Teatro na Igreja**. Recife-PE: Editora Pessoal, 2016.

FERREIRA JR., Amarílio, BITTAR, Marisa. Pluralidade Linguística, Escola do Be-a-bá e Teatro Jesuítico no Brasil no Século XVI. *Educ. Soc. Campinas*, vol. 25, n.86, p. 171-195, abril 2004.

FREITAS, Marcus Vinícius. O Teatro Musical enquanto prática pedagógica no meio eclesial: ressignificando o fazer artístico na Igreja Batista Esperança, Natal – RN. Rio Grande Norte: Natal, 2015.

LARROSA, Jorge Bondía. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, num. 19, jan – abr, 2002, pp. 20-28. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação. Rio de Janeiro, Brasil.

OLIVEIRA, Ivanildo Nascimento de. *Ethos Batista no Brasil*. 2006. 60f. Monografia (Graduação em Ciências Sociais - Bacharelado) – Departamento de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Acre, Rio Branco-Acre, 2006.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro** / Patrice Pavis: tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Grinsburg e Maria Lúcia Pereira, 3. Ed – São Paulo : Perspectiva, 2008.

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro?** – São Paulo: Brasiliense, 2003. – (Coleção Primeiros Passos; 10).

PESSOA, Enock da Silva. O discurso evangélico como expressão de cidadania. Tese (doutorado) – Pontifício Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, AC. 2003.

Quem Somos? Disponível em:

<http://www.convencaobatista.com.br/siteNovo/pagina.php?MEN_ID=19.> Acesso em 27/09/2017.

REBOUÇAS, Evill. **A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional**. São Paulo : Ed. UNESP, 2009.

SANTOS, Benjamin. **Auto de Santo Antônio**. São Paulo: Paulinas, 1998. Coleção Teatro.

SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin**; tradução de Ingrid Dormien Koudela. – São Paulo: Perspectiva, 2008.

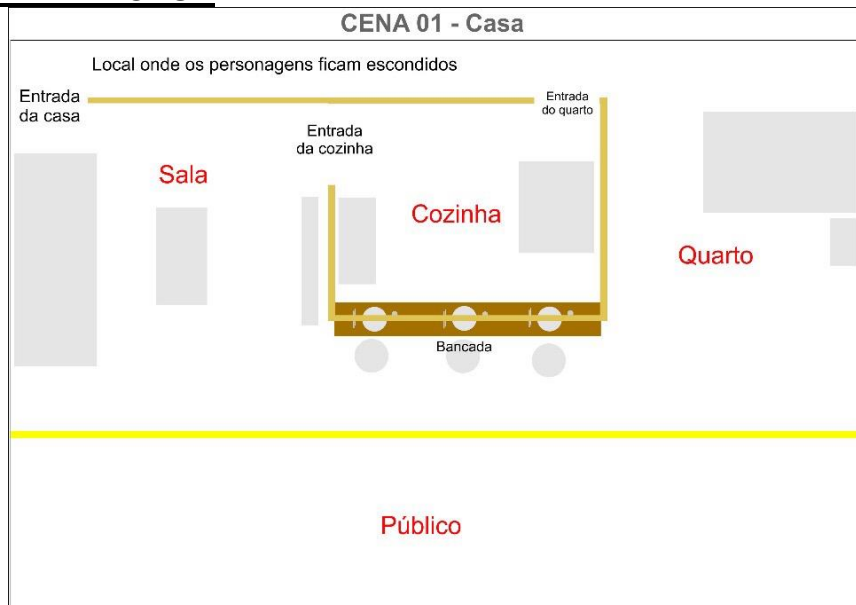
TAVARES, Ilead Marchezi; ARAÚJO, Vivivanni. A relação ator-palco-plateia: um estudo da aprendizagem do devir-consciente no teatro. Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória - ES – Brasil - Psicol. teor. prat. vol.13 no.3 São Paulo dez. 2011.

TEIXEIRA, Evilázio. **O gemido de Jó, gemido do povo: peça teatral sobre o Livro de Jó**. São Paulo: Paulinas, 1997. Coleção Teatro.

ANEXO

1. Texto Original e Croquis

CENA 1 – CASA



Lista de material:

Madeira
 Papelão
 Compensado
 Fita amarela
 TNT
 Lona Branca
 Lona preta
 Sofá
 Tv
 Mesa de centro
 Geladeira
 Fogão ou outra coisa
 Pratos
 Talheres
 Bancos
 Cama
 Criado mudo
 Abajur
 Quadros

(SUZANA ESTÁ LENDO UM LIVRO, INQUIETA. ELA ALTERNA ENTRE OLHAR O RELÓGIO, DAR VOLTAS NA CAMA, TOMAR CALMANTES E OLHAR NOVAMENTE O RELÓGIO)

Suzana- Meu Deus, já passa da meia noite e o Pedro ainda não chegou em casa. Deve ter acontecido alguma coisa. Mas... ele costuma avisar quando vai trabalhar até mais tarde. O que será que aconteceu?

(ANDRÉ ENTRA NO QUARTO, FURIOSO)

André- Mãe! Mãe! Mãe!

Suzana- André, meu filho, estou preocupada. Você na rua até essa hora e seu pai não chegou do trabalho.

André – Me escuta primeiro, para de reclamar.

Suzana- Fala o que é menino.

André- Esse canalha que você chama de marido, tem outra !

Suzana- O quê?

Andre- Mãe, ele tem outra. Aquele canalha tem outra!

Suzana- Não é possível!

Andre- Eu o vi saindo do motel, beijando outra mulher.

Suzana- Filho, filho, você é tão distraído, você deve ter confundido seu pai.

Andre- Confundido? Que confundido o quê! Era ele! Eu vi, era ele sim.

Suzana- Seu pai não faria isso...

Andre- Mãe quando ele me viu, ele saiu correndo no carro. Ele não presta, mãe!

Suzana- Venha aqui meu filho, vamos conversar.

Andre – Conversar o quê? Quer conversar, chama a Ana pra conversar.

Suzana- Meu filho volte aqui! Meu Deus! Isso não pode estar acontecendo comigo. Por favor, não deixa isso ser verdade.

ANDRÉ SAI E SENTA NO SOFÁ DA SALA, ONDE ANA JÁ ESTÁ. PEDRO CHEGA EM CASA, LEMBRA QUE ESTÁ SEM ALIANÇA E A RECOLOCA. ENTRA NO QUARTO.

Pedro – Oi querida!

Suzana- Querida? Onde você estava até essa hora Pedro?

Pedro- Como onde eu estava? Onde eu deveria estar? Trabalhando.

Suzana- Trabalhando? E esse cabelo molhado, me explica esse cabelo molhado.

Pedro – Que cabelo molhado?

Suzana- Cheiro de perfume barato. E essa marca de batom aqui.

Pedro – Para com isso sua louca! Aquele moleque já veio bater com a língua nos dentes pra ti, né?

Suzana- Então é verdade! O Pedro viu você saindo do motel com outra.

Pedro – Claro que não! Isso é conversa daquele moleque! Você ainda para pra ouvir as conversas daquele moleque? Ele deve estar é usando drogas e você acreditou em alguma fantasia dele!

Suzana- Não fale assim do nosso filho! Eu não mereço isso... Tudo o que eu faço por você, Pedro!

Pedro- Tudo o que você faz por mim? E eu? Que me mato de trabalhar pra chegar em casa e dar de cara com um filho mentiroso e uma mulher louca? Você reclama demais! Me diz o que é que falta pra você, mulher?

Suzana- Falta dedicação.

Pedro- Dedicção? É claro que eu me dedico! Cheguei em casa essa hora porque estava me dedicando! E as coisas que você faz aqui dentro, você não faz mais que a sua obrigação!

Suzana- Você não se importa mais comigo, né Pedro?

Pedro- Me importo, sim senhora! Eu não deixo faltar nada nessa casa, coloco tudo do bom e do melhor aqui. Você não tem o direito de reclamar, não.

Suzana – Você não liga nem pros nossos filhos.

Pedro (Exaltado) – Cala boca, mulher chata!

ANA ENTRA NO QUARTO CHORANDO.

Ana- Pai, mãe! Tá dando pra ouvir essa discussão na casa toda! Pai, você tá errado! Minha mãe já tinha que ter feito alguma coisa... Mãe, ele não liga pra gente, ele não se importa com a gente, não se importa com ninguém, só com ele mesmo. *(para o pai)* André tinha toda a razão, você não presta!

Pedro- Você me respeita.

PAI BATE NA FILHA

ANDRÉ ENTRA NO QUARTO E EMPURRA O PAI, QUE CAI NO CHÃO

André- Nunca mais faça isso, seu covarde!

Pedro- Você vai me pagar seu moleque!

André- Sai daqui.

Pedro- Olha o que você fez. Você vai me pagar seu moleque.

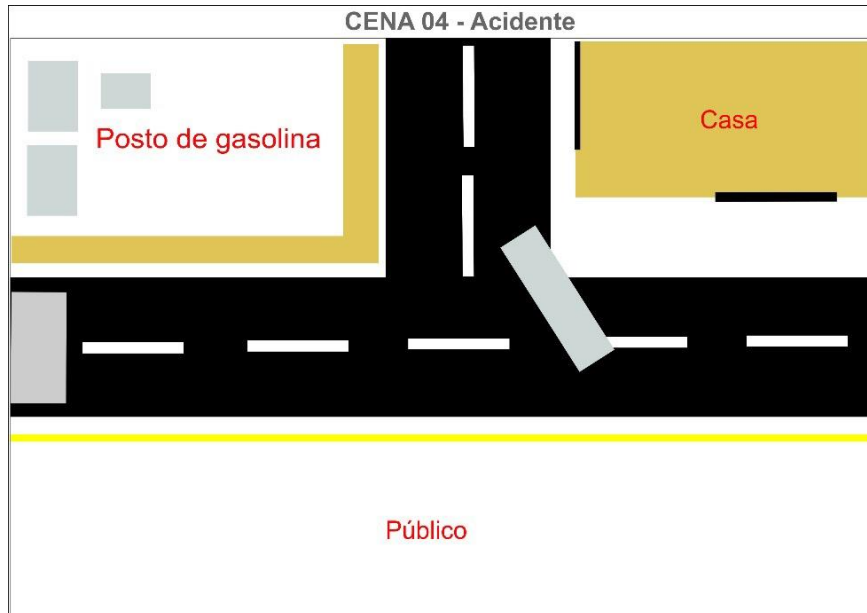
André- Sai logo! Miserável!

PEDRO SAI DO QUARTO. E SUZANA ABRAÇA OS FILHOS ENQUANTO CHORA

Suzana – Deus, meu Deus! Me ajuda!

CENA CONGELA

CENA 4 – ACIDENTE



Lista de material:

Madeira
 Papelão
 Fita amarela
 Lona Branca
 TNT
 Lona preta
 Som (para ambulância)
 Fita Crepe branca
 Telha
 Forro de PVC
 Banner do posto
 Fachada do Posto
 Moto
 Ambulância
 Cirene
 Fita de isolamento
 Cones
 Maca
 Bomba de posto
 Filmadora
 Microfone

DURANTE A ENTRADA DA PLATÉIA, OUVI-SE O BARULHO DE BATIDA E, EM SEGUIDA O DA SIRENE. ANA E ANDRÉ ESTÃO NO CHÃO, DESMAIADOS E ENSANGUENTADOS.

VÁRIAS PESSOAS ESTÃO AO REDOR, FILMANDO E TIRANDO FOTOS.

ENQUANTO TODOS ENTRAM, O POLICIAL VAI COORDENANDO A ENTRADA, PEDINDO CALMA E QUE NÃO MEXAM NO LOCAL DO ACIDENTE.

Policial- Algum de vocês, pode me contar o que aconteceu aqui?

Frentista – Eu sei. Vinha um caminhão enorme, mas a moto atravessou do nada na frente dele e o caminhão bateu em cheio na moto. A menina foi jogada da moto. Foi horrível! Foi sangue pra todo lado.

Policial- Você viu alguma identificação desse caminhão, a placa ou a cor?

Frentista - Não, eu não sei informar nada.

Policial- Você conhece as vítimas?

Frentista - Não.

Testemunha – Eu sei, eu sei! (***O policial se aproxima***) Conheço ele! Se chama André, ta sempre no bar bebendo com o meu irmão.

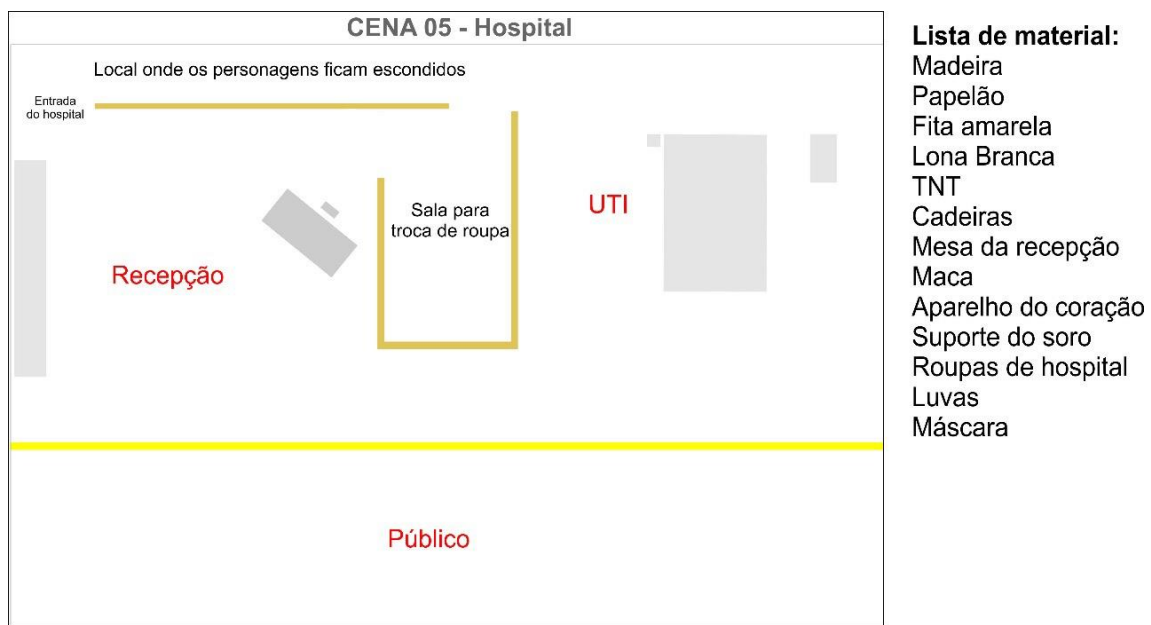
ENQUANTO POLICIAIS, FRENTISTAS E TESTEMUNHAS FICAM EM CONTRACENA, ENTRA O REPORTER E O CÂMERA.

Repórter- Estamos no cruzamento da Rua X com a Rua Y, onde acaba de acontecer um acidente envolvendo um caminhão e uma moto. O caminhão abandonou o local do acidente. Já na moto, identificamos o rapaz chamado André, que foi atingido juntamente com sua passageira, que ainda não foi identificada e estão gravemente feridos. A ambulância acaba de chegar ao local e irá levar as vítimas a um pronto socorro. Voltaremos a qualquer momento com mais informações sobre o acidente. Mirian Campos, Para o jornal local.

ENTRAM OS SOCORRISTAS E CHECAM O PULSO DE ANA E ANDRÉ. ELES DETECTAM QUE ANDRÉ MORREU NO LOCAL. COLOCAM UM SACO SOBRE ELE. DEPOIS, ARRUMAM ANA E A COLOCAM SOBRE A MACA, LEVANDO-A PARA A AMBULÂNCIA.

CENA CONGELA

CENA 5 – HOSPITAL



(OS PAIS CHEGAM AO HOSPITAL DISCUTINDO. UM ACUSA AO OUTRO PELO ACIDENTE E PELO CAMINHO QUE AS COISAS TOMARAM. QUANDO CHEGAM, LOGO SE DIRECIONAM À RECEPCIONISTA DO HOSPITAL).

Suzana - Por favor, meus filhos Ana e André. Onde eles estão?

Recepcionista - Calma, minha Senhora, eles já estão sendo atendidos pelo Doutor Paulo.

Suzana- Mas quem é esse Doutor Paulo?

Recepcionista - Não se preocupe, ele é um médico muito competente.

Suzana - Por favor, me deixa ver meus filhos. Por favor!

Recepcionista- Se acalme daqui a pouco o médico vem falar com a Senhora. A senhora quer uma água?

Suzana- Não quero água! Quer ver meus filhos.

Pedro- Aconteceu alguma coisa grave com eles?

ENTRA O MÉDICO.

Doutor- Senhor, Senhora.

Suzana- O que foi que aconteceu? Como é que eles estão?

Doutor- Seus filhos sofreram muitos danos e traumatismos, muito graves. Ana, teve faturas múltiplas, perfuração no pulmão. Ela está falando com muita dificuldade, e minha senhora, a perda de sangue foi muito grande. Ela está querendo falar com vocês. Sinto em informar, mas tudo que podíamos fazer para ajudar seus filhos, nós fizemos.

Suzana- Mas.. O que o senhor quer dizer com isso? Eles terão alguma complicação? E o meu filho? O André? Como ele está? Onde ele está?

Doutor- Senhora, o André sofreu traumatismo craniano e veio a falecer ainda no local do acidente. Pensei que haviam informado vocês. Sinto muito.

(SUZANA E PEDRO CHORAM DESESPERADOS, E VÃO VER ANA, QUE ESTÁ NA MACA DO HOSPITAL, RESPIRANDO COM DIFICULDADE, LIGADA A MUITOS APARELHOS.)

Suzana- Filha é a mamãe, filha.

Ana (fala com dificuldade)- Mãe, Pai , me desculpem por deixar vocês preocupados...

Pedro- Não minha filha.. Você não tem que pedir perdão. Eu é que tenho. Filha me perdoe, minha filha.

Ana- Sim, pai. Eu te perdoo.

Pedro- Eu só tenho trazido desgraça para nossa família, é tudo minha culpa. Mas eu prometo que tudo será diferente.

Ana (com muita dificuldade)- Eu, eu amo tanto vocês. Vocês têm que se acertar. Eu tenho... **(Ana desfalece e todos os aparelhos começam a apitar, demonstrando que há algo errado)**

Doutor- Por favor, vocês precisam se retirar.

Suzana- Doutor, deixa eu ver minha filha. Por favor!

Doutor- Senhora, sinto muito. Sua filha não está mais entre nós. Hora do óbito: _____:_____.

Pedro (com horror)- Não!

Enfermeira- Senhores, essa bolsa estava com Ana. Antes de vocês chegarem, ela disse que queria que vocês lessem a carta que se encontra aqui dentro.

Pedro- “Querido Pai! Estou lhe escrevendo esta carta, para lhe contar que tem uma maneira de resolver os problemas de você e da mamãe. A resposta para nossos problemas é Jesus. Ele pode nos ajudar a superar e enfrentar todos os nossos problemas. Ele vive em meu coração, entreguei a minha vida a Ele. E peço que você e a mamãe façam o mesmo. Ele pode restaurar a nossa família. Com amor, Ana.” – Oh DEUS! O que fiz Senhor! Por favor, me dê uma segunda chance.

CENA CONGELA.