

## EM BUSCA D' O PÁSSARO AZUL

Autora: ARAÚJO, Mariclécia Bezerra  
Orientador: HADERCHPEK Robson  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

### Introdução

Buscar a felicidade é algo que está sempre ao alcance das pessoas, sejam elas, adultos ou crianças, estão sempre a procurá-la, desejando que o sabor de ser feliz jamais passe. O que elas não sabem, é que para ser feliz basta compreender a vida e aceitá-la tal como ela é, e a busca tão sonhada cessa, quando frente aos acontecimentos diários, o ser humano consegue se transformar por inteiro.

Em algumas peças infantis, dentre vários temas, surge esta procura que leva a criança a viajar perante as aventuras dos personagens, produzindo um desejo em vivenciar tais peripécias. A peça *O Pássaro Azul* de Maurice Maeterlinck possui uma verdade espiritual profunda que só tem sentido se o leitor descobrir que, por trás das metáforas, existe uma lição, um símbolo que transforma a nossa percepção acerca da vida.

Isto posto, este artigo aborda um processo de criação e construção de um personagem da referida peça, tomando por base o conceito da *ação física* de Grotowski (2012). A obra dramática *O Pássaro Azul* concentra-se frente ao teatro simbolista, e retrata uma metáfora grandiosa existente em nossa sociedade: a busca da felicidade.

Assim, os alunos, durante o estudo do processo prático teórico, aprenderam a trabalhar a lógica da ação, do improviso, e a elaborar as cenas, utilizando o corpo, a voz e o texto como fontes primordiais do ato criador. A partir deste estudo, é lançada uma proposta metodológica para o trabalho com a peça em sala de aula, focando na *ação física* como eixo norteador.

## **1. A busca**

*O Pássaro Azul* é uma peça simbolista escrita pelo dramaturgo Belga Maurice Maeterlinck em (1908). A peça possui seis atos e doze quadros recheados de magia; e narra a trajetória de duas crianças (Tilttil e Mitil) que desejam encontrar o pássaro azul para dar à fada Beriluna, que necessita desesperadamente do pássaro para curar a sua filha doente. Para ajudar as crianças a encontrar o pássaro, a fada oferece um chapéu verde com um diamante em cima que, quando torcido, é capaz de abrir os olhos, os olhos da alma, permitindo ver a alma das pessoas, das coisas, e dos animais.

Tilttil e Mitil são crianças pobres e sonhadoras. Iniciam a cena olhando para o natal da família ao lado e imaginam o que de maravilhoso lá acontece. Imaginam serem convidados para comer doces e ganhar presentes e até brincam de que, na verdade, estão lá. São eles que nos convidam a ler a história, é a partir do brincar/imaginar logo na primeira cena que, o leitor se entusiasma a participar da aventura em busca do pássaro azul.

Ao aceitar a grande missão oferecida pela fada/bruxa, as crianças embarcam numa viagem fantástica a procura do pássaro azul acompanhados dos elementos: pão, fogo, água, luz e dos animais: cão e gato; passando por diversos lugares vivendo aventuras e aprendendo o sentido por trás da enorme busca.

Essa busca se dá a partir de viagens entre o presente, o passado e o futuro, entre os mundos e seus mistérios, entre a vida e a morte, entre o bem e o mal e enfim, entre a espiritualidade e a felicidade.

No final da viagem, as crianças descobrem que o pássaro azul está dentro de si e que ele pode sair sempre que quiser, especialmente, quando o ser humano passa a entender que, tudo o que acontece conosco é fruto do aprendizado contínuo e que, a felicidade, está em tudo ao nosso redor.

## **2. O trabalho com as ações físicas**

O método das *ações físicas* foi estudado por Constantin Stanislavski desde os anos 20, sendo sistematizado apenas uma década depois. O método consiste em improvisar ações e relações, experimentando uma situação na qual, supostamente, o ator se encontre, obrigando-o a se afastar das “generalizações emocionais e retóricas, que tanto conduzem

aos clichês. O ator que improvisa em bases lógicas trabalha com o particular e não com o geral da personagem”. (CARVALHO *apud* RIZZO, 2001, p. 21).

Para Stanislavsk o mais importante em cena era a ação. O ator não poderia perder o foco, pois para encontrar a voz e o corpo de um personagem era preciso através do tempo, experimentar situações diversas, das quais, o estudo das ações poderiam se intercalar entre (grandes e pequenas), dando total liberdade ao ator para escolher um jeito de improvisar a sua cena.

Após a morte do mestre Stanislavsk em 1938, entra em cena Jerzy Grotowski dando continuidade ao trabalho do pesquisador. Movido pela descoberta de se trabalhar o corpo do ator, Grotowski acreditava que Stanislavsk tinha aberto as portas da criatividade, oferecendo aos artistas do mundo todo um novo jeito de fazer arte.

Em seus novos estudos, Grotowski percebeu que por trás de toda *ação* existe uma *intenção*, pois a ação nasce no interior do corpo do ator, deixando-o recriar a partir das circunstâncias dadas (*o quê, do quem, do onde e do como*) algo extraordinário. O ator precisava encontrar a lógica da *ação física*, assim como o seu objetivo em cena. Neste sentido, o ator montava uma história construindo uma verdade cênica, dando ao público a oportunidade de ler o que estava por trás da ação no palco.

O método de Grotowski segundo Richards (2012), exigia uma investigação prática e paciente, de muitos experimentos, descobertas e improvisações. Era necessário encontrar o próprio limite do ator, deixando o corpo mostrar um caminho, encontrando no decorrer do processo um ponto de apoio na cena, equalizando-a, deixando o jogo entre os atores fluir e utilizando a palavra apenas se houver necessidade.

Numa passagem do livro *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas* (2012), Thomas Richards conta sobre sua primeira experiência com a metodologia da *ação física*. Ele relata que o primeiro contato com o método proposto se deu através de uma oficina com o ator Ryszard Cieslak, um dos membros fundadores do Teatro Laboratório de Grotowski. No trecho citado o ator Cieslak traz à tona a energia da criança e transforma em cena pondo-se a chorar. Comentando a cena, Thomas Richards destaca:

Só agora, depois de trinta anos, eu entendo a chave do sucesso de Cieslak nesta transformação. Ele encontrou a *exata fisicidade* da criança, seu processo físico vivo, que deu suporte ao seu grito infantil. Ele não foi buscar o estado emocional da criança, mas com o seu corpo ele se lembrou das ações físicas de uma criança.

Stanislávski é citado dizendo: “Não me fale de sentimentos. Não podemos fixar sentimentos. Só podemos fixar as ações físicas”. Mas naquela época eu

ainda não entendia o processo de transformação de Cieslak. (RICHARDS, 2012, p. 14).

O ator que trabalha como método das ações físicas improvisa a partir de bases lógicas. Da mesma forma, um professor de teatro que se apodera dessa metodologia também precisa compreender a lógica da ação, que se pauta na busca por uma *fisicidade* e não num *estado emocional*.

Focados nestes estudos, levamos em consideração o trabalho das *ações físicas* para a nossa cena; tínhamos que, durante a montagem da cena refletir sobre, como:

- Codificar o gesto;
- Trabalhar o tempo do pensamento;
- Não deixar o gesto mecânico;
- Fazer uma conexão com o jogo em cena;
- Usar a palavra apenas se houver necessidade cênica e;
- Trabalhar com a verdade da ação.

Todos estes pontos foram essenciais para a montagem da cena de *O pássaro azul*. O trabalho nos permitiu experimentar questões de improviso, utilizando o corpo, a voz, o texto e a ação como fontes primordiais do ator criador.

### **3. A montagem da cena**

A proposta para a elaboração da cena sobre a peça *O pássaro azul* veio de um estudo detalhado sobre as *ações físicas* proposto no início da disciplina de Atuação I ministrada pelo Prof. Dr. Robson Haderchpek no Curso de Licenciatura em Teatro da UFRN. Vínhamos experimentando o estudo das ações através de exercícios diários com verbos de ação, utilizando três energias em cena: jovem, maduro e velho; dando tamanhos às ações: grandes ou pequenas, e utilizando os níveis: médio, alto e baixo.

Outro ponto significativo para o estudo das *ações físicas* foi avaliar o ritmo e o tempo da ação, criando uma partitura cênica através do jogo com o colega em sala de aula. O essencial do nosso estudo não era caracterizar um personagem, o mais importante era equilibrar o ritmo da ação em cena, tendo o cuidado para não deixá-la mecânica.

Desta forma, três textos foram utilizados para o nosso estudo durante a disciplina: (*Inda ao teatro* de Karl Valentin; *Navalha na Carne* de Plínio Marcos e *O Pássaro Azul* de Maurice Maeterlinck), sendo o último texto, nosso foco para este estudo.

Durante a análise da peça *O Pássaro Azul* feita através de um estudo coletivo, optou-se por cada grupo escolher uma cena ou um trecho, para montar em no máximo cinco minutos algo que inspirasse o olhar do público. Ao selecionar a cena, deveríamos montar o roteiro das ações, tendo total liberdade para incluir o que quiséssemos como: músicas ou elementos que contribuíssem para a realização da cena. Foi sugerido pelo professor que não caíssemos no óbvio, fugíssemos dele, pois estávamos lidando com o teatro simbolista e era preciso investir no mágico, no lúdico e nos detalhes referentes à infância. É natural à criança imaginar, recriar o mundo e deveríamos viajar pelo universo dela, e nos divertir ao montar a cena.

Montamos assim, nosso esquema. Foram escolhidas duas cenas, especificamente: A primeira ficava no terceiro quadro – *no país da saudade* e em seguida, viajávamos para o sétimo quadro – *no cemitério*. Ao ler bastante as cenas, finalmente chegamos a um acordo sobre a montagem da mesma.

Primeiramente, foram escolhidos os verbos de ação: cantar, acordar, andar, cantar, esperar, temer, acolher, brincar, surpreender, correr e falar. Em seguida, esquematizamos como seriam distribuídas as cenas, deixando claro que, todas foram modificadas, ou seja, a peça serviria apenas como inspiração, o restante ficava por conta da improvisação das ações, tal metodologia é conhecida por *análise ativa*.

De acordo com Sérgio de Carvalho, professor e pesquisador teatral da USP:

A tarefa, disto que também se chama de “análise ativa”, é recriar o mundo imaginário da cena que antecede a escrita das palavras. É refazer o processo gerativo da peça, de modo análogo ao que foi experimentado pelo autor. Através de idas e vindas entre exercícios de palco e a peça original, de comparações entre as falas improvisadas e o texto do autor, ocorrerá uma incorporação quase espontânea das palavras precisas, tomadas tão mais necessárias quanto maior for a proximidade entre as ações cênicas e dramatúrgicas. (in RIZZO, 2001, p. 21)

Partindo da *análise ativa*, a cena inicial começaria da morte - *no cemitério*; queríamos propor algo que partisse da morte para a vida, resgatando a ideia de que a morte é sempre um recomeço. Com isso, pedimos aos colegas que ficassem distribuídos no espaço da sala de aula onde metaforicamente, todos estariam mortos e serviriam de cenário para nossa cena; seriam, sobretudo, parte do cenário e espectadores ao mesmo tempo. Como

elemento cênico, utilizávamos apenas uma gaiola ao centro do espaço e éramos quatro em cena – (dois eram as crianças e os outros dois os velhos avôs), sendo os últimos, personagens essências do quadro *no país da saudade*.

Os colegas preferiram ficar sentados, para melhor visualizarem a cena e os dois atores que eram as crianças, ficavam deitados, simbolizando a chegada ao país da saudade para visitar os velhos avôs. Os outros dois atores, que faziam os avôs, ficavam ao fundo da sala, em pé, fazendo uma movimentação corporal de uma cadeira de balanço, indicando que os avôs estavam à espera dos netos. Eles entoavam uma música e acordavam as crianças:

*Caiu um cravo do céu, sodade  
De tão alto desfolhou, sodade  
Quem quiser casar comigo, sodade  
Pede a quem me criou, aí sodade*

*Quem quiser casar comigo, sodade  
Põe um laço na parede, sodade  
Inda ontem ganhei um, aí sodade  
Num laço de fita verde, aí sodade.*  
(folclore mineiro)<sup>1</sup>

Quando paravam de cantarolar, as crianças acordavam e caminhavam até a gaiola no centro, daí começavam a cantar solenemente um trecho de outra música, pois estavam entrando em território sagrado:

*Passarinho, passarinhosinho leva pro teu ninho uma raminho de alecrim  
Passarinho, passarinhosinho leva pro teu ninho uma raminho de alecrim*<sup>2</sup>.

No centro da cena as crianças se olhavam e viam as sepulturas dos mortos, sentiam medo e falavam um para outro:

Mitil – Tiltil eu estou com medo, estão todos mortos?  
Tiltil – Silêncio Mitil, os mortos não existem...<sup>3</sup> (MAETERLINCK, 1962, p.166).

Juntos sentados no chão após a recepção no cemitério, recebem a proteção dos avôs e após alguns segundos, todos sentam um de frente para o outro e ao mesmo tempo

---

<sup>1</sup> A única fonte desta música vem da Avó de uma das atrizes, dizia ela ser do folclore Mineiro.

<sup>2</sup> Música apreendida em oficina ministrada por Eleonora Montenegro, professora da UFPB.

<sup>3</sup> Texto adaptado pelo grupo através do procedimento de *análise ativa*.

transformam-se em crianças, brincando e cantando juntos a mesma música: “Passarinho, passarinhosinho leva pro teu ninho uma raminho de alecrim, Passarinho, passarinhosinho leva pro teu ninho uma raminho de alecrim” em ritmo diferente: alegre e extrovertido.

Após o divertido momento, fazíamos um paralelo com três elementos simbólicos do texto – luz, água e tempo; finalizando a cena com todos os atores transformados em crianças recitando o último trecho da peça: “Se algum de vocês encontrar o Pássaro Azul, queira ter a bondade de trazê-lo aqui em casa. Precisamos dele para sermos felizes, quando formos grandes” (MAETERLINCK, 1962, p. 242).

#### **4. Proposta metodológica - as crianças em revoada**

Tudo o que relatamos até então foi fruto de seis meses de trabalho realizado em sala de aula, porém, inconformados em encerrar a disciplina, decidimos alçar vôo; levar nosso aprendizado a um lugar aonde o teatro pudesse atuar de forma prática e ativa – *a escola*. Nisto, dois integrantes da disciplina fazem parte do programa PIBID<sup>4</sup>, contribuindo para melhorar o ensino de teatro nas escolas públicas de Natal.

Incentivados a colaborar e a pôr em prática nossos conhecimentos, juntamente ao PIBID e ao coordenador Prof. Dr. Robson Haderchpek, decidimos atuar na Escola Municipal Professora Maria Madalena Xavier Andrade na (Zona Norte) supervisionados pelo atual professor da sala de aula Frank Rodrix Gomes do Nascimento, docente da turma do 9º ano. Desde o início do ano acompanhamos a referida escola, focando no *jogo* como suporte necessário à formação do aluno. Iríamos com os jogos adentrar o universo próprio dos alunos, suas histórias e algumas “brincadeiras”. Enquanto “didática” de ensino teatral, jogar e improvisar traz uma importante relevância à vida do aluno.

A proposta seria levar à escola uma oficina onde seriam trabalhados os princípios básicos da *ação física*, proporcionando ao aluno experimentar algo a partir do improviso, estimulando as crianças a se divertirem enquanto montam cenas. Nestas montagens, os alunos poderiam se inspirar em algo para a realização da cena, como a peça *O Pássaro Azul*, ou num tema decorrente do texto, abordando a questão da liberdade. Os jogos entrariam em cena para ajudar os alunos a vencerem a timidez, eles são exercícios que instigam o aluno a não perder o

---

<sup>4</sup> O PIBID é um Programa do Ministério da Educação, gerenciado pela CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), cujo objetivo maior é o incentivo à formação de professores para a educação básica e a elevação da qualidade da escola pública.

foco. Segundo Johan Huizinga (2000, p.03) o jogo “ultrapassa os limites da atividade puramente física e biológica” do homem, pois não limita a criatividade, ou a necessidade existente em cada um de nós.

Nosso maior desejo, além de realizar um trabalho significativo com jogos de improviso seria, sobretudo, desmitificar a ideia de que o texto dramático em sala de aula serve unicamente como um instrumento a ser lido e decorado pelos alunos, pois infelizmente é isso que acontece; as sensações e as percepções que existem após a leitura somem, desconstruindo a verdade que o teatro possui. O teatro é a *arte do encontro*, do trocar ideias e do jogar, a sala de aula pode possibilitar esse encontro, oportunizando aos alunos conhecerem o teatro através deste “experimental”.

### **Considerações (In) conclusivas**

Acreditamos que, por enquanto, nossas considerações finais ficaram (In) conclusivas, pelo simples fato de ser o teatro uma arte que exige de nós professores/artistas, assim como dos próprios alunos, alvos deste artigo, tempo para se experimentar, para processar no corpo as informações advindas do trabalho corporal ministrado em sala de aula. Não existe trabalho pronto, há sempre algo que podemos melhorar e neste caso, o trabalho na Escola Maria Madalena continuará.

Em seu livro *Um ator Errante*, Yohi Oida (2012), afirma que “o mínimo é o máximo” e que a base do teatro encontra-se frente ao improviso de cenas. Acreditar que se pode criar algo nunca foi empecilho ao homem, a sociedade de alguma forma formatou isso, rompendo em especial na escola, com a criatividade. Este artigo inspirou-se de certa forma, nesta vertente, deixando o aluno criar e recriar o seu universo, transformando suas percepções mediante o que ele ainda desconhece - a arte.

O trabalho com o teatro em sala de aula auxilia na mudança de comportamento do ser humano e instaura uma visão ampliada, promovendo um crescimento intelectual, pessoal e social. Os jogos teatrais auxiliam nestas mudanças, pois é passando pela experiência de “ser o outro” que o aluno repensa seus questionamentos tanto em sala de aula como fora dela. Assim, acreditamos nas inúmeras possibilidades de criar personagens e cenas a partir de um texto dramático, tomando por base o estudo da *ação física* e trabalhando com *jogos* e com improvisação. É deste modo que pretendemos encontrar o “pássaro azul”, que a partir de então se torna metáfora de uma metodologia de ensino: a busca da liberdade.

## **Bibliografia:**

BONFITTO, Matteo. **O Ator-Compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CARVALHO, Sérgio de. “Apresentação – Eraldo Rizzo e a síntese possível.” In RIZZO, Eraldo Pêra. **Ator e Estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet**. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MAETERLINCK, Maurice. **O Pássaro Azul**. Paris: Edições Lombardi, 1962.

OIDA, Yoshi. **Um ator Errante**. São Paulo: Via lettera, 2012

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.