



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO

SAMUEL LEON FREIRE DE LIMA

A IMPORTÂNCIA DA AÇÃO FÍSICA NA FORMAÇÃO DO PROFESSOR-ARTISTA

Natal
2018

SAMUEL LEON FREIRE DE LIMA

A IMPORTÂNCIA DA AÇÃO FÍSICA NA FORMAÇÃO DO PROFESSOR-ARTISTA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito para obtenção do título de licenciado.

Orientadora: Profa. Dra. Melissa dos Santos Lopes

Natal
2018

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Departamento de Artes - DEART

Lima, Samuel Leon Freire de.

A importância da ação física na formação do professor-artista / Samuel Leon Freire de Lima. - 2018.

31 f.: il.

Monografia (licenciatura) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Licenciatura em Teatro, Natal, 2018.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Melissa dos Santos Lopes.

1. Ação física. 2. Professor-artista. 3. Processos de ensino e aprendizagem. 4. Stanislavski, Konstantin, 1863-1938. I. Lopes, Melissa dos Santos. II. Título.

RN/UF/BS-DEART

CDU 792



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO

ATA DE DEFESA

Às dezesseis horas e trinta minutos do dia dez do mês de dezembro do ano de dois mil e dezoito, na sala 25 do prédio do Departamento de Artes, o discente **SAMUEL LEON FREIRE DE LIMA** apresentou seu Trabalho de Conclusão de Curso – TCC, intitulado: “**A IMPORTÂNCIA DA AÇÃO FÍSICA NA FORMAÇÃO DO PROFESSOR-ARTISTA**”, requisito obrigatório para obtenção do título de Licenciado em Teatro da UFRN. O trabalho foi avaliado pela Banca Examinadora composta pela Profa. Dra. Melissa dos Santos Lopes (orientadora), pela Profa.Ma. Mayra Montenegro de Souza (examinadora) e pela Profa. Ma. Tatiane Cunha de Souza (examinadora externa), sendo considerado **APROVADO** com a Média Final 9,0.

Profa. Dra. Melissa dos Santos Lopes Média: 9,0

Profa. Ma. Mayra Montenegro de Souza Média: 9,0

Profa. Ma. Tatiane Cunha de Souza Média: 9,0

Média Final: 9,0

Natal, 10 de dezembro de 2018.

A Lindalva Freire (in memoriam), minha avó que com todo seu amor foi a primeira pessoa a me apoiar a fazer arte.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a minha avó, *in memoriam*, a quem dedico todo meu trabalho.

Aos meus pais, Hildo e Goreth, que sempre fizeram de tudo para eu ser a pessoa que sou hoje. Pelos investimentos, tanto financeiros, como de educação, fazendo sempre de tudo para que eu pudesse ter o melhor em minha vida.

As minhas irmãs, Gleyce Any e Ilana Kelly, pelo companheirismo, amizade, amor e conversas durante todos esses quatro anos.

A minha família, que da forma que puderam mostraram apoio e incentivo.

A Rebeca Souza, minha melhor amiga, que desde o primeiro ano do curso esteve presente, me apoiando, me incentivando e sendo a melhor companheira que eu poderia ter.

A Taize Tertulino e Yogi Brito, os melhores amigos que a faculdade pode me dar, que estiveram presentes em todos os momentos difíceis e que puderam me aconselhar e sempre me fazendo ser uma pessoa melhor em todas as minhas atitudes.

Aos meus amigos de curso e turma, em especial, Kathleen Louise, Irielly Letícia e Thasio Igor, que puderam compartilhar comigo todas as angústias de uma graduação.

Aos meus professores da Academia, pelos seus ensinamentos e sua dedicação de tentar fazer o possível para nos ensinar da melhor forma.

À Melissa Lopes, por sua orientação, pelo seu apoio, pelo seu carinho e seu aconselhamento durante o longo período do curso.

A todos aqueles que de alguma forma cruzaram meu caminho e contribuíram de maneira significativa para meu crescimento pessoal e profissional.

E por fim, à Banca Examinadora, pela confiança e tempo despendidos.

RESUMO

A presente pesquisa se propõe a discutir a importância do conceito “ação física”, a partir do sistema elaborado pelo ator, encenador e pedagogo russo Constantin Stanislavski na formação de professores artistas. Para desenvolver essa escrita adoto como ponto de partida a minha vivência pessoal durante a graduação de Licenciatura em Teatro, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Com base nessas experiências práticas e correlacionando com a prática pedagógica, desenvolvo este trabalho de conclusão de curso, apoiado em textos de Matteo Bonfitto, Eugênio Kusnet, Viola Spolin e do próprio Constantin Stanislavski.

Palavras-Chave: Ação Física; Professor-Artista; Processos de Ensino Aprendizagem; Constantin Stanislavski.

ABSTRACT

This present research proposes to discuss the importance of the concept of "physical action", from the system elaborated by the Russian actor, and educator director, Constantin Stanislavski. In order to develop this writing, I adopt as a starting point my personal experience during the graduation degree in Theater, at the Federal University of Rio Grande do Norte. Based on these practical experiences and in co-relation with the pedagogical practice, I develop this work of conclusion supported in texts of Matteo Bonfitto, Eugênio Kusnet, Viola Spolin and of the own Constantin Stanislavski.

Keywords: Physical Action; Teacher Artist; Teaching Process Learning; Constantin Stanislavski.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. DE ONDE EU VIM.....	10
1.1 PRAZER: AÇÃO FÍSICA!.....	15
2. O MÉTODO DA AÇÃO FÍSICA: SEGUINDO OS PASSOS DO MESTRE.....	21
2.1 LINHA DE FORÇAS MOTIVAS.....	22
2.2 SABER FAZER/SABER ENSINAR: A AÇÃO FÍSICA COMO PRÁTICA PEDAGÓGICA.....	25
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	29
BIBLIOGRAFIA.....	31

INTRODUÇÃO

Tenho como objetivo principal deste Trabalho de Conclusão de Curso expor a importância da Ação Física como elemento fundamental na formação de um professor-artista.

O desejo da pesquisa surgiu a partir da disciplina de Atuação I do Curso de Licenciatura em Teatro da UFRN, que foi ministrada no segundo semestre de 2015. Esta experiência foi fundamental para despertar meu interesse pessoal por este tema durante os quatro anos do Curso.

Nesta monografia pretendo percorrer o caminho que vai desde o meu ingresso na Universidade, sem nenhuma experiência prévia na área teatral, às primeiras vivências com o Teatro por meio dos componentes curriculares que compõem a matriz curricular. Nesse sentido, vale ressaltar as palavras do autor e pedagogo norte-americano John Dewey¹ (1859-1952) que corroboram com o pensamento acima:

Em seu aspecto ativo, a experiência é tentativa-significação que se torna manifesta nos termos experimento, experimentação que lhe são associados. No aspecto passivo, ela é sofrimento, passar por alguma coisa. Quando experimentamos alguma coisa, agimos sobre ela, fazemos alguma coisa com ela; em seguida sofremos ou sentimos as conseqüências (DEWAY, 1959, p. 152).

Mesmo sem experiência, pude entender que a cada aula de Teatro uma nova “porta” se abria frente à curiosidade do fazer teatral. As experiências que vivenciei dentro da sala de aula tanto como aluno quanto como professor em oportunidade de estágio curricular e monitoria, me fizeram refletir sobre o poder político que o teatro pode exercer na vida de um indivíduo. O teatro oportuniza ao aluno conhecer melhor a si mesmo através do envolvimento coerente do corpo pensante.

Nesse sentido, ter participado das aulas de Jogo e Cena I², ministradas pelo Prof. Dr. Robson Carlos Haderchpek³ foram essenciais para que eu entendesse o que era fazer teatro, e o quanto os jogos teatrais são elementos fundamentais na construção da cena teatral. Por meio desta e de outras disciplinas do curso descobri, de forma lúdica, o conceito da ação física e

¹John Dewey¹ (1859-1952) foi um filósofo e pedagogo norte-americano.

²Ementa do componente curricular: Introdução ao Jogo Teatral como exercício de compreensão e construção dos elementos da cena, desenvolvidos a partir das relações com espaço, texto e criação do ator, considerando-se parâmetros do jogo teatral como foco, instrução, entre outros. Disponível em: <https://sigaa.ufrn.br/sigaa/public/componentes/busca_componentes.jsf> Acesso em: 5 de novembro de 2018.

³Robson Carlos Haderchpek é professor do Curso de Licenciatura em Teatro e da Pós Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e diretor do Grupo Arkhétipos de Teatro.

como esta se dá no processo de criação, seja para uma maior compreensão dos objetivos da personagem como para desenhar melhor a dramaturgia das cenas.

Sendo assim, a estrutura desta monografia está dividida da seguinte forma:

No primeiro capítulo abordo o tema das ações físicas por meio das aulas práticas e dos exercícios utilizados na disciplina de Atuação I⁴. A partir destes aprendizados ancorados em vivências práticas descubro o Sistema elaborado pelo encenador pedagogo russo Constantin Stanislavski (1863-1938), e sua importância no processo de formação de professores de teatro e na formação de atores/atrizes.

Já no segundo capítulo busco tratar mais especificamente da trajetória do ator, encenador e pedagogo Constantin Stanislavsk e a relevância de sua investigação na formação dos estudantes e pesquisadores da área teatral. E, em seguida, menciono o estudo da ação física enquanto prática pedagógica, contextualizando também a linha de forças motivas. Para apresentar estes temas discorro sobre algumas reflexões dos atores Matteo Bonfitto e Eugenio Kusnet, e da diretora Viola Spolin.

⁴ Ementa: A atuação naturalista partindo da perspectiva de Stanislavski e seus desdobramentos nas principais correntes de teatro do século XX.

Disponível em: <https://sigaa.ufrn.br/sigaa/public/componentes/busca_componentes.jsf> Acesso em: 5 de novembro de 2018.

1. DE ONDE EU VIM

Quando jovens adolescentes se encontram no Ensino Médio muitas expectativas se criam: onde estudar, que profissão escolher e qual curso superior fazer? Existem diversas áreas de conhecimento em uma Universidade, contudo muitas vezes desconhecemos esses cursos, exceto os mais populares, como Direito em Humanas, Engenharia Civil em Exatas e Medicina em Biológicas.

A contar de os meus três anos de idade sou fascinado pela televisão, desde filmes que assistia com minha mãe, musicais americanos e telenovelas, ocasião na qual ficava ao lado da minha falecida avó até o seu último dia de vida. Quando criança, eu ficava encantado com as cores ali presentes, e com o passar do tempo fui me interessando cada vez mais pelo trabalho dos atores e das atrizes. Por conta disso, comecei a pesquisar mais sobre esta profissão, a minha motivação por essa área só fazia aumentar, mas infelizmente não sabia lugares onde eu poderia estudar.

Não tenho em minha memória a lembrança de ter lido ou estudado sobre o que é ser artista. Mas eu sabia que no meu íntimo pulsava um grande desejo de descobrir mais sobre essa Arte e esse ofício.

A oportunidade chegou quando finalmente resolvi ir em busca de informações de como ingressar na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. E nesta procura, encontrei o Teste de Habilidades Específicas (THE), que são provas de aptidão que configuram uma das etapas de seleção de alguns cursos na área de Artes e entre as opções havia o curso de Licenciatura em Teatro.

Desde antes de ingressar na Universidade, já era ciente de que se tratava de um curso de Licenciatura, cujo objetivo é a formação de professores de Teatro, que podem atuar no Ensino Básico. Por este motivo tinha conhecimento que o curso oferecia disciplinas específicas da área de Educação.

Hoje, entendo que a Pedagogia do Teatro pode possibilitar a elaboração e construção de pensamentos críticos dos jovens acerca dos acontecimentos políticos-culturais e favorecer a reflexão da própria condição humana enquanto sujeito que vive em sociedade. Quando assisti às aulas das disciplinas que eram do Centro de Educação, pude compreender sobre uma nova perspectiva diante da educação por meio do Teatro, e como este, contribui nos processos educativos.

A princípio eu queria ser apenas artista, mas aos poucos passei a assimilar que a arte facilita o restabelecimento da condição humana. Ambas as profissões, professor e artista, se

aprofundam na natureza humana, são atividades que caminham lado a lado, distintas e complementares. Ao descobrir isso busquei a experiência de Monitoria⁵ e pude enriquecer meu aprendizado através das disciplinas da matriz curricular, a saber, Expressão Corporal I e II, ministradas pela Profa. Dra. Melissa Lopes⁶.

Além da monitoria, pude entender por meio das disciplinas de Estágio Supervisionado, que o Teatro é um campo de conhecimento que também oferece propostas mais dinâmicas, que colocam o corpo em movimento fazendo dele um corpo pensante. Infelizmente, há uma compreensão de que um corpo parado é intrínseco ao ato de aprender, portanto a linguagem teatral tira o discente desse corpo estacionado na cadeira. Dessa forma, possibilita a esse aluno outro lugar de fala, situação em que se desmistifica a ideia que o Teatro é apenas um lugar de entretenimento, mas principalmente um local de transformação social.

Com relação a isso e já no primeiro semestre do Curso, tive a oportunidade de fazer a disciplina de Expressão Corporal I⁷, ministrada pela Professora Carla Pires Martins⁸, que naquele momento tinha acabado de receber o título de Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPGARc) e era professora substituta do Departamento de Artes. Nestas aulas, a professora utilizava elementos de sua pesquisa de Mestrado relacionada ao Maracatu Rural⁹ combinado com os elementos de treinamento Pré-Expressivo¹⁰. Esta vivência me deu uma noção maior sobre como preparar o corpo para entrar em cena. Nas palavras do ator Renato Ferracini:

O trabalho de treinamento energético busca “quebrar” tudo o que é conhecido e viciado no ator, para que ele possa descobrir suas energias potenciais escondidas e guardadas. E como conseguir isso? Luís Otávio Burnier, criador do LUME, embasado nas pesquisas de Grotowski, acreditava que a exaustão física poderia ser

⁵Atividade de ensino aprendizagem que consiste em acompanhar algum docente ao longo do semestre, prestando assistência para um determinado componente curricular.

⁶Melissa Lopes é atriz e professora no Curso de Licenciatura em Teatro e na Pós Graduação em Artes Cênicas e orientadora desse trabalho de conclusão de curso.

⁷ Ementa do componente curricular: A Expressão Corporal como instrumento do trabalho do ator. Estudo da sensibilização e da percepção do corpo no tempo e no espaço considerando suas possibilidades de expressão cênica. Comporta prática pedagógica. Disponível em: <https://sigaa.ufrn.br/sigaa/public/componentes/busca_componentes.jsf> Acesso em: 5 de novembro de 2018

⁸Carla Martins é atriz, preparadora corporal e coreógrafa formada em Interpretação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e pela Escola Técnica de Teatro Martins Pena. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte e Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4402038U8>> Acesso em: 5 de novembro de 2018.

⁹ Maracatu Rural é uma manifestação folclórica com origem no estado de Pernambuco.

¹⁰ Trata-se de um treinamento físico intenso e ininterrupto, e extremamente dinâmico, que visa trabalhar com energias potenciais do ator. BURNIER, Luís Otávio. *A Arte de Ator: Da Técnica à Representação - Elaboração, Codificação e Sistematização de Técnicas Corpóreas e Vocais de Representação para o Ator*. São Paulo, 1994. 263 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

uma porta de entrada para essas energias potenciais, pois, em estado de limite de exaustão, as defesas psíquicas tornam-se mais maleáveis (FERRACINI, 2012, p.95).

O meu corpo era muito despreparado, e para experimentar tanto o Maracatu quanto o Pré-Expressivo foi necessário criar boas condições corpóreas. Nos primeiros dias de aula, o trabalho foi muito desgastante e cheguei a quase desmaiar com tamanho esforço físico. Eu queria dar o meu máximo em cada aula, queria aproveitar o trabalho indo cada vez mais, pouco a pouco, conhecendo e entendendo mais sobre o corpo.

Nesta disciplina, como resultado final, tive a oportunidade de elaborar uma construção de partitura baseada no texto *Bodas de Sangue*, do escritor Federico García Lorca¹¹.

Bodas de Sangue (1933) é uma peça de Teatro baseada em uma história verídica, que aconteceu em Andaluzia, Espanha e conta a história de uma noiva que foge no dia do seu casamento. Esta atitude provoca uma tragédia que desencadeia uma história envolvida de amor, traição, desejo, separações e morte.

Para a criação das partituras corporais nos foi dado trechos da dramaturgia. Não havia a necessidade de criar cenas, a partir das falas das personagens, mas de alguma forma deveríamos utilizar o texto como material para trabalhar as imagens no corpo. A fala deveria ser usada apenas em momentos que fossem essenciais.

Elaborei minha partitura com mais dois alunos da minha turma, Adson Pedra da Silva e Bruna Monte de Moraes. Durante a realização do exercício utilizei um terno como elemento cênico, já que o momento da cena na trama se passava quando a noiva fugia com o amante.

Já no processo de criação desta partitura comecei a entender a ação como uma atividade/gesto que é realizado na cena. Posteriormente, quando comecei os estudos da Ação Física, entendi que aquelas ações que desenvolvemos na partitura, na verdade eram as Ações Físicas, de que tanto o ator e encenador russo Constantin Stanislavski (1863-1938) retratou em seus livros. Pois cada um dos movimentos realizados foi pensado a partir das intenções daquelas personagens. Cada gesto tinha um significado para a cena e por este motivo foi de extrema importância entender o trajeto da criação da partitura para dar sentido à encenação.

Paralelamente as aulas de Expressão Corporal I, eu estava participando das aulas de Jogo e Cena I. Foi durante esta disciplina que me vi apaixonado pelo curso e, mais uma vez, entendi a união entre o teatro e a educação. Durante a disciplina conheci um pouco mais sobre

¹¹ Federico García Lorca (1898-1936) foi um poeta e dramaturgo espanhol.

os Jogos Teatrais¹², e a partir deles pude compreender alguns princípios teatrais: o espaço, a relação com o outro, a noção do coletivo.

Na primeira unidade foi trabalhado um exercício que intitulamos de “Jogo do Bastão”. No início tive dificuldade para participar desta proposta, porque o bastão exige muita atenção durante os lançamentos e por este motivo, muitas vezes ia para o chão. Mas, assim como em Expressão Corporal, eu estava bastante focado em aprender tudo sobre teatro e tentava dar o melhor de mim. Após o horário das aulas ficávamos horas treinando o lançamento em roda dos bastões.

Foi então que percebi o quanto era necessário ter disciplina e empenho nos ensaios coletivos para conseguir bons resultados no Teatro. A partir deste e de outros exercícios tive a oportunidade de criar cumplicidade com alguns alunos da minha turma. Pois cada exercício necessitava de interação uns com os outros, e este vínculo foi importante para estreitar laços entre os participantes no decorrer dos quatro anos de curso.

A intenção, a precisão, o foco/atenção para o colega no jogo e o coletivo, são necessário para o desenvolvimento do “Jogo do Bastão” e precisam estar presentes para que o objetivo seja alcançado. Todas essas essências estão ligadas a Ação Física de Stanislavski.

Já na segunda unidade da disciplina foram introduzidos alguns elementos que compõem a cena teatral, são eles: “Onde”, “Quem”, “O Que” e “Como”, a partir da metodologia da diretora e pedagoga teatral, Viola Spolin¹³.

O primeiro elemento a ser trabalho foi o “Onde”. Num primeiro momento, sorteamos o lugar em que a cena deveria ser feita e em seguida tínhamos que improvisar uma cena para que o público entendesse qual era o local proposto. Os lugares poderiam ser shopping, praça, floresta, praia, entre outros. A turma foi separada em grupos, e o meu, por sua vez, foi sorteado como lugar da cena: uma praia. Ademais, o professor estipulava um tempo de 30 minutos para se pensar em como se daria a cena. Não podíamos usar o recurso da fala, toda a construção da cena foi elaborada a partir de ações.

Como a cena se passaria em uma praia, tivemos a ideia de fazer uma cena de afogamento, onde eu fui a personagem que se afogava. Após fazer a cena, o professor orientou que era importante se atentar a detalhes importantes em como fazer a ação de se está no mar, não apenas fazer para que o público entenda, mas fazer a ação de forma que deixe a cena organizada.

¹² Jogos teatrais são exercícios que trabalham com os princípios de campo da cena, onde é executado separando os jogadores e observadores, como se fosse um palco-plateia.

¹³ Viola Spolin (1906-1994) foi uma autora e diretora de teatro, estudou um método de teatro improvisacional nos Estados Unidos. Sistematizou métodos para atuação e conhecimento de prática no teatro.

O segundo elemento a ser trabalhado em sala de aula foi o “Quem”. A turma novamente foi separada em grupos, e os personagens seriam sorteados por papéis já pré-estabelecidos, de forma que cada aluno ficasse responsável por um personagem. A composição dos personagens era: padre, garotas de programa, agentes de trânsito, entre outros. A improvisação devia ser feita para que quem estivesse nos assistindo entendesse quem estávamos interpretando.

O terceiro elemento foi “O Que”. A mesma metodologia foi utilizada para esse exercício, novamente os alunos foram separados em grupos, seguido por sorteio. Dessa vez, no entanto, o sorteio foi feito já com as ações indicadas, sendo: a ação de varrer, correr, comer, e outras. A cena deveria ser improvisada para que o público percebesse exatamente a ação que estava sendo representada.

O último elemento foi o “Como”, conduzido pelo professor por meio de um papel que continha um pequeno diálogo, ocasião na qual os improvisadores poderiam escolher como seria feita a cena. Desta vez apenas alguns alunos estavam presentes na sala de aula, e as cenas tiveram que ser representadas em duplas. O diálogo realizado tratava-se da sequência apresentada a seguir:

- Oi
- Oi
- Tudo bem?
- Tudo bem!
- Você tem horas?
- 8 horas
- Obrigado!
- De nada

As personagens responsáveis para representar o diálogo foram sorteados pelo professor, entre as duplas. A personagem que eu representei tratava-se de um segurança de uma boate, que era abordado por uma garota de programa. Foi a primeira vez que eu tive a oportunidade de fazer uma cena com diálogo no curso. E nessa ocasião senti um nervosismo intenso, mas apesar disso tinha o interesse e a motivação de me doar ao máximo à cena. O objetivo do professor em utilizar esses elementos era fazer com que os alunos conseguissem desenvolver ferramentas essenciais utilizadas pelo ator de como trabalhar a ação, por meio dos elementos: “quem”, “onde”, “o que” e “como” se faz a ação.

Com base nesses aprendizados e embora não tenha sido comentado em sala, pude perceber nas aulas de Atuação I, que aconteceram no semestre seguinte, que a disciplina de Jogo e Cena I já propunha por meio destes elementos, ainda que implicitamente, o estudo da Ação Física. De certa forma, nós incorporávamos as imagens que eram propostas durante as improvisações e como não podíamos usar o recurso da palavra, o corpo assumia o papel de protagonista. Segundo Stanislavski:

Quando tiverem desenvolvido força de vontade em seus movimentos e ações corporais, vocês terão muito mais facilidade em incorporá-los ao seu papel, e aprenderão a entregar-se sem pensar, instantânea e inteiramente, ao poder da intuição e da inspiração. (STANISLAVSKI, 1997. p. 7)

Compreender esse lugar do corpo enquanto propositor de emoções, sensações e imagens foi de suma importância para entender que um deslocamento do ator em cena carrega por si só uma série de tensões, que são motivadas por *objetivos* e por *circunstâncias dadas*. Estas podem surgir a partir do estudo do texto dramaturgic, das intenções das personagens e neste primeiro momento, de improvisações com base nos elementos, “quem”, “onde”, “o que” e “como”.

1.1 PRAZER: AÇÃO FÍSICA!

A disciplina de Atuação I foi ofertada no semestre 2015.2 e foi ministrada pela Profa. Ma. Carla Martins. Foi nesta disciplina que aprendi que existem vários métodos interpretativos. No caso deste componente curricular, o foco era o estudo do Sistema elaborado pelo encenador pedagogo russo, Constantin Stanislavski.

Tanto meus colegas como eu estávamos muito ansiosos por essa disciplina, porque finalmente iríamos aprender algo mais voltado para a Interpretação. Motivo pelo qual boa parte da minha turma havia prestado o vestibular.

A disciplina foi articulada de duas maneiras, sendo a primeira a partir da leitura de três peças e que consistia em estudar o método por meio da compreensão destas obras; a segunda etapa foi escolher apenas um dos textos para desenvolver a Linha de Forças Motivadas: com base na criação de uma personagem, o estudo das ações físicas, objetivo, circunstâncias dadas e subtexto.

Durante as aulas, antes de começar a prática da Ação Física, a professora fazia um aquecimento corporal com os alunos, para que todos pudessem estar com os corpos mais

despertos durante os exercícios. O aquecimento era realizado com os mesmos elementos da disciplina de Expressão Corporal I, também ministrado pela professora, que era feita com o Pré-Expressivo e Maracatu, como mencionei anteriormente.

A primeira peça lida foi “O Pagador de Promessas” de Dias Gomes¹⁴, que conta a história de Zé do Burro, um homem que, na companhia de sua mulher Rosa, vai até Salvador, carregando em seu ombro uma cruz para pagar uma promessa. Quando chega a igreja, ele conta que a promessa foi feita a Iansã, e o padre o impede de entrar, o acusando de fazer macumba.

A partir das personagens Zé do Burro, Marli, Bonitão e o Padre pudemos fazer o primeiro exercício de Ação Física. O trabalho era feito da seguinte forma: após termos lido a peça, cada um dos alunos/alunas-atores/atrizes escolheu uma personagem. Em seguida, todos caminhavam para uma grande roda, e uma pessoa de cada vez ia para o centro da roda. Os que estavam de fora da roda batiam uma palma e ao som desta, a atriz/o ator que estava no centro da roda precisava responder rapidamente com o corpo, uma das ações da personagem.

Como foi meu primeiro contato com o método, me senti um pouco “preso” durante o exercício. Mas, ao longo dos dias fui ficando mais maleável com a atividade e consegui corresponder ao exercício de maneira mais propositiva.

A segunda peça lida foi “O Beijo no Asfalto” de Nelson Rodrigues¹⁵, onde se passa a partir do momento em que um homem foi atropelado e no momento de sua morte ele pede um beijo a Arandir. Essa situação, por conseguinte desencadeia vários rumores, um deles é que sua esposa começa a achar que ele a trai, outro é que um delegado e um jornalista aproveitam o momento para fazer uma matéria que trouxesse sucesso para os dois.

Mais uma vez, cada ator/atriz pode escolher uma nova personagem para a realização de mais um exercício. O exercício proposto foi fazer uma carta em que cada um pudesse escrever um depoimento sobre si com base nas características, relações com outras personagens da história e diálogos escritos pelo dramaturgo brasileiro. O objetivo era entender quem era aquela personagem, porque se comportava daquela maneira e como iríamos dar vida a ela. Logo após esta tarefa, cada um dos participantes lia a carta para os demais, como se fosse a personagem.

¹⁴Dias Gomes (1922-1999) foi um dramaturgo e novelista brasileiro, é o autor de novelas que fizeram grande sucesso na televisão, entre elas, “O Bem Amado”, “Roque Santeiro” e “Saramandaia”. A peça “O Pagador de Promessas”, escrita nos anos 60 foi adaptada para o cinema e para a TV.

¹⁵ Nelson Falcão Rodrigues (1912-1980) foi um teatrólogo, jornalista, romancista, folhetinista e cronista de costumes e de futebol brasileiro, e tido como o mais influente dramaturgo do Brasil.

A terceira peça lida foi “Um Bonde Chamado Desejo” de Tennessee Williams¹⁶, que conta a história de Blanche DuBois, uma mulher que volta para a casa da irmã por não ter mais para onde ir. À beira da loucura, traumatizada e sofrida, ela entra em confronto com o mundo rude e viril do cunhado, Stanley. O exercício a partir desta peça foi fazer o desenho de uma linha cronológica e colocar todos os pontos importantes da personagem que ocorrem na dramaturgia. A ideia era dar ênfase a elementos marcantes como, por exemplo: se a personagem tinha perdido alguém importante, se tinha sido traída, entre outros.

Além das peças mencionadas anteriormente, a docente também nos pediu que fizéssemos a leitura do livro “Ator e Método”, do ator Eugenio Kusnet¹⁷. O autor fez esse livro para que se pudesse entender mais sobre a teoria e método criado por Stanislavski. No caso da disciplina, a professora reforçou a importância desse estudo para que compreendêssemos melhor os exercícios que estavam sendo realizados em sala.

A turma foi dividida em grupos de cinco pessoas, onde cada coletivo tinha que ler um capítulo do livro e fazer um seminário-oficina, para podermos colocar em prática a docência.

O meu grupo foi responsável por trabalhar o elemento *Fé Cênica*. Para auxiliar no entendimento dos demais colegas da turma, meu grupo usou um jogo teatral de improviso, que experimentamos na disciplina de Jogo e Cena I e o adaptamos para usá-lo na disciplina de Atuação I. O jogo tratava de criar imagens, e ações, no corpo, com um objeto específico elencado pelo grupo. A turma foi disposta em um grande círculo, e cada um dos alunos tinham que ir ao centro fazer uma ação com o objeto. O principal objetivo do jogo era que quem estivesse ao centro acreditasse na ação que se estava representando, e que as pessoas fora do círculo também acreditassem que era real.

Logo após todos os seminários serem feitos, foi pedido que a turma escolhesse uma das peças lidas, e a partir desta, exercitássemos todos os elementos que fazem parte da Linha de Forças Motivadas, só que ao invés de teorizarmos, colocaríamos em prática na cena.

Cada grupo escolheu uma peça para fazer a encenação, em seguida, cada aluno deveria definir uma personagem para trabalhar os exercícios feitos anteriormente na sala de aula. A peça escolhida pelo meu grupo foi “O Beijo no Asfalto”, em que fizemos a primeira e última cena do texto dramático, e a personagem interpretada por mim, foi o Delegado Cunha, um homem mais velho e muito mais maduro.

Nessa ocasião participei da primeira cena, que tratava da seguinte situação: a minha personagem havia acabado de saber, por um jornalista, que um homem havia beijado outro

¹⁶Tennessee Williams (1911-1983) foi um dramaturgo estadunidense.

¹⁷ Eugênio Kusnet (1898-1975) foi um ator, diretor e professor de teatro russo radicado no Brasil.

homem, no momento em que um deles estava prestes a morrer. O jornalista queria fazer uma reportagem sobre essa situação, por esse motivo vai ao encontro do delegado Cunha, com o objetivo de persuadi-lo e ganhar seu apoio. Tendo em vista que delegado Cunha se encontrava mal falado na cidade, devido a uma reportagem divulgada por esse mesmo jornalista em que o acusava de agredir a sua esposa; para limpar seu nome, Cunha, aceita a proposta.

Além deste experimento, realizamos como exercício final da disciplina a encenação de “Gota D’Água”, de Chico Buarque¹⁸ e Paulo Pontes¹⁹, que faz a releitura da tragédia grega “Medéia”, de Eurípidés, adaptando-a ao contexto social, cultural, ideológico e econômico brasileiro da cidade do Rio de Janeiro, na década de 1970. Nesta montagem, Medéia passa a se chamar Joana.

Para este trabalho, foram trabalhados os exercícios com seis personagens da peça: Joana, Jasão, Alma, Corina, Egeu e Creonte. Mas desta vez tanto as personagens como quem os iria interpretar foram atribuídos pela professora, e selecionados a partir do que na visão dela seria importante para cada um se desafiar, como a diferença de idade, de aparência, de porte físico, entre outras características. A personagem selecionada para que eu representasse foi a do Mestre Egeu, um ancião, que na versão de Chico Buarque e Paulo Pontes era dono de uma oficina mecânica.

Durante o processo para montagem da encenação foram feitos laboratórios. Esses consistiram em processos fundamentais para viver a personagem. O processo foi árduo e dificultoso, tive problemas em conseguir interpretar a personagem por conta da diferença de idade. Dessa forma, para ajudar na preparação da personagem de Egeu, além das ações feitas a partir do texto dramático, me inspirei na caracterização para dar vida à personagem. Para isso foram usadas maquiagem de envelhecimento facial e roupas que condiziam com a personagem. Os figurinos trabalhados foram de acordo com a classe social, ou ocupação de cada personagem. Todos esses elementos ajudaram na forma de construir o “quem” é essa personagem, e o “como” a personagem age, se veste, convive e se comporta.

A personagem Alma usava um vestido branco, longo, para remeter que a personagem estava noiva durante toda a peça e demonstrar a sua classe social. Para a composição da personagem Corina houve a necessidade de colocar enchimentos por dentro das roupas, para que a atriz ficasse mais encorpada. Para a personagem Jasão utilizaram-se roupas que

¹⁸ Chico Buarque é um músico, dramaturgo, escritor e ator brasileiro. É conhecido por ser um dos maiores nomes da música popular brasileira (MPB).

¹⁹ Paulo Pontes (1940-1976) foi um dramaturgo brasileiro.

remetessem ao sambista carioca, já para o personagem de Creonte foi necessário usar terno e gravata para enaltecer sua classe social e nível aquisitivo.

A personagem que interpretei Egeu, era mecânico, então no cenário foi construída uma oficina, que, em termos de cenografia, ficava localizada entre o público. O pesquisador Matteo Bonfitto fala sobre a caracterização da personagem:

Devido à distância, em termos de experiências, entre o ator e a personagem, pode-se utilizar, no processo de construção, de circunstâncias análogas àquelas presentes no texto. Por circunstâncias dadas, Stanislávski entende também aquelas que envolvem a concepção da encenação: figurinos, cenários, iluminação (BONFITTO, 2011, p.28).

Com a leitura do livro de Eugenio Kusnet e as experiências vividas, pude entender mais sobre a ação e sua importância de estar presente em cena. Tudo que se faz no teatro, seja minimamente ou não, é de extrema importância.

A encenação foi feita de forma bem peculiar. Isso porque na época em que a disciplina aconteceu, o Teatro Laboratorial Jesiel Figueiredo²⁰, o Teatrinho, estava em reforma, e os alunos do curso junto aos professores ficaram um bom tempo inaptos a usarem o espaço. Como não era possível utilizar o Teatrinho, a encenação foi feita na parte externa do prédio do Departamento de Artes, onde se localiza o curso de Teatro da UFRN.

Vale ressaltar que, por ter sido uma apresentação fora do prédio, a encenação teve problemas de projeção vocal, pois existiam algumas cenas nas quais o público não conseguia ouvir. A voz foi afetada, ainda, por outros fatores externos, como ruídos sonoros de muita intensidade que ocorriam nas proximidades e ainda pelo barulho ocasionado pelos veículos que interferiam na acústica da encenação.

O cenário da peça era composto por uma oficina de veículos, que continha um sofá e uma mesa do lado esquerdo, e nas laterais ficava a platéia. As cenas que não eram realizadas no espaço determinado anteriormente eram encenadas no centro, ocasião na qual os atores utilizavam bancos para aguardar a próxima cena.

A estética proposta por Stanislavski é conhecida por Realismo²¹. Porém, a professora usou de outros artifícios para realizar a encenação. As cenas em si eram realistas / naturalistas,

²⁰ O Teatro Laboratorial Jesiel Figueiredo, é uma sala de trabalho e ensino de Teatro e Dança, localizado no Departamento de Artes da UFRN.

²¹ O teatro realista tem como objetivo de trazer uma maior fidelidade de vida real para os textos e os personagens.

mas a estética da encenação foi feita de forma mais épica²². Desde modo, enquanto os atores não estavam em cena, eles faziam a “quebra da quarta parede”²³ e iam para o microfone cantar as músicas da peça. Houve momentos que alunos de outras disciplinas também ministradas por Carla Martins, e que também trabalharam com Gota D’Água, entraram em alguns momentos da encenação para ajudarem a compor a cena. Os alunos eram da disciplina de Expressão Corporal IV²⁴, e para a cena apresentaram partituras corporais inspiradas na dramaturgia da peça.

A encenação se deu pela ordem de cenas propostas no texto dramaturgico. Como só foram trabalhados cinco personagens e a turma era de vinte alunos, as personagens foram realizadas por vários intérpretes diferentes. As cenas foram divididas entre os alunos das duas disciplinas, sendo que as partituras só estavam presentes em alguns momentos da encenação.

O método me fez entender sobre o que seria interpretação, e como o atuar está relacionado à consciência corporal dos atores e atrizes. É preciso ter ciência de onde se colocar em cena e estar preparado para dialogar com os outros atores.

Entretanto, pude observar que as experiências para com o restante da turma foi um tanto frustrante, pois verifiquei certa insatisfação dos alunos por terem trabalhado o método, por causa da dificuldade que alguns os discentes sentiram ao colocá-lo em prática, mesmo sendo uma metodologia que fazia parte da ementa.

Diante dessa vivencia, pude refletir sobre essa insatisfação dos alunos, foi então que veio o seguinte questionamento: como eu, que não tive a chance e oportunidade de fazer ou estudar teatro antes de entrar no Curso de Licenciatura considere a experiência com o método de atuação maravilhosa, enquanto outras pessoas que já tinham a vivencia por ter estudado teatro antes não compartilharam do mesmo sentimento?

A partir daí emergiu meu interesse em pesquisar mais sobre o método de Stanislavski para buscar e mostrar a importância dele para quem tem interesse em seguir tanto carreira artística como para as pessoas que tem interesse em ser docentes de teatro.

²²É um teatro mais didático, onde há um distanciamento entre personagem e ator, fazendo com que público seja capaz de aprender e refletir sobre o tema social que foi proposto.

²³Seu objetivo é tornar claro ao espectador que ele está frente a uma obra de arte, de que a representação teatral é uma ilusão.

²⁴ Ementa do componente curricular: Estudo das potencialidades do corpo na cena teatral contemporânea, entendendo corpo e voz como elementos indissociáveis. Composição cênica, estudo da dramaturgia corporal e experimentação de linguagens. Comporta prática pedagógica. Disponível em: <https://sigaa.ufrn.br/sigaa/public/componentes/busca_componentes.jsf> Acesso em: 5 de novembro de 2018

2. O MÉTODO DA AÇÃO FÍSICA: SEGUINDO OS PASSOS DO MESTRE

Este capítulo da monografia será dedicado a discorrer sobre quem foi Constantin Stanislavski, o ator, encenador e pedagogo e sobre sua importância e seu legado para o teatro. Busco, a partir da Linha das Forças Motivadas, descrever detalhadamente cada um dos elementos, para poder se entender mais sobre o método e mostrar as relações deste com a prática pedagógica.

Constantin Stanislavski nasceu em Moscou, na Rússia, no dia 5 de janeiro de 1863. Por ser de uma família de comerciantes, em um de seus aniversários ganhou um teatro de presente, onde já pode colocar em prática peças de teatro e apresentar espetáculos para alguns amigos da família. Com o passar dos anos, sentiu a necessidade de realizar um estudo mais aprofundado sobre o fazer teatral. Dessa forma, decidiu fundar a Sociedade Literária de Moscou, um grupo de teatro, em que teve a oportunidade de trabalhar com um diretor, chamado Fiédotov. Porém com o tempo, o grupo não estava obtendo lucro, por isso Stanislavski teve que arcar com os prejuízos, deixando a Sociedade em seguida.

No dia 22 de junho de 1897, após ter mantido contato por um longo tempo com o escritor e professor Vladímír Dântchenco²⁵, eles decidiram fundar o Teatro de Arte de Moscou (TAM), um encontro histórico, que deixou sua marca até os dias de hoje. O objetivo era inovar a forma que os atores interpretavam na época, para proporcionar uma apresentação com mais “verdade”. No TAM, os diretores e o elenco estudavam sobre expressão corporal, vocal e técnicas de interpretação.

Estes estudos culminaram na elaboração de um repertório de exercícios, que Stanislavski posteriormente definiu de “Sistema”.

O encenador pedagogo planejou que os dois primeiros livros seriam impressos ao mesmo tempo, para que um servisse de guia para o outro. O primeiro livro “A preparação do Ator” (2014) trata da necessidade de um trabalho interior, que cada ator deveria descobrir e preencher de motivações. E o segundo, denominado “A construção da personagem” (2014) aborda as técnicas exteriores, ou seja, mais focado na investigação das ações físicas e na elaboração de personagens para a cena.

Os exemplos e a leitura dos livros de Stanislavski são de fácil compreensão. Podem ser estudados e utilizados de acordo com a necessidade de cada atriz/ator, encenadora/encenador e estudante. “A Construção da Personagem”, seu segundo livro,

²⁵Vladímír Dântchenco (1858-1943) foi um diretor de teatro, escritor, pedagogo e dramaturgo Russo.

consiste em um guia para nortear técnicas de trabalho com o corpo e a voz, que juntos, se complementam.

Esses dois livros precisam ser estudados ao mesmo tempo quando se está em processo de formação. Algumas pessoas podem até querer se concentrar mais no primeiro, porém o segundo livro é tão importante quanto o primeiro, já que se trata da construção de personagem e contém elementos importantes, como: quesitos de voz, de fala, de movimento, gesto, tempo, e ritmo. O conteúdo dá uma noção geral de como desenvolver um processo criativo e de como elaborar um papel.

O sistema de Stanislavski é de extrema importância para quem está iniciando uma trajetória artística. Os livros não se limitam apenas aos estudiosos da área de teatro, como atores e encenadores, mas podem também ser utilizados por gente que se interessa pela arte teatral.

2.1 LINHA DAS FORÇAS MOTIVAS

Antes de chegar ao termo de Ações Físicas, Stanislavski fez um estudo sobre o trabalho do ator, partindo de textos dramaturgicos contemporâneos. Os atores não entendiam realmente a personagem apenas pelo texto, por essa razão foi necessário ter um entendimento profundo da personagem. Nos textos, o desenvolvimento da ação se dá por meio do acúmulo das tensões, que são entendidas como conflitos. Sobre isso, o professor e teórico, Jacó Guinsburg²⁶ coloca:

Mais do que um tecido de meias palavras subentendidas e frases sussurradas, trata-se, entretanto, de ações indiretas, que ocorrem no reverso da peça, enquanto o verso se apresenta estático, por assim dizer – nada ocorre exceto o acúmulo de tensões que se armam em conflitos, profundamente trágicos no plano da obra. (GUINSBURG, 1985, p. 85)

Stanislavski vê a necessidade de fazer uma pesquisa sobre construção da personagem, a qual ele define de “estado criativo do ator”. Já a Linha de Forças Motivadas, que é um modelo construído na primeira fase de sua pesquisa, durante o período de 1897 a 1918²⁷, ele elabora os elementos do estado interior, que são: o “se”, as circunstâncias dadas, a imaginação, a concentração da atenção, a memória emotiva, os objetivos e as unidades, a adaptação, a

²⁶Jacó Guinsburg (1921-2018) foi um crítico de teatro, ensaísta e professor de teatro.

²⁷A primeira fase do trabalho de Stanislavski foi desde a fundação do Teatro de Arte de Moscou até o encontro dele com o Estúdio de Ópera.

comunhão, a fé e o sentimento da verdade. A seguir apresento um pouco de cada um destes elementos por pensar que eles são fundamentais para a compreensão das ações físicas.

O “**se**” **imaginário** provoca uma ligação entre a realidade da atriz/ator e da personagem. Os atores imaginam a situação a partir do olhar da personagem. Um bom exercício para experimentar isso é o ator se fazer perguntas, como por exemplo: como eu me comportaria ao atravessar a rua, se eu fosse cego? Ao refletir as condições diante do imaginário o intérprete consegue por em prática uma determinada ação e consegue agir igual à personagem.

Outro elemento usado refere-se às **circunstâncias dadas**, que são as circunstâncias apresentadas geralmente pelo texto dramático. Neste caso, os atores devem ler e observar minuciosamente cada detalhe do texto e perceber onde a personagem está inserida. As circunstâncias dadas também envolvem a concepção da encenação, o figurino, o cenário e a maquiagem. Para ajudar a refletir sobre as circunstâncias dadas, Kusnet afirma:

Mas para começar a agir no lugar do personagem é necessário, em primeiro lugar, estabelecer com a máxima clareza *quem é o personagem, quais são as suas características*. Como ele é? Bom, mau, jovem, velho, inteligente, burro? Onde ele vive e para que vive? E, principalmente, o que ele quer? (KUSNET, 1992, p. 35)

A **imaginação** é o elemento onde o ator/atriz deve usar de suas próprias experiências e referências para auxiliar na composição das personagens. Para isso, pode se servir também de imagens sonoras e visuais. Somada à imaginação temos a **fantasia**, que difere da imaginação, pois consiste em proporcionar ao ator/atriz a capacidade de “inventar” situações consideradas impossíveis de acontecer na realidade. No caso, da imaginação os atores podem e devem utilizar experiências pessoais que se relacionam com os aspectos que reconhece e a partir delas dar uma nova “roupagem”.

No texto dramático existem **unidades**, que são divisões feitas internamente pelo autor. Esse recurso possibilita a construção de um percurso feito pela personagem, por meio de uma trajetória, e tem a função de distinguir os momentos da personagem.

Existem também **objetivos**, que são os “motores” da ação e são usados como verbos para nomear. Os objetivos estão em contato com a superação de obstáculos que a personagem sofre no decorrer da cena, a essa situação ele atribui como ação cênica. Cada obstáculo tem um objetivo para ser alcançado.

A escolha dos objetivos torna-se importante, à medida que uma escolha errada pode interferir no processo de construção da personagem. Nesse sentido Stanislávski sugere em várias passagens, a escolha de objetivos físicos. (BONFITTO, 2011, p. 30)

O ator/a atriz também deve trabalhar o elemento de **concentração da atenção**, por meio de círculos de atenção em que o intérprete aprende a ter uma relação com as necessidades da personagem como se fossem dele próprio e foca toda a sua atenção para a cena e o que está ocorrendo nela.

Já com relação à **memória emotiva**, Stanislavski acreditava que os atores deveriam despertar as emoções já vividas anteriormente. Este elemento é bastante complexo porque ao longo de suas investigações, o encenador russo foi a fundo nesse tema, mas por vezes considerou que esse trabalho de resgate se esgotava ao longo do processo. A partir destas autocríticas, o que ele chamava de memória emotiva passou a ser repensado por outro viés, não mais a memória enquanto resgate/lembrança de situações vividas, mas memória enquanto recriação do vivido. Memória enquanto geradora de estados e emoções que podiam ser acessados pela repetição de ações, de partituras corpóreo-vocais, de cenas, de situações, etc.

“Stanislávski via emoção como a condição necessária para que o ator pudesse fazer seu trabalho... quanto mais vasta a experiência emocional do ator, mais rico é o material que ele tem a disposição para sua atividade criativa interior.” (BONFITTO, 2011, p. 29)

Sendo assim, ocorre que a emoção continua tendo sua importância no Método, mas há uma mudança significativa nesse processo, ao invés de ser utilizada como ponto de partida, ela passa ser a consequência de um trabalho árduo, que envolve o corpo pensante.

No meio do processo existe também a **adaptação**. Ela se deve ao momento de repetição dentro dos ensaios e/ou laboratórios. Os atores percebem ao longo dos encontros que surgem diferentes estímulos em relação ao que está se passando na cena. Dessa forma, a adaptação também é um ajuste em que o ator tem que entender a sua relação com a personagem, e ajustar as suas diferenças para com ela. É possível também ocorrer ajustes pós-processo, pois o contato com o público produz diferentes estímulos e isso também redimensiona a qualidade dos espetáculos.

Existe também o elemento da **comunhão**, onde o ator compreende a relação dele com todos os elementos existentes no espetáculo: luz, som, cenografia, figurino, maquiagem,

dramaturgia, outros atores, direção, objetos de cena, público, adequação a espaços diferentes de apresentação.

Por fim, a **fé e sentimento da verdade** que sugerem que o ator/a atriz possa colocar em cena um sentimento real na ação que ele/ela está se propondo a fazer. Devem entender e acreditar nas atitudes de suas personagens e compreende-las dentro do contexto em que estão inseridas.

Esses elementos de estado interior estavam presentes e foram elaborados nos primeiros anos de trabalho de Stanislavski, e colocados em prática no segundo período de suas investigações. No meu caso, pude experimentar um pouco de cada um deles na disciplina de Atuação I, mas como a carga horária da disciplina é de 60 horas, boa parte destes ensinamentos foram vistos durante a explicação feita pelos discentes durante a realização dos Seminários. Considerarei importante apresentar a Linha de Forças Motivais nesse texto, com o intuito de somar à minha compreensão sobre a importância do Sistema de Stanislavski e, ao mesmo, tempo redimensionar o contexto da ação física dentro deste panorama maior de investigação do autor russo.

2.2 SABER FAZER/SABER ENSINAR: A AÇÃO FÍSICA COMO PRÁTICA PEDAGÓGICA

Para relacionar a ação física com a prática pedagógica é necessário entender sobre a importância do ensino do teatro na escola. O teatro é uma porta aberta que possibilita aos professores, de forma imaginativa, comunicativa e proveitosa; estabelecer ações de integração com as crianças, adolescentes e adultas. O teatro também é importante para a trajetória da criança e do adolescente, por contribuir para o seu crescimento de várias formas e por proporcionar novas experiências. Sobre essa importância Olga Reverbel²⁸ ressalta na reflexão a seguir:

O ensino do teatro é fundamental, pois, através dos jogos de imitação e criação, a criança é estimulada a descobrir gradualmente a si própria, ao outro e ao mundo que a rodeia. E ao longo do caminho das descobertas vai se desenvolvendo concomitantemente a aprendizagem da arte e das demais disciplinas. (REVERBEL, 1997, pág.25)

²⁸Olga Reverbel (1917-2008) foi uma teórica teatral, autora e professora.

Com os jogos teatrais²⁹, o professor pode despertar esse estado criativo do aluno. A partir desses jogos teatrais é possível estabelecer princípios que corroboram com o estudo da ação física, de Stanislavski. Nesse sentido, a partir da metodologia de Viola Spolin entende-se que para relacionar a ação física com os jogos é necessário associar com as três essências que a autora propõe: foco, instrução e avaliação.

A primeira essência dos jogos teatrais a ser comentada, será o **foco**, em que Spolin trabalha com a concentração em cena. O foco é como o ponto de concentração que o aluno (a) / jogador (a) deve aplicar toda sua atenção no momento do jogo. Nesse sentido, pode-se relacionar à importância que Stanislavski atribuiu ao ator com relação a estar concentrado em cena. Para o autor russo “a criatividade é, antes de tudo, a completa concentração de toda a natureza do ator.” (STANISLAVSKI, 1997, p. 17)

Ainda a respeito do foco, Viola Spolin afirma:

Cada foco determinado da atividade é um problema essencial para o jogo que pode ser solucionado pelos participantes. Nas oficinas, o professor apresentará o foco como parte do jogo, mantendo-se atento a ele ao dar as instruções quando necessário. O foco coloca o jogo em movimento. Todos se tornam parceiros ao convergir para o mesmo problema a partir de diferentes pontos de vista. Através do foco entre todos, dignidade e privacidade são mantidos e a verdadeira parceria pode nascer. (...) O foco não é o objetivo do jogo. Permanecer com o foco gera a energia (o poder) necessária para jogar que é então canalizada e escoada através de uma dada estrutura (forma) do jogo para configurar o evento teatral. (SPOLIN, 2010, p. 32)

A segunda essência dos jogos teatrais diz respeito às **instruções**. Estas servem de indicações propostas pelo orientador do jogo, para que os jogadores mantenham-se atentos a todas as informações que precisam ser trabalhadas em um determinado exercício. Esta essência pode ser totalmente relacionada com as *circunstâncias dadas* de Stanislavski. As instruções são parte fundamental para o desenvolvimento de cada jogo, pois elas ajudam na relação entre orientador e jogador, que são de extrema importância para o andamento do jogo.

A instrução atinge o organismo total. As expressões usadas na instrução surgem espontaneamente a partir do que está acontecendo no palco, e são dadas no momento em que os jogadores estão em ação. Este é método para manter o jogador e diretor em contato. (SPOLIN, 2010, p. 25)

²⁹O jogo teatral é ação no aqui e agora, onde cabe aos jogadores se entregarem a experiência de jogar e aprender jogando, vivenciando. É um aprendizado pela experiência.

A terceira essência dos jogos teatrais consiste na **avaliação**, situação que auxilia os alunos a permanecerem dentro do foco durante o jogo. O foco ajuda na solução de problemas que surgem no momento do jogo. Ao final de cada jogo, se tem como proposta uma avaliação, mas não no sentido de rendimento, por exemplo, bom ou ruim, mas de analisar quais foram as dificuldades, facilidades, os caminhos possíveis e mais, como potencializar a ação do jogo. A avaliação está ligada ao trabalho de Stanislavski, pois segundo Januzelli³⁰, ele tem em seus objetivos “despertar no ator a consciência de suas próprias necessidades e das potencialidades dos instrumentos técnicos de sua arte: capacidades intelectuais, físicas, emocionais e espirituais” (JANUZELLI, 2006, p. 11). Ademais, Stanislavski afirma que é necessário: “ajudar o ator a descobrir quais são os seus obstáculos e aprender a lidar com eles” (JANUZELLI, 2006, p. 11).

Além das essências dos jogos teatrais, Viola Spolin propõe que o trabalho tenha uma estrutura dramática, o quem, o onde e o quê:

Os jogos são baseados em problemas a serem solucionados. O problema é o objeto do jogo que proporciona o foco. As regras do jogo teatral incluem a estrutura dramática (Onde/ Quem/ O Que) e o foco, mais o acordo de grupo. Para ajudar os jogadores a alcançar uma solução focalizada para o problema, Spolin sugere o princípio da instrução, por meio do qual o jogador é encorajado a manter a atenção no foco. Dessa forma, o jogo é estruturado através de uma intervenção pedagógica na qual o coordenador/professor e o aluno/atuante se tornam parceiros de um projeto artístico (KOUDELA in SPOLIN, 2010, p. 22)

Esse modelo faz parte da estrutura do jogo. E cada elemento está ligado com os termos: personagem, cenário e ação, a qual se atribui outra terminologia. O “quem” é ligado ao personagem, o “onde” ao cenário, e “o quê” é ligado à ação. A autora supõe a mudança da terminologia por achar mais facilidade de entendimento, assim como Spolin as define a seguir:

Onde- Objetos físicos existentes dentro do ambiente de uma cena ou atividade; o ambiente imediato; o ambiente geral; o ambiente mais amplo além de parte da estrutura; O quê- Uma atividade mútua entre os atores, existindo dentro do Onde; uma razão para estar em determinado lugar; “O que você está fazendo aí?; parte da estrutura. Quem- As pessoas dentro do Onde; “quem é você?”; “Qual é o seu relacionamento?”; parte da estrutura. (SPOLIN, 2005 [1963], p. 344, 346)

³⁰Antonio Januzelli é um ator e diretor de teatro e pesquisador das práticas do ator.

Pude ter essa experiência prática dos jogos teatrais a partir do momento em que estava matriculado em Jogo e Cena I, mas só pude entender e relacionar com Stanislavski a partir do momento que tive a oportunidade de aprofundar mais o conhecimento sobre ele na disciplina de Atuação I. Os jogos Teatrais são de extrema importância para aulas de iniciação teatral, dessa forma também podem ser utilizados para crianças e, ainda, para atores já em formação acadêmica. Esses jogos, também favorecem o entendimento da importância do trabalho integrado entre as (os) participantes.

Partindo do princípio que o teatro é uma arte coletiva, entende-se que Stanislavski correlacionava tamanha importância a esta participação que extrapola o estudo individual do Sistema, mas que, ao contrário soma à presença de todos os elementos que compõem a cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao entender o método de criação de uma personagem e de uma cena teatral, esta escrita possibilita o meu desenvolvimento enquanto Professor-Artista. Pude perceber o quanto eu cresci diante das disciplinas e desafios que surgiram ao longo dos semestres. Na metodologia de Constantin Stanislavski encontrei um lugar de criação, e um vasto campo a ser investigado, tanto para minhas experiências artísticas quanto para as de docente.

Pude compreender o quanto Stanislavski está presente nas práticas pedagógicas, quando relacionei o método da Ação Física com a experiência prática dos jogos. Tanto o método quanto os jogos, são de extrema importância para iniciação teatral, seja para crianças, quanto para a formação acadêmica. Ademais, o método favorece para se entender sobre a importância do trabalho coletivo.

Ao refletir sobre esse trabalho uma frase do ator, diretor e criador do Teatro do Oprimido, Augusto Boal, me vem sempre à mente e corresponde ao papel transformador do teatro na formação: “atores somos todos nós, e cidadão não é aquele que vive em sociedade: é aquele que a transforma”.

Passar pelo Curso de Licenciatura em Teatro e vivenciar todas as disciplinas práticas, refletir sobre a educação e por em prática a minha formação docente me fizeram um ser humano totalmente diferente do que realmente eu era quando entrei no curso. As experiências marcaram uma fase importante de minha vida artística e foram essenciais para que eu seguisse em frente com um olhar diferente sobre o mundo.

O teatro me fez ser o que eu sou hoje, e, particularmente, o fazer e viver cada momento me proporcionou as mais incríveis descobertas pessoais que eu jamais poderia imaginar acontecer.

Pude entender que com o ensino do teatro pode-se ir além das supostas regras impostas pela instituição escolar, em que o aluno fica apenas sentado em uma cadeira, tentando aprender o que o professor ensina para ele. Uma relação por vezes tradicional, que limita a participação ativa do aluno. Com o ensino do teatro também aprendi que ele é capaz de auxiliar e preparar os alunos a descobrirem novos horizontes, seus próprios horizontes, que se alinham com a realidade que está à sua volta e com os outros corpos que o rodeiam.

O (A) professor (a) de Teatro deve ser alguém que não apenas deposita conhecimento em seus alunos, mas na verdade os compartilha, estimulando um pensamento crítico, até chegar a um ponto em que os alunos sejam capazes de criar sua autonomia.

Meus aprendizados dentro do Curso de Licenciatura em Teatro foram sempre cheios de novidades. E, tudo que eu representava em cena, ou em aulas, ou até ministrando aulas, significava um grande aprendizado. Embora no começo o alinhamento entre o “ser artista” e “ser professor” tivesse sido algo difícil de compreender, principalmente por não ter experiência na área. Em uma perspectiva mais madura, posso afirmar que tudo que eu me proponho a fazer, tento fazer com muito respeito e amor pelo teatro.

Para finalizar esta monografia apresento uma declaração de uma das maiores atrizes do Brasil, Fernanda Montenegro: “nosso critério não é de escolher papéis, mas procurar peças que queiram dizer alguma coisa. Fazer teatro é um destino.” E eu encontrei o meu destino!

BIBLIOGRAFIA

BONFITTO, Matteo. **O Ator-Compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

DEWEY, John. **Democracia e educação: introdução à filosofia da educação** [tradutor: Godofredo Range e Anísio Teixeira]. São Paulo: Editora Nacional, 1959.

FERRACINI, Renato. **O Treinamento Técnico e Energético do Ator**. São Paulo: Revista do Lume. 2012.

GUINSBURG, Jacó. **Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

HAGEN, Uta. **Técnica Para o Ator: A Arte da Interpretação Ética/ Uta Hagen com Haskel Frankel** [tradutor: Milton Camargo Mota]. São Paulo: Editora Martins, 2007.

JANUZELLI, Antonio. **A Aprendizagem do Ator**. São Paulo: Editora Ática, 2006.

KNEBEL, Maria. **Análise-Ação: Práticas das idéias teatrais de Stanislavski**. São Paulo: Editora Editora, 2016.

KOUDELA, Ingrid. **Jogos Teatrais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

KUSNET, Eugênio. **Ator e Método**. São Paulo-Rio de Janeiro: Editora Hucitec, 1992.

REVERBEL, Olga. **Um caminho do teatro na escola**. São Paulo: Editora Scipione, 1997.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais na sala de aula**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Criação de um Papel**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2014.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2014.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manuel do Ator** [tradução: Jefferson Luiz Camargo, revisão da tradução: João Azevedo Jr.]. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997.