



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
INSTITUTO DE ARTES – IdA  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS – CEN  
LICENCIATURA EM TEATRO  
PROGRAMA PRÓ-LICENCIATURA EM TEATRO**

**LÚCIO JOSÉ DE AZEVÊDO LUCENA  
(LÚCIO LEONN)**

**TRAJETÓRIA, PROJETOS E TEATRO:  
APONTAMENTOS MEMORIAIS DA FORMAÇÃO  
ARTÍSTICA E ACADÊMICA DE UM PROFESSOR/ATOR**

BRASÍLIA  
2012

LÚCIO JOSÉ DE AZEVÊDO LUCENA  
(Lúcio Leonn)

**TRAJETÓRIA, PROJETOS E TEATRO:  
APONTAMENTOS MEMORIAIS DA FORMAÇÃO  
ARTÍSTICA E ACADÊMICA DE UM PROFESSOR/ATOR**

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

Orientadora: Professora Ms. Paula Braga Zacharias

BRASÍLIA  
2012

LÚCIO JOSÉ DE AZEVÊDO LUCENA  
(Lúcio Leonn)

**TRAJETÓRIA, PROJETOS E TEATRO:  
APONTAMENTOS MEMORIAIS DA FORMAÇÃO  
ARTÍSTICA E ACADÊMICA DE UM PROFESSOR/ATOR**

Trabalho de conclusão de curso apresentado a UnB – Universidade de Brasília, Deptº. de Artes CÊNICAS, IdA, como requisito para a obtenção do título de Licenciatura em Teatro, com nota final igual a \_\_\_\_\_ sob orientação da professora mestre Paula Braga Zacharias.

Brasília, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2012.

---

Professor(a)

---

Professor(a)

---

Professor(a)

## **DEDICATÓRIA**

ESPECIALMENTE, AOS MEUS PAIS: *Sebastião Esequiel de Lucena (in memoriam)*, pelo seu esforço e ajuda paterna nos meus momentos de início de magistério como professor de Arte/Teatro, e minha mãe, *Terezinha José de Azevêdo Lucena*, que muito fez pela realização de meus estudos em escola pública.

Para minhas irmãs e irmãos:

Luciene,  
Lucilene,  
Lucélio e  
Luciano.

Ao meu sobrinho, Godyan Welley de Azevêdo Lucena, que desde pequenino era um “encanto” pelo seu gestual largo e dotado de altas habilidades, suprimindo a fonte de inspiração dos meus personagens teatrais. Hoje se dedica à Música e ao Canto. E mais, ainda aos recentes sobrinhos: Amanda e Adrian Gabriel (que também me emanam vibrações à criação teatral).

E (*in memoriam*) à querida mestra Minervina Rufino Fernandes, pelos relevantes serviços / orientações prestadas como professora/técnica na rede pública municipal de ensino de Fortaleza-CE (Regional V). Sua luta diária para alcançar sempre uma educação significativa e mobilizante. Minervina soube como nunca conquistar de modo singular pessoas e profissionais-educadores(-as); além da promoção de formação contínua em serviço de professores/parceiros junto à disciplina de Arte-Educação (teatro), igualmente ao corpo discente (escolas).

À querida professora-artista Silvia Davini (Departamento de Artes Cênicas CEN/UnB) com quem em “poucas aulas” muito aprendi. O Teatro Brasileiro e seu Ensino sentirão muito a sua falta... Assim, como nós.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço sempre, primordialmente, a Deus, por tudo na vida.

Aos mestres tutora-orientadora Paula Braga Zacharias; Amanda Aguiar Ayres; Maria Cristina Silva; Sanântana Vicencio; Eliana Severino dos Santos e coordenadora pedagógica Luzirene Rego e coordenador e professor Jorge das Graças Veloso; amigos e colegas de curso (alunos-professores: Jucélia (Jô) Ferreira Rocha (Águas Belas-DF), Maria Wanuza Marques da Silva (Cruzeiro-DF) e Carlos de Souza Maciel (Riacho Fundo-DF), que direta e indiretamente contribuíram para que eu pudesse concluir com sucesso a mais uma trajetória educacional.

À minha prima, hoje pedagoga Clara Leandro e sua família, residente da cidade satélite de Ceilândia (DF), longe de nossa Fortaleza (Ceará), ao aconchego do céu de Brasília.

*“Lúcio Leonn, brilhante ator com admiração do velho ator” (Emiliano Queiroz, em noite de autógrafos de seu livro: ‘Na Sobremesa da Vida’ e ocasião de aniversário do Teatro SESC/CE - que leva seu nome. Fortaleza-CE: 2007).*

*“Boa sorte. Lute. Levo fé em você. Um abraço” (Jonas Bloch, na Oficina de Interpretação/Projeto Encenação/Theatro José de Alencar, Fortaleza-CE: 1994).*

*“Parabéns pelo seu prêmio e o do Leonn. Foram merecidos. Gostei muito do talento de vocês e, sobretudo, da seriedade com que vocês todos encaram o teatro. Agora, o que mais me encantou foi a humildade com que vocês receberam os prêmios. Humildade é fundamental para um artista e, é próprio de quem é realmente grande [...]” (Ewerton de Castro, ator e diretor, em Carta à Atriz Ceronha Pontes, no I Festival Nacional de Teatro de Jacareí-SP: 1996).*

*“O candidato é um ator expressivo e premiado. Destaco seu empenho em ampliar sua formação em um meio carente de escolas especializadas: o candidato não perde qualquer oportunidade de acompanhar todos os cursos, palestras e seminários oferecidos eventualmente em sua cidade [...]” (Aderbal Freire-Filho, diretor de teatro, sobre Lúcio Leonn, em Carta de Recomendação ao Programa Apartes/CAPES: 1997).*

## RESUMO

Esta monografia tem como finalidade registrar e apontar um percurso teórico e prático de um artista-educador que em diversos momentos esteve voltado à pesquisa do jogo teatral condicionado ao conceito ação (espaço/tempo), sua dimensão estética e pedagógica na construção de cenas. Abordamos um conjunto de ideias e crenças sobre a aprendizagem, porém predomina a escrita autobiográfica e o estudo da memória teatral. É de suma importância ressaltar que o termo “teatro” não possui apenas um significado. Ele é resultado de uma cadeia de conceitos desenvolvidos ao longo de toda a história da sociedade. Consideramos diversos fatores tanto econômicos quanto culturais e naturais nos registros do texto que segue trazendo encontros via projetos, cursos, seminários, oficinas onde o autor é ministrante e onde também é aprendiz. Trabalhar com teatro é extremamente significativo, pois os resultados alcançados com o jogo teatral tanto para a cena como para a informação cidadã superam em muito as expectativas do ator e do espectador, sendo assim consideramos ciências e saberes do teatro-educação que acabam por traçar um panorama histórico do período. O teatro como toda arte começa com uma ideia básica.

**Palavras-chave:** Arte\Alteridade. Artista-educador. Direção teatral. Jogo teatral. Memórias de ator. Pedagogia do teatro\Teatro-educação.

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	p.09
2	O JOGO CONDICIONADO AO CONCEITO: AÇÃO - SOB O PONTO DE VISTA TEATRAL/PEDAGÓGICO.....	p.13
2.1	O Papel do Jogo Teatral (ação): tempo/espaço/jogos/intérpretes .....	p.15
2.2	Breve visão de Jogo(s)/(teatrais), segundo Stanislavski/Brecht .....	p.19
3	DA OBRA SIGNIFICATIVA DE STELLA ADLER: “TÉCNICA DA REPRESENTAÇÃO TEATRAL” .....	p.24
3.1	Construções de Cenas aos Levantamentos de Proposições Teatrais, a partir da análise sistemática e/ou comparativa - Stella Adler ao jogo teatral condicionado - ação (tempo e espaço): uma proposta de dimensão estética e pedagógica .....	p.26
4	O JOGO TEATRAL, A PARTIR DE ORIENTAÇÃO/MEDIAÇÃO - ARTISTA/EDUCADOR .....	p.39
4.1	A Figura do Artista/Educador na Escola e da/na Cena .....	p.42
4.2	Jogos/Os intérpretes: limites ampliados de espaço e tempo/teatrais .....	p.44
4.3	O Papel do Ator/Atriz - Intérpretes diante de Cenas .....	p.45
4.4	A Dramaturgia - como a mola propulsora do Jogar .....	p.49
5	METODOLOGIA .....	p.53
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	p.54
	BIBLIOGRAFIA .....	p.57



## 1 Introdução

*“Nem na arte existiria criatividade se não pudéssemos encarar o fazer artístico como trabalho, como um fazer intencional produtivo e necessário que amplia em nós a capacidade de viver. Retirando à arte o caráter de trabalho, ela é reduzida a algo de supérfluo, enfeite talvez, porém prescindível à existência humana”. Fayga Ostrower (1920-2001)*

Esta pesquisa investiga o jogo teatral condicionado ao conceito: Ação (espaço/tempo), dimensão estética e pedagógica na construção de cenas, em que a concepção de ação conflui pensamentos de movimentos voltados para atores e atrizes ou jovens aprendizes em iniciação teatral junto à minha experimentação de jogos (corpos, espaços e tempos); de algumas montagens de peças teatrais, exercícios direcionados e/ou temáticos ao encontro cênico (elementos técnicos, dramaturgia, espectador); ou antes, exibição/recepção ou processos criativos sob a mediação teatral e condução pedagógica de um artista também educador (seus percursos formativos/projetos teatrais e apontamentos memoriais).

Estudos e pesquisas no Brasil apontam uma forma mais específica, em jogos teatrais são a designação dos jogos “improvisacionais” desenvolvidos pela diretora teatral norte-americana Viola Spolin, para fins de preparação de atores profissionais ou na utilização de frequentes exercícios de teatro para iniciantes ou mesmo nas atividades escolares. Esses jogos teatrais são fortemente fundamentados nas técnicas de interpretação de *Stanislavski* e no teatro épico de *Brecht*<sup>1</sup>.

Neste caso, visa-se aqui caracterizar como objeto de estudo, jogos teatrais na perspectiva da preparação de atores profissionais ou na utilização de exercícios técnicos de teatro para iniciantes. Além de examinar as fontes referenciais de pensamentos ou concepções sobre métodos, sistemas, processos e propostas de ensino/aprendizagem, orientação de interpretação via teóricos supracitados.

Sua importância temática em estudo está na função de analisar o papel do jogo teatral, como busca entre múltiplas e possíveis respostas: atribuir competências e habilidades do profissional em Teatro; instalar intérpretes em exercícios (jogos teatrais) na construção de cenas; evidenciar linhas de voo do fazer teatral ou atuação, menos empírica ou intuitiva, permeada por razões científicas/sistematizadas; e procurar circundar objetivos definidos em atividades cênicas: suas ações reflexivas; às economias de movimentos; da construção e

---

<sup>1</sup>Toda a obra de Viola Spolin (*Improvisação para o teatro* (2010), *O jogo teatral no livro do diretor* (2000), *Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin* (2001) e *O jogo teatral na sala de aula* (2007) está editada no Brasil, pela Editora Perspectiva, com tradução da escritora e professora universitária brasileira, Ingrid Dormien Koudela, autora do livro *Texto e Jogo: Uma Didática Brechtiana* (2010).

sentidos de espaços e tempos “precisos” e “(in)acabados”. Portanto, resulta num ponto de partida (ou chegada) na efetivação de possibilidades básicas de levantamentos das proposições teatrais ou, pedagogicamente, uma abordagem, tanto por parte de quem ensina (artista/educador) como por parte de quem apreende (aluno/ator). E não uma técnica, de imediato.

Pergunto: o que seria abordagem? É o conjunto de ideias e crenças sobre a aprendizagem, são as teorias nas quais nos baseamos e nas quais acreditamos para desenvolvermos uma metodologia. A abordagem não determina um planejamento, mas indica os caminhos para o professor. Sempre ouvi dizer que metodologia é o professor quem faz em sua sala de aula e só recentemente isto ficou claro para mim. Quando adotamos uma teoria sobre o ensino precisamos criar possibilidades para desenvolvê-la em nossas aulas. Fazemos então um planejamento à luz destas teorias, destas abordagens, mas temos que levar em consideração quem são nossos alunos, qual é o contexto (teórico), para direcionar nosso fazer em sala de aula (BARBOSA, 2007).

E a técnica? Seria um “porto seguro”? Pois o artista encontra-se nela apoiado como suporte movente da criação visível. Outrora, abordagens estéticas de concepções de grupos ou mesmo certas convenções teatrais implicam num trabalho técnico/individual (direção, atuação etc.) em sã consciência (razão). “A técnica é um guia, que está à sua disposição para quando você dela necessitar. [...] A técnica é um meio, não um fim.” (LEWIS, 1982, p.28). Então, a técnica se entrelaça como jogo de sobrevivência diária e emersão a muitas atividades teatrais. Afinal de contas, um artista ao fruir de um esquema totalmente emocional, após processo de criação, revela-se a estar no presente ou, imprime sua marca identitária; estilo pessoal/profissional de saber-fazer/ser/vir a ser.

No por que da escolha do tema se percebe afinidades. Meu conhecimento conceitual e técnico, vontade de desenvolvê-lo, investigações estéticas, pedagógicas e memórias, além de experiência prática e conexões com meu ambiente de trabalho artístico e acadêmico. Compreender no que diz respeito ao jogo teatral, a partir de orientação mediada como artista e educador da área, ou acionada pela figura do ator em favor da ação, que a antecede, em prol de resultado: o fenômeno espetáculo. E, o atual estado em que este tema se encontra, evidencia-se muito a veiculação instrucional nas práticas de jogos dramáticos e teatrais<sup>2</sup> (sem

---

<sup>2</sup>Obras de autoras como Olga Reverbel (1974;1979; 1986; 1989; 1990) em suas atividades globais de expressão e, Joana Lopes (1977\1980), propagaram o fortalecimento do teatro-educação, através de sua ampla fundamentação teórica e da efetiva prática escolar. Anteriormente, houve o trabalho pioneiro no Brasil em arte e educação liderado por Augusto Rodrigues e sua Escolinha de Arte do Brasil (1948); bem como por Maria Clara Machado (O Teatro Tablado, 1951/RJ). Além do tema sanado via literatura estrangeira, como em Léon

desmerecimento aqui ou crítica destrutiva), nas aulas de arte (teatro aplicado), nos diversos níveis de ensino da educação básica.

Outro percurso está no jogo da oralidade teatral, apontado por Marlene Fortuna (2000) em seu livro *A Performance da Oralidade Teatral*. Nele, há um capítulo sobre o jogo e o prazer efêmero cênico, que se desdobram em subcapítulos: Ator - Mestre do Jogo; Jogo - Tempo e Espaços Sagrados - Ordem e Regras; Jogo - Sob Domínio do Ator Durante o Processo / Recuperações e Perdas - Um Estado de Alerta; dentre outros capítulos temáticos como, o Jogo – o Ator e o Mediador/Investigador.

Por outro lado, a obra de Stella Adler (2008), *Técnica da Representação Teatral*, torna-se essencial sua fundamentação teórica. Adquire neste trabalho um caráter técnico exemplificador (conjuntamente, investigativo), porque tem tudo a ver com a pesquisa e tema (pedagogia do teatro/direção teatral). Nela explicita-se sobre o que deve ser feito (exercícios técnicos em abordagem e trabalho do ator/atriz com seu corpo, sua fala, sua mente), “[...] desde a leitura inicial de um texto até a estreia, para que atores possam dar vida e credibilidade a seus papéis.”<sup>3</sup> Por outro, é perceptível em Adler (2008) correlação entre minha experiência como ator e artista/educador em direção e orientação de cenas à sistematização de seus jogos em técnicas de interpretação/representação, aliando-se vivência pessoal de atuação/ensino.

Assim, ao dialogar com outros percursos investigativos ao tema, também se busca estabelecer primeiramente, debates teóricos, a partir de Eraldo Pêra Rizzo (2001) e de seu livro *Ator e estranhamento - Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet*, em que o autor dissecou o teatro do século XX a partir da visão do próprio Eugênio Kusnet (ator e professor, também sintetizador no Brasil dos métodos stanislavskiano e estranhamento ou distanciamento brechtiano).

Conto para complementação deste trabalho escritos meus, a partir da pesquisa de pós-graduação em Arte e Educação, intitulada *Os Processos de Formação Teatral em Fortaleza na década de 1990: Memórias de um ator* (LUCENA, 2002) – subtópico: atividades de orientação em direção/interpretação cênica com os atores de Fortaleza, para o curso colégio de direção teatral do Instituto Dragão do Mar, à escola de teatro da

---

Chancerel (1936); Pierre Leenhardt (1974); Richard Courtney (1974); Peter Slade (1978); Gérardt Faure e Serge Lascar (1982); o jogo desenvolvido por Johan Huizinga (1872-1945): *Homo ludens*; enfim, Jean-Pierre Ryngaert, (1977; 1985/2009), este último, com prefácio atual da pesquisadora teatral e professora Maria Lúcia de Souza Barros Pupo (2005), são alguns exemplos relevantes de autores e obras sobre jogos dramáticos e teatrais (pedagogia do teatro).

<sup>3</sup>Texto retirado da aba do livro, publicado pela Editora Civilização Brasileira, em 2008 na divulgação da obra.

Universidade Federal da Bahia-UFBA, e o curso técnico para formação de atores da Escola de Arte Dramática – EAD-ECA/USP) e demais textos acadêmicos. Além de Campos (2003); em seguida, Marques e Brazil (2005); Favero (2006); e, adiante, com Féral, sob tradução de Marcelo Gomes (2010), para exemplificar alguns pesquisadores com interface no tema.

Contudo, não pretendo eliminar as confluências e os efeitos naturais de buscas quanto ao processo de ensino/aprendizagem entre criação (imaginação e criatividade), acaso e intuição durante percurso de resultados investigados. No viés do campo empírico (experiência, observação, memória, processos colaborativo/perceptivos etc.) pode tornar-se também relevante em tal estudo o olhar voltado ao novo entendimento de docência que se instaura nas artes (não somente nas cênicas), destacando a figura do artista-educador em diversos lugares de produção, recepção, instalação em arte ou perante a si mesmo (autobiografia), sendo ele egresso de cursos de licenciatura em artes (teatro, dança, música, audiovisuais), ou ainda proveniente de alternativas que condicionam a formação profissional enquanto sua subsistência de mercado (atuando em sala de aula, atelier, projetos, cursos etc.).

Para tanto minha trajetória de vida como ator, de docência artística na sistematização de ensinar e fazer arte (teatro/educação), também na função de professor de arte (teatro) na cidade de Fortaleza (CE), são pontos convergentes para formar um conjunto teórico, parte analítica desta pesquisa, como um todo.

## 2 O JOGO CONDICIONADO AO CONCEITO: AÇÃO (ESPAÇO/ TEMPO) – SOB O PONTO DE VISTA TEATRAL E/OU PEDAGÓGICO

“Na vivência de um intérprete, o jogo teatral é dinâmico como a vida”.  
Fernanda Montenegro (1988, p. 32)

A princípio, o tipo de jogo igualmente condicionado nesta pesquisa se percebe enquanto enfoque num elemento da estrutura dramática da regra do jogo (oficinas), segundo o sistema de jogos (teatrais) de Viola Spolin (1906-1996) via um dos eixos: **Quê** (ação de cena/cenário/atividades). Da mesma forma, (sua definição quanto à norma do jogo teatral) segue a indicação de um tempo/espaço para os intérpretes e a organização de elementos técnicos da encenação. E, com vista de expor neste projeto aguçaremos de modo parcial alguns conceitos de ação, na possibilidade de apontar o condicionamento do jogo teatral ao encontro de diversos pontos de vista teatral e/ou pedagógico.

Por outro lado, Koundela (*in* SPOLIN, 2008, p.25), na apresentação que faz do livro “Jogos teatrais para a sala de aula: uma manual para o professor”, afirma que “na prática, com o jogo teatral, ‘o jogo de regras’ é princípio organizador do grupo de jogadores para a atividade teatral. O trabalho com a linguagem do teatro desempenha a função de construção de conteúdos, através da forma estética.” Por outro, o que interessa em discussão, de gancho ou significações ou ramificações do sistema, são os elementos pré e/ou cênicos. Isto é, o olhar de abordagem com outro contexto, fragmento que deslumbra e emana alusão ao objeto de pesquisa da sua obra (teatro-educação). Portanto, tratam-se da segunda questão, os conteúdos espetaculares em/na cena. E, não propriamente, o todo (teatro improvisacional), porque, o jogo dramático e teatral procura não somente instaurar o “onde” (situação dramática, na perspectiva do texto) organicamente, no corpo de intérprete, mas o “quê” (as ações que cada ator e personagem exercem e representam/fisicalizam).

Segundo o *Manual do Ator* (1988), de autoria do mestre Stanislavski (1863-1938), confirmo que os atores em cena

[...] devem estar sempre representando alguma coisa; a ação e o movimento constituem a base da arte [...] do ator; [...] mesmo a imobilidade exterior [...] não implica passividade. [...] Frequentemente a imobilidade física é resultado direto da intensidade interior. [...] No teatro, toda ação deve ter uma justificativa interior, deve ser lógica, coerente e verdadeira [...] (STANISLAVSKI, 1988, p.01).

Neste sentido seguem muitos estudos e tratados de pesquisadores, mesmo com o advento do teatro pós-dramático e sua relação de espaço (LEHMANN, 1999); da teoria\futuro\léxico do drama (burguês) moderno e contemporâneo (SZONDI, 1956;

SARRAZAC, 2012); da tragédia moderna (WILLIAMS, 2002); ao campo multifacetado da *performance*, ou das novas tecnologias em cena e da dramaturgia (COHEN 1980; FABIÃO, 2000); do Teatro do Oprimido (BOAL, 1960) às encenações da cultura popular tradicional ou diante da presença de grupos de pesquisas de estudos etnocenológicos; da Antropologia Teatral (BARBA, 1979); por fim, pelo fazer teatral (intérpretes, encenadores, teóricos, grupos etc.). Múltiplos são também os pensamentos voltados ao conceito de ação (PAVIS, 1999), ao longo da compreensão da História Universal do Teatro, em contraponto da contemporaneidade.

Segundo Lignelli e Pacheco (2008), Patrice Pavis (1999), em seu *Dicionário de Teatro*, discorre sobre diversos usos do conceito de ação no teatro. Mas partindo da mesma ideia (LIGNELLI; PACHECO, 2008, p.31) “Pavis nomeia ação visível e invisível, muito próximo ao definido por Stanislavski [...]”, destacam os autores. Adiante, Pavis identifica “como tradicional a definição de ação” (LIGNELLI; PACHECO, 2008, p.32). Além disso, sob forte fundamentação de autores supracitados, quanto aos autores da ação, entre os inúmeros sentidos da ação teatral, segundo a condução de Pavis a ação segue-se em três ramos principais, a saber: “ação da fábula ou ação representada, a ação do dramaturgo e do encenador e a ação verbal das personagens” (LIGNELLI; PACHECO, 2008, p.32). E por fim, quanto às formas da classificação de ação na linguagem cênica segue: “ação ascendente/descendente, ação representada/ação contada, ação interior/exterior, ação principal/ação secundária, ação coletiva/privada e ação na forma fechada/aberta” (LIGNELLI; PACHECO, 2008, p.33-34). Portanto, vimos perspectivas do conceito de ação na busca de compreendê-la em seu condicionamento ou sua fruição no campo teatral, basicamente.

Entretanto, deixo de lado o âmago de discussão sobre as regras das três unidades aristotélicas (lugar, tempo e ação), com vista aqui de redundância e foco. É na obra de Roubine, *Introdução às Grandes Teorias do Teatro* (2003), em abordagem, conjuntamente, com outros teóricos do teatro, que o leitor se situará “[...] em relação às transformações que o teatro vem sofrendo desde o século XVII, quando a poética de Aristóteles ainda ditava as coordenadas.”<sup>4</sup> Tanto que a referida obra nesta pesquisa tomará corpo somente nos estudos voltados às teorias de Stanislavski e Brecht, como supostas regras de jogo, de maneira parcial. Enfim, conoto como fator essencial, quanto ato de submersão de jogos (aliando-se às ações) em cenas e/ou espetáculos, e por meio do campo da didática (ensino-aprendizagem), o processo de mediação pedagógica do encenador/artista/educador junto à

---

<sup>4</sup>Citação retirada da contracapa do livro, publicado pela Editora Zahar, 2003.

intérpretes/dramaturgia; bem como adiante (Capítulo 4) confluirei tal análise e, conjuntamente, buscaremos um olhar acurado ou breve sobre a figura do artista/educador, nas etapas de atuação.

De antemão, segue panorama de espaço/tempo em função de caminhos de entendimento teórico como junção ao elemento da regra do jogo: a ação. Outrora, organizado por diversos estudiosos e pensadores da área, aqui se estende (por parcos teóricos) a ser sinalizado como pré-requisitos do sistema teatral, junto ao âmbito do projeto cênico (objeto condicionante), o espetáculo (jogos/educador/cena/teatro).

## **2.1 O Papel do Jogo Teatral (ação): tempo/espaço**

A meu ver o tempo do espetáculo (metaforicamente) é como o desabrochar de uma flor (numa manhã) que ao murcharem-se as horas de vida; ou nos deslumbra ou emerge, enquanto nós sujeitos contemplativos? Seria a efemeridade da imagem (espaço/virtual, do jogo) ao objeto antes apreciado, seu tempo e espaço de impermanência? Analisaremos a organização conceitual, primeiramente, do elemento: espaço.

Retomo Lignelli e Pacheco (2008, p.39), quando ambos afirmam, a partir da obra *A análise dos espetáculos*, de Pavis (2005), que “[...] a experiência espacial no teatro dispõe de duas possibilidades entre as quais as teorias do espaço parecem oscilar.” São elas: “[...] o espaço como um vazio e o espaço como invisível” (LIGNELLI; PACHECO, 2008, p.39). Portanto, compartilho aqui da mesma maneira as tais concepções de espaços supracitados; como também, da citação do espaço quanto à correspondência e ótica de modalidade referida às cenas, dissecados na obra de Pavis (2005). São breves indicações imprescindíveis, ao contexto de nosso jogo, ainda, no campo discursivo. E, nesse ínterim, viso à citação de espaço(s) pelo desdobrar de narrativas do pensamento comum que por hora aqui se pontua. Avança-se sob a influência via teóricos supracitados. Ora a compreensão da modalidade via jogo de regras; outrora, elencava por diversas categorias referenciais, possíveis espaços subsequentes da cena movente. Vejamos: “[...] o lugar teatral, o espaço liminar, o espaço cênico” (LIGNELLI; PACHECO, 2008, p.40-41). E, quanto à tipologia e qualidades do espaço cênico, a partir das referências de Patrice Pavis, Lignelli e Pacheco (2008, p.134-135) afirmam que “[...] cada estética tende a uma concepção particular de espaço, de modo que o exame do espaço é suficiente para levantar uma tipologia das dramaturgias.” Seguem-se seus exemplos, ainda a partir de Pavis: “[...] o espaço da tragédia clássica, o espaço romântico, o

espaço naturalista, o espaço simbolista, o espaço expressionista e o espaço contemporâneo.” (LIGNELLI; PACHECO, 2008, p.41-42).

No verbete destinado ao “espaço”, no mesmo Dicionário de Teatro, (PAVIS, 1999) encontram-se disponibilizadas diversas acepções de espaço no teatro que são complementares às mencionadas acima, envolvendo definições tanto do espaço objetivo, quanto do espaço gestual ou lúdico: o espaço dramático, o espaço cenográfico, teatral ou de instalação, o espaço do público, o espaço lúdico (ou gestual), o espaço textual, o espaço interior, o espaço ergonômico do ator. As notificações acima visam expor um panorama das diversas instâncias de espaços presentes no teatro. No entanto, são naturalmente questionáveis desde o porquê dessas distinções – uma vez que na cena ocorrem tão fluidamente a ponto de perderem um pouco o sentido quando isoladas – até o quanto essas distinções abarcam os espaços teatrais em sua totalidade (LIGNELLI; PACHECO, 2008, p.42-44).

Análise à parte, espaços mencionados acima, ainda Lignelli e Pacheco envolvem o espaço acústico, com a seguinte argumentação, preliminar:

Classicamente considera-se que o espaço seja uma determinante para o som. Assim o som, em seus parâmetros de altura, intensidade e timbre, têm sempre o lugar físico onde se realiza como um limite ou moldura. Pode parecer estranho falar de espaço acústico quando as definições de espaço nas mais diversas áreas induzem com recorrência ao visual, a lugares apreensíveis a partir do olho ou de uma ideia imagética. [...] Condiz a toda esfera de percepção auditiva do ouvido humano [...]. Schaefer ressalta [...] a incidência de novas tecnologias na dimensão acústica contemporânea e sua interferência na produção da voz humana, especificamente: ‘sons importantes de intensidade média, tais como a voz humana, por exemplo, estariam ameaçados pela explosão tecnológica de altas intensidades de som no ambiente’. (LIGNELLI; PACHECO, 2008, p. 47-49).

Entretanto, se continuo a partir da visão da análise teórica (LIGNELLI; PACHECO, 2008) também chamarei a atenção dos estudantes, pesquisadores e teóricos de teatro, enquanto crítica, à compreensão do conceito de espaço acústico<sup>5</sup> em demanda visual e de movimento da cena em jogo. Então, alia-se ao repetir magistralmente sua análise investigativa em convergência com nossa argumentação:

Schaefer (1997) formulou o conceito de paisagem sonora definido como qualquer porção de ambiente sonoro visto como um campo de estudos. No lugar de paisagem sonora optou-se pelo conceito de dimensão acústica formulado por Davini (2006) e desenvolvido por Lignelli (2007) para denominar as categorias dos distintos sons presentes no cotidiano em função das possibilidades de precisão e controle que oferece, uma vez que, a dimensão acústica é dividida em esfera da palavra, esfera da música, esfera do entorno acústico e como estas se dão e se relacionam em determinados contextos. (LIGNELLI; PACHECO, 2008, p. 48).

---

<sup>5</sup>Vide a concepção de espaço acústico desenvolvido por Lignelli (2007).



Por outra vertente, ao final de esclarecimento teórico (elemento espaço) aqui vale contextualizar para igualmente evidenciar nos estudos, novamente, Lignelli e Pacheco (2008, p.50) afirmam que: “[...] ao falar do espaço textual, Pavis abarca a palavra em performance, mas, contudo, não envolve a música e a sonoplastia da cena. [...] Por outro lado, Laban (1989) divide o espaço em interno, pessoal ou kinesfera, geral e social. [...] Por sua vez, Barba e Savarese (1995) elaboram algumas divagações muito subjetivas a respeito do tema”.

Contudo, mais uma vez, a partir de visão da pesquisa acadêmica de Lignelli (2007) – via indicação acima – hoje por este atual percurso investigativo nosso, enquanto crítica ressaltou-se: “[...] essas acepções não se observa nenhuma menção direta ao espaço acústico da cena em sua plenitude” (LIGNELLI; PACHECO, 2008, p.50). E juntos evidenciamos e indagamos o porquê disso. Pois, “[...] o fato da não consideração ou subestimação das dimensões acústicas no teatro, o deixa de modo geral defasado perante as possibilidades que poderiam fazê-lo mais potente ao atualizar de fato o seu discurso no contexto da pós-modernidade.” (LIGNELLI; PACHECO, 2008, p.50). E, enfim, aconselhamos: “[...] um teatro, que seja pleno em todas as suas dimensões visuais e acústicas, desde o corpo do ator como lugar de intersecção dessas dimensões até a cena como um todo. E para tal se torna necessário pensar sobre” (LIGNELLI; PACHECO, 2008, p.51).

Conclusão, com vista parcial, de aprofundamento acadêmico para o “pensar sobre” isto é, o tal aconselhamento (indicação acima); significa que o corpo promulga uma estética instrumentalizada em dimensão/orgânica; além de vida e da ação presente nos corpos dos atores/personagens (devir) e, não mais, um Corpo – como, somente aquele ser biológico/vida humana em cena a se projetar ou a conduzir e a ser conduzido, corporificado pelo ator/personagem pelo processo natural da in/respiração/caracterização. Um corpo que acione sentidos teatrais (pela técnica do ator) e acústicos (comunicação sonora da cena), em prol da atmosfera/texto/público/som/tecnologia. Não se fala de virtuosismo ou adotar a cultura visual, em contraponto. É preciso saber re/conhecer nossa potência ou superar nossos limites pessoais e de intenções ou de intensidades corporais na/da arte teatral. Em relação ao trabalho dos atores é, de: aprimorar nele, aspectos técnicos, desde a saúde do corpo fisiológico; sua postura pessoal, a projeção e articulação da fala (emissão de vogais, intensidade/intenção da fala-tempo; bioenergia) e até perceber que, o corpo necessita é ser instrumentalizado (corpo técnico - tornar-se artístico) em função da ação teatral/da cena/do personagem/texto. Possibilidades de sentidos. Para tanto, antes de entrar em cena, o corpo de ator é a primeira morada do ser pessoa; ator-personagem que mobiliza ações físicas e orgânicas do personagem; durante, antes e depois de testes em espaço de criação/recepção e de

sistematização em corpos de intérpretes (Instrumentalização). É lugar quando se dá a permissão; a vontade do devir. O corpo ocupa não só dimensão estética de vislumbamento visual, mas de movimento acústicos de sentidos de correlacionar: pensamento-corpo-ação-cenas\alteridade. Por fim, sem importar aqui a ordem da sequência elencada; mas estabelecer o corpo como o “primeiro palco da cena” e de corpo como um “lugar de intersecção entre as dimensões visual e acústica da cena”; “o corpo como instrumento ao corpo como lugar” (DAVINI; PACHECO, 2009, p.12). (Rememorando aqui, por meio de pensamentos, as definições de corpo; a citação teórica – o conceito de dimensão acústica (DAVINI, 2006), formulado pela professora Dra. Silvia Davini (UnB), por agrupamentos de análise teórica, junto a esta pesquisa atual e/ou estudos anteriores meus (LUCENA, 2009c), via disciplina/módulo (11): Laboratório de Teatro 2, enquanto professor-aluno do Curso Licenciatura em Teatro/Prolicen (UnB/IdA), interligando aqui o tema ao debate teórico<sup>6</sup>.

Segue a segunda análise fixada ou, condicionado elemento teatral regulado no jogo: o tempo.

Acerca da abordagem que Pavis (1999) faz do tempo em seu dicionário, Lignelli e Pacheco (2008, p.52) comentam:

[...] seu verbete sobre o tempo no Dicionário do Teatro explicitando o fato deste ser um termo musical, usado no vocabulário teatral e que o tempo no teatro condiz à indicação de um movimento que não é notado pelo número de batimentos do metrônomo. Tanto na música como na encenação, a interpretação do tempo é deixada, para muitos, à discrição do encenador, até mesmo do ator. O tempo é um dos elementos fundamentais do texto dramático e/ou de sua manifestação cênica da obra teatral como uma noção que tem a força da evidência e que não é, contudo, fácil de descrever.

Segundo Lignelli e Pacheco (2008, p.54-55), Pavis “[...] demonstra dupla natureza do tempo teatral para o espectador: o tempo cênico e o tempo dramático ou extracênico.” Pavis delimita três modalidades de relacionamento das duas temporalidades: “[...] a primeira, quando o tempo dramático é maior que o tempo cênico. [...]. A segunda modalidade se dá quando o tempo cênico é igual ao tempo dramático. [...]. Já a terceira modalidade ocorre quando o tempo cênico é maior que o tempo dramático [...].” (LIGNELLI; PACHECO, 2008, p.54-55). E, ainda, seguem abertas outras modalidades.

Acima, as leis (do espaço e do tempo) confluem regras como elementos ressoantes às diversas concepções teatrais em jogo. Visam por aqui, o entendimento teórico para configurar

---

<sup>6</sup>Disponível em In: <http://notasdator.blogspot.com.br/2009/09/estudo-dirigidolaboratorio-de-teatro-2.html>. Acessado em Ago-2012.

a ideia da sustentação e/ou intervenção de ação teatral: tempo da cena/espço circunstancial. Leis estas condicionantes para o fenômeno da cena, junto à atuação (ator/educador/encenador), a dramaturgia (autores e gêneros teatrais diversos; o épico/lírico/dramático; drama moderno e contemporâneo; performance; às mídias tecnológicas e suas interfaces; dramaturgias do corpo ao teatro pós-dramático) e ao público (jogos de apreciação/recepção/emoção/reflexão via encenação; luz, acústica e visual/virtualidades etc.). Logo, o espaço de atuação determina o modo de como pensamos o Teatro, a partir do texto, do ator e de seus demais elementos constituintes, como: a prática e articulação do pensamento técnico e criativo em mobilizar ações e eixo de estratégias de ideias, via elemento da cenografia, da iluminação, de sonoplastia etc. Consubstancia toda a cena; para exemplificar de início, alguns conceitos determinantes, de mutação da cena teatral hoje. E, por outro lado, também, podemos determinar o espaço de atuação por meio da concepção do espetáculo pelo encenador, do gênero e obra dramaturgica (LUCENA, 2009d).

## **2.2 Breve visão de Jogo(s) / (teatrais), segundo Stanislavski/Brecht**

Conduzir nossa investigação ao encontro da visão de dois mestres universais do teatro século XX, (que não somente influenciariam, mas também contribuíram demasiadamente à arte da interpretação do ator/atriz); é igualmente, evidenciar pesquisas acadêmicas de renomados professores/pesquisadores<sup>7</sup>. Suas ações educacionais indo além das fontes de regra inseridas no “jogo teatral” de Viola Spolin, como também nas teorias de Stanislavski ou de Brecht. Pois, sob o ponto de vista teatral e/ou pedagógico (jogo profissional) ressalto as minhas encenações por meio do ensino de teatro (I Simpósio Cearense de Artes Cênicas/Projeto Teatro em Obras, Teatro José de Alencar - TJA, 1989; palestra “O Ator nos Espaços Abertos” (1991); Oficinas de Interpretação, 1993 e 1994; Curso o Teatro Épico, 1997...). Aponto neste jogo os diretores brasileiros brechtianos com quem estudei ou trabalhei: Aderbal Freire Filho; Jonas Bloch (oficina de interpretação/Projeto Encenação, 1994, TJA) e Luis Artur Nunes (como aluno intérprete da primeira fase do curso Colégio de Direção Teatral, (1ª turma), pelo Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual, em 1997, estudando o teatro épico de Brecht). Por sinal, com Aderbal, diretor conterrâneo, tive a oportunidade de trabalhar após o simpósio (fase preparatória do projeto

---

<sup>7</sup>Ao citarmos alguns desses professores/pesquisadores, surgem nomes principais do Teatro Aplicado Brasileiro, como as professoras universitárias, Ingrid Dormien Koudela e Maria Lúcia de Souza Barros Pupo, que em suas atividades de pesquisas garantiram a inserção de textos literários, ou partes deles, em situações de jogo.

Teatro em Obras, no TJA) e anos seguintes, com análises, estudos experienciados em dias e horas, que resultaram no espetáculo noturno reinaugural intitulado “Narração da Viagem pela Província do Ceará” ou “Observações de Costumes, de Usos, e Até Palavras Especialíssimas e de Significações da População do Ceará” – tendo estreia em 26 de janeiro de 1991, ocupando todo o palco principal do TJA (LUCENA, 2002). Mais tarde, fui outra vez seu aluno durante a oficina de interpretação (1993) no Projeto Escola de Cultura, Comunicação, Artes e Ofícios (ECCOA)/TJA; e antes como ouvinte, na supracitada palestra dele, em 1991. Outro momento teatral ocorreu em 1997, durante a temporada de sua peça “O Carteiro e O Poeta”, no TJA. Tantos outros encontros estavam em distintas turnês na cidade do Rio de Janeiro/Teatro Princesa Isabel (Copacabana) com a peça “Nos Trilhos da Paixão” e “A Caça e o Caçador” (ambas no projeto EnCena Brasil(Funarte)/Dois momentos da Dramaturgia Nordestina, 2003/Teatro Glaucê Rocha-Funarte (Centro); “O Casamento da Peraldiana”, 2008, pelo nosso grupo Comédia Cearense. Assim, outro cearense o ator Emiliano Queiroz, discípulo de Kusnet, tem acompanhado meu trabalho de ator, também durante as temporadas indicadas acima. Ainda, vale ressaltar a frente de ações de formações, ou projetos supracitados encontrava-se a Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará (Secult-Ce), via entidades culturais\governamentais na difusão, ora promoção, ou, seleção de seus participantes; como foi o caso, do Centro de Artes Cênicas (CENA) anexo do TJA. Hoje, Escola Livre de Artes Cênicas.

E sobre a breve visão de jogo(s)/teatrais, segundo Stanislavski/Brecht, evidencio os trabalhos relevantes de José Celso Martinez Corrêa e seu Teatro Oficina. E, Augusto Boal (prática, a partir do método *Actor's Studio* nos idos dos anos 1960/Teatro do Oprimido, início década 1970), no Teatro de Arena de São Paulo (hoje Teatro de Arena Eugênio Kusnet). É como introduzo na descrição dessa pesquisa, “[...] jogos teatrais são fortemente fundamentados nas técnicas de interpretação de Stanislavski e no teatro épico de Brecht. [...] [Ou, o] “[...] jogo teatral com a peça didática de Bertolt Brecht (KOUNDELA, 1991, 1999, 2001), [...]” (KOUNDELA *in* SPOLIN, 2008, p.26).

Por outra vertente de jogo teatral, em Brecht, pelo jogo do efeito “distanciamento” (com o texto/o trabalho do ator e com a direção) o educando encontra o ator-épico, que se revela e se conduz em cena como estrato social. É narrador/testemunha e causador dum “espaço não ilusionista”. O ator épico deve decorar seu papel sob qual a razão da sua surpresa (admiração/revelação) e em que momento contestou os fatos e situações de crítica à cena/texto. Portanto, ele descobre, revela e sugere o texto como uma citação ou, outrora, um enunciado de fala ou da próxima cena – um quadro parcial dos acontecimentos em

movimentos constantes. Já o gesto deve ser básico – como uma cópia, embora, de caráter material de um gesto humano. Enfim, Bertolt Brecht (1898-1956) admite a presença da emoção em seu teatro e toda obra, desde que tais emoções venham carregadas de sentidos racionais, que alavanquem a dialética do sujeito operante ou mobilizem em conhecimento científico uma causa – como uma força geradora e motriz de decisões (LUCENA, 2009b).

No livro “Ator e Estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet”, o autor é categórico:

Antes de falar do ator épico brechtiano, é necessário, em primeiro lugar, fazer uma referência à dramaturgia de Brecht. Renata Pallottini, poeta, autora de teatro e de obras teóricas sobre dramaturgia de palco e televisão, comentando que os gêneros literários são nomeados por Aristóteles como Lírico, Épico e Dramático, e assim os explica: ‘Lírico é aquele em que o poeta fala por si; dramático, aquele em que o poeta faz aparecer personagens, e épico, aquele em que o poeta narra, em seu próprio nome, ou servindo-se de personagens (como faz Homero)’ (PALLOTTINI, 1983, p.59 *apud* RIZZO, 2001, p.39).

Rizzo (2001, p.41) assinala também “[...] que a oposição entre o teatro dramático e o épico está marcada no fato de que o primeiro adota a ação e o segundo a narração.” Adiante: “Ao rejeitar, em parte, a memória emotiva do ator Kusnet distancia-se de outros teóricos seguidores de Stanislavski e aproxima-se de Brecht [...]” (RIZZO, 2001, p.102).

Retomo aqui a “Introdução às Grandes Teorias do Teatro”, obra de Roubine (2003), que toma corpo nos breves estudos voltados aos teóricos supracitados. Por um lado, o autor acrescenta via mestre Brecht, que: “[...] o motor da ‘forma dramática’ é, [...] ‘o conflito’. Já o teatro ‘épico’ se apoia na ‘contradição’. Finalmente, a ‘forma épica’ evita o fechamento da representação.” (ROUBINE, 2001, p.153). Pelo pensamento de outro mestre, Stanislavski, Roubine revisita supostas regras do jogo teatral, parcelas de entendimento:

Ele aperfeiçoou um ‘método’, ‘sistema’ que revoluciona a arte do ator e as técnicas de interpretação dos papéis. Sua influência será notável no teatro ocidental, mas desigualmente distribuída. Os países anglo-saxões serão incontestavelmente mais receptivos a seu ensino que os países de tradição latina. (ROUBINE, 2001, p.116).

Em contrapartida tivemos a prática constante do fazer teatral. Pois, ao mesmo tempo empírica ela estabeleceu-se marcante à presença e à contribuição/formação de grupos teatrais se legitimando ao longo da história (remota) do teatro brasileiro. Tal irregularização foi notória no caso do Brasil, por questão de atraso cultural ou ausência de escola voltada à sistematização do ensino de teatro (atuação). Ou pela insegurança de seus atores a não quererem deixar de lado o uso do ponto (exemplificando, um elemento do jogo), a favor do

teatro cada vez mais se modernizando (método). E ainda por certos modismos ou alumbramentos vigentes ao estilo de representação da época/público. Tanto que, no depoimento abaixo, a atriz Fernanda Montenegro atesta semelhante referencial sobre “os métodos de trabalho”. Segundo Rito (1990, p.115):

Todas as experiências que se seguiram às de Stanislavski; às de Brecht, às de Grotowvski, às de Julien Beck, às de Bob Wilson, Peter Brook, Barba, Kantor, sempre chegaram ao Brasil de forma confusa, anárquica, num baratinamento de aprendizagem. Ninguém no Brasil domina realmente nenhum desses métodos. Com exceção de Eugênio Kusnet, com quem trabalhei, que administrava plenamente o método do mestre russo, ninguém no Brasil sabe em profundidade como passar adiante, com absoluto conhecimento da matéria, esses aprendizados tão importantes e chaves fundamentais do teatro contemporâneo. Isso no que diz respeito ao ensino dramático nas escolas de teatro, mas reconheço que, mesmo com deficiências, essas escolas servem positivamente para a iniciação elementar nesse ofício. No ensino geral da escola, haverá sempre alguma personalidade forte que terá poder de contagiar os seus jovens alunos.

E, Rizzo (2001), além de apontar em obra Kusnet como o suposto terceiro ou influente mestre dos mestres de Stanislavski no Brasil, confirma o que depõe acima Fernanda Montenegro sobre Eugênio Kusnet. Além disso, ainda hoje fundamento com esta atriz: “[...] vamos acrescentando a nossa prática e a nossa vivência ao que conseguimos captar. E cada um de nós, no fundo, cria sua própria técnica. E sobrevive.” (MONTENEGRO, 1988 p.29)

A propósito, conheci a atriz Fernanda Montenegro durante a realização do projeto/Oficina *Théâtre du Soleil* (dezembro de 1988). Estava acompanhada da sempre generosa Violeta Arraes (como secretária de cultura do estado do Ceará na época, mentora do projeto); foi quando recebemos sua “silenciosa visita” em virtude do momento de cenas a desenrolar na oficina e após o intervalo obteve-se uma breve e rápida conversa individual. Montenegro estava em cartaz no TJA, com a peça “Dona Doida – Um Interlúdio”, de Adélia Prado.

Por um lado, Rizzo (2001, p.57) acredita que em nosso país “[...] os equívocos referentes a Stanislavski tenham sido bem menores, possivelmente devido à presença de Eugênio Kusnet entre nós.” Por outro, “[...] Kusnet, entretanto, não chegaria a atingir as proporções que o Método de Strasberg teve nos Estados Unidos [...]”. (RIZZO, 2001, p.57). Logo, Stanislavski determina um “espaço de verdade”, pela “fé cênica” e das ações físicas (antes testadas pelos atores, em ensaios e durante atuação/plateia) (LUCENA, 2009d). O ator-educando deve pesquisar seus movimentos (ações), além de conhecer o contexto de seus atos para poderem guiar-se “[...] não por uma infinidade de detalhes, mas por aquelas unidades importantes que assinalam a trilha criadora certa.” STANISLAVSKI, 1984, p.140 (*apud*

MOTA, 2009, p.07 *in* LUCENA, 2009f, p.02). São as pequenas ações, pequenas nos elementos de comportamento, mas realmente as pequenas coisas, que se firmam na abordagem stanislavskiana para um ator criativo.

Assim, parcialmente, permanecem indicados textos acima, dois expoentes principais do Século XX (Stanislavski e Brecht) ao devido ou breve encontro da visão de jogo teatral – seguindo seus pressupostos teóricos, atividade prática levada à encenação/ensino/aprendizagem – (ideias de Spolin e seu teatro improvisacional) às contribuições teatrais da cena contemporânea – o jogo do presente. Ou seja, buscamos sinalizar pelos pares teóricos seus elementos cênicos inerentes à partida em questão: o Jogo de Spolin, sem contar com o aprofundamento evidente no que diz respeito ao conceito do jogo dramático e teatral, presente em todo o seu sistema (princípios e método).

E, ao concluir o capítulo 2 (corpo teórico) deste presente estudo sugiro sua apreciação com leituras ou recortes sobre o tema: efeitos convergentes de pensamentos às causas em estudos (de jogos) teatrais. Intercambiar entre a teoria stanislavskiana ou o jogo do efeito distanciamento brechtiano, via linguagem cênica. Isto é, busco, sobretudo, deixar compreender sua “totalidade” sob a perspectiva teórica de ambos à noção parcial de elementos estratégicos ou, justaposição à condição spolinana: ação, espaço e tempo. Por fim, viso sinalizar na fluência de nosso jogo, estratégia de ação pedagógica e teatral seguindo a vivência de componentes técnicos constituintes: os jogadores em mediação (ação), o processo sistematizado (abordagens), a (re)transformação. E, quanto ao quesito da avaliação final, o movimento cumulativo e contínuo. Da criação ou organização do espaço e do tempo na obra artística edificada, teatralmente.

### 3 DA OBRA SIGNIFICATIVA DE STELLA ADLER: “TÉCNICA DA REPRESENTAÇÃO TEATRAL”

Todo o livro de Stella Adler (“Técnica da Representação Teatral”) – no contexto cênico (atuação/direção)/pedagógico – tem um valor inestimável não somente para os Estados Unidos, Europa ou América Latina, como também presta relevante serviço a partir da visão de certos estudantes ou escolas interessadas ou inspiradas na disseminação de ensinamentos da técnica de Stanislavski. Além de pontos de vista estratégicos na cena do ator século XX, como a presentificação do papel do professor-orientador, há toda uma contribuição artística de jogos para o legado do teatro ocidental, pleno século XXI.

Ao mesmo tempo, no Brasil, tivemos Stanislavski, propiciado por intermédio deste “terceiro mestre”, Eugênio Kusnet (1898-1975) – parafraseando Eraldo Pêra Rizzo (2001). Um russo vindo para o nosso país em 1927 (naturalizando-se), onde encontramos semelhante frescor de leituras e as artimanhas teatrais na obra, “Ator e método” (1976). Infelizmente, essaltamos mais uma vez que a personificação teatral de Kusnet (Teatro de Arena e Teatro Oficina) ainda deixa de ter méritos ou grandes reconhecimentos no sentido pedagógico. É como percebemos no teatro brasileiro atual. Entretanto, salva exceção à difusão de seus ensinamentos adquire conexão, ou intermédio, por velha guarda teatral, majoritariamente.

Nesse caso, o capítulo aqui destinado poderia indicar para analisar (toda) obra de Kusnet (Ator e método), em detrimento da obra de Adler. Logo, segundo Rizzo (2001, p.93):

Um dos elementos do sistema de Stanislavski divulgado na União Soviética após a morte de seu criador foi o ‘método da análise ativa’, que engloba o ‘método das ações físicas’. Stanislavski dedicou os últimos anos de sua vida a essa análise ativa, que impressionou Eugênio Kusnet a ponto de se tornar um dos principais objetivos dos seus trabalhos pedagógicos e das suas pesquisas pessoais no Brasil.

Aqui com vista de expor conexão ou intermédio a partir da velha guarda teatral, o contato meu inicial com o método de análise ativa, a visar depoimento pessoal/profissional, deu-se por meio da Oficina de Interpretação (1996) ministrada pelo ator, diretor e professor Ewerton de Castro, durante o I Festival Nacional de Teatro de Jacaré/São Paulo (programação paralela), quando em competição e atuando no espetáculo, “O Marinheiro: Uma Aventura Interior” (1993 a 1996/1999), de Fernando Pessoa, adaptação e direção de Ueliton Rocon, pela Cia. de Teatro Lua (Fortaleza/CE).



Semelhante instante aconteceu com o mestre professor Clovis Levi, módulo Direção de Atores em Cena, no Curso Colégio de Direção Teatral (CDT) (primeira turma 1996-1999)<sup>8</sup>. Porque, como aluno-intérprete na primeira fase do CDT (1996-1997 a março de 1998), início da segunda fase, experimentamos o método de análise ativa nos ensaios/estudos de peças. Em seguida, resultou nas montagens e exibição pública de Cenas Curtas (máximo de três páginas), de “Dois Perdidos Numa Noite Suja”, de Plínio Marcos (eu atuava no elenco deste espetáculo). E foi pela prática do método de análise ativa, sob orientação do trabalho de ator (conjunto de interpretação cênica ou direção), que certos alunos-atores (jovens entre 17 a 20 anos) recorreram a mim, como forma de pedido pessoal e profissional. Tal registro tornou-se parte integrante de minha pesquisa de pós-graduação, intitulada: “Os Processos de Formação Teatral em Fortaleza na década de 1990: Memórias de um ator” – no subtópico “Atividades de Orientação em direção/interpretação cênica com os atores de Fortaleza, para o Curso Colégio de Direção Teatral do Instituto Dragão do Mar, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia-UFBA e o Curso Técnico para Formação de Atores da Escola de Arte Dramática- EAD/ECA-USP”<sup>9</sup>.

No mais, seguirei agora para análise sistemática e/ou comparativa brevemente, a partir do livro de Adler junto ao jogo teatral condicionado ao conceito: Ação (espaço/tempo), dimensão estética e pedagógica na construção de cenas. E, de minha experiência como ator e artista/educador em condução e orientação/atuação de cenas, tendo as seguintes especificidades de grupos apresentados em foco: alunos-atores (educação básica) ou jovens iniciantes e/ou profissionais a serviço do teatro (idades variáveis entre 17 a 20 anos). Em que, às vezes, diante da situação individual do candidato aconteceram práticas de ensaios de palco para espetáculos, além de audição de cenas para contemplar vagas em cursos (básicos/extensão/graduação) de artes cênicas.

---

<sup>8</sup>O Curso Colégio de Direção Teatral tinha sua base no Centro de Estudos de Dramaturgia do Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual do Ceará, tendo como diretores Maurice Capovilla e Orlando Senna. Já o Curso Colégio de Direção Teatral (primeira turma) tinha como diretor o professor/diretor teatral Antônio Mercado e coordenação artística da atriz Conceição Senna. Logo depois, o diretor passou a ser o próprio professor Clóvis Levi. O seu escritório era numa sala próxima a Galeria Ramos Cotoco, utilizando-se de demais salas de ensaios no anexo do Theatro José de Alencar (TJA), fundado em 1996, cidade de Fortaleza (CE).

<sup>9</sup>Subtópico, (também disponível em: <http://notasdator.blogspot.com.br/2008/04/atividades-de-orientao-em.html>).

### **3.1 Construções de Cenas aos Levantamentos de Proposições Teatrais, a partir da análise sistemática e/ou comparativa - Stella Adler ao jogo teatral condicionado - ação (tempo e espaço): uma proposta de dimensão estética e pedagógica.**

Em trilha sistêmica aos traços paralelos do livro “Técnica da representação teatral” (ADLER, 2008), selecionei, por meio de tópicos, alguns subtemas de capítulos para prosseguir nossa viagem entre a teórica e a prática teatral (acompanhar a exemplificação da autora). Deixarei de mencionar na íntegra os exercícios contidos na obra de Stella Adler, por querer abordar proposições ou debates teóricos paralelos, bem sucintos. Ou seja, por uma pedagogia essencialmente teatral buscaremos atingir certo grau comparativo na investigação que se segue a partir de nossa vivência teatral. E, memórias de um ator/educador via processo investigativo ou colaborativo na construção de cenas e criação de papéis. E, não somente, configurar a mera repetição da repetição de seus exercícios às citações aqui fundamentadas/compiladas. Da abordagem de pensamento reconstrutivo (artista/educador, cursos, oficinas, projetos e memórias), a partir de procedimentos susceptíveis da cena aos elementos constituintes do espetáculo/teatro aplicado (jogos)/intérpretes e orientadores.

Primeiramente, na introdução do livro “Técnica da representação teatral” o tópico, “O Ator e a Profissão”, consta que “[...] para superar os obstáculos, o jovem ator de hoje pode contar com uma escola de atuação e este talvez seja o primeiro passo que o conduza à ‘profissão teatral’.” (ADLER, 2008, p.15). Em comparativo ao nosso jogo teatral condicionado: ação (espaço/tempo), aos alunos-atores da educação básica (ensino fundamental) busca-se desenvolver seus potenciais expressivos e criativos num processo que envolve o corpo, a voz e a expressão pessoal (cidadania) por meio da linguagem (disciplina de arte/Teatro) e não, propriamente, à formação de atores/atrizes.

Entretanto, o trabalho de teatro na escola, a basear numa técnica (teatro aplicado) com fins sociais, interliga a preocupação também de lançar alunos egressos em estudos/ensinos acurados, mesmo que involuntariamente. Isto é, o professor de arte (teatro) pode indicar aos alunos instituições de ensino de teatro, visando à profissionalização futura dos intérpretes (após conclusão do ensino médio ou término de anos finais do ensino fundamental. Logo, a profissionalização do jovem ator de hoje é responsabilidade de cursos de capacitação (técnico) ou da educação inicial (graduação) ou, formação superior (licenciatura) em artes cênicas/arte-dramática/teatro – ver texto meu: “Para melhorar (ou implementar) o Ensino do Teatro na Escola” (LUCENA, 2009e).

Indo ao segundo tópico, “O Impulso de Representar” volume em debate, caráter ainda introdutório, Adler (2008, p.17-18) começa na busca de clarificar o possível: “Deixem-me começar dizendo que o sistema de Constantin Stanislavski é uma técnica de atuação e técnicas sempre existiram. Porém a dele é a mais moderna, embora tenha sido descoberta e formulada há quase cem anos.” Tal citação me conduz ao velho pensamento ocidental quando hoje egresso do Curso de Arte Dramática da UFC (1992-1994), disciplina de Interpretação Teatral ao discurso prático, em que o professor Edilson Soares nos convencia em exercícios de interpretação/improvisação: “devemos atuar com 50% de emoção e mais 50% de razão”. A condução de especificidades de grupos apresentada aqui em foco à situação individual sempre se solicita aos alunos-intérpretes para “não cegueira” em cena (tomando análise da última citação Adler, acima). Outra, o ator deve pensar (sentido físico e concreto) com o corpo (sentir/localizar o outro/sozinho; o cenário, dominar/conduzir as ações/texto/fazer a ação do personagem etc.) não racionalizar, demasiadamente.

E no mais, cursando o Colégio de Direção Teatral/CDT (1996-1999) pelo Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual do Ceará, a partir do módulo Metodologia de Encenação I, o professor Antonio Mercado revelava: “Todo movimento tem valor de clima e deve ser enfático”, pois, “O ator cria imagem através da ação”<sup>10</sup>. E, portanto, exige-se a perseguida técnica de abordagem. É o que podemos concluir, preliminarmente.

Ao chegar ao capítulo 1: “As metas do ator”, a leitura nos determina: “[...] o ator tem somente seu próprio corpo como instrumento. Assim, tome nota do que precisa ser estabelecido. Como ator, ele deve trabalhar continuamente com: seu corpo, sua fala, sua mente.” (ADLER, 2008, p.24). Percebe-se no intérprete a emprestar o corpo, o coração (emoção) e a consciência para somar no que nela existe (personagem). Ou hoje, revisitando o método de trabalho da russa Maria Karadja (atriz e professora do Instituto de Academia Teatral de São Petersburgo, durante o período cursado), confirmamos: “[...] o ator precisa dominar essas três partes: mente/vontade/coração (emoção)”<sup>11</sup>.

Adiante, o capítulo 2, “Dando início à técnica”, no tópico “Energia” revela: “Encontre a energia de que você necessita para o seu trabalho. Deus não lhe dará essa energia. E sem ela seu trabalho fica maçante” (idem p.29). Procuramos filosofar: atuar para mim num espetáculo (em cartaz) é como se cada apresentação fosse meu último dia de trabalho... E lá, sempre me energizo ao lembrar momentos quando meu “talento de ator” ainda nem sequer era

<sup>10</sup>Informações verbais fornecidas em sala de aula e registradas em caderno, no ano de 1996.

<sup>11</sup>Registros de informações verbais fornecidas por Maria Karadja no módulo “O Ator e a Voz”, ou tema “Voz e Bioenergia” no CDT-1997.

reconhecido entre nós. Porque estar no palco é oportunidade ímpar. Logo, o artista demarca seu trabalho no teatro, coexiste, duplamente (ator *versus* personagem). Igual fundamento, como ex-aluno-ator participante da Oficina *Théâtre du Soleil* (1988 Fortaleza/Ceará)<sup>12</sup>, aprendi a encontrar “energia” com ensinamentos dos atores franceses Georges Bigot e Maurice Durozier ao dedicar hoje, cada noite de espetáculo (oferecer em pensamentos) a uma personalidade de nosso mundo pessoal (membro da família, ente querido, amigo etc.).

Além disso, durante a formação pelo Curso Colégio de Direção Teatral (primeira turma), uma das palavras de ordem que ficou é: “diversão”. Divertíamo-nos com prazer para não ficar maçante o nosso trabalho (jogo) com o outro. Mas jogar sozinho o entretenimento, não funciona. Realizamos um péssimo jogo na carência de cumplicidades. E, compartilhamos (não é de hoje) da visão do ator e diretor Maurice Durozier (Oficina 1, “O Teatro é o Outro”, em 2008): “No Teatro precisamos do Outro para existir”<sup>13</sup>. Entretanto, não é só no Teatro, na vida ou na arte que precisamos do outro. Ou seja, nos limites de cenas, objetivos de ator/personagens etc. o humor de atuar a consubstanciar-se com a situação dramática do texto/personagens/intérpretes/público faz cada espetáculo edificar nossa alma de artista; faz alimentar o percurso de trabalho dia a dia. Faz abrir a cena e ao fechar as cortinas continuamos a seguir em frente, cada nova etapa teatral, da vida... Da arte de ser e de estar no mundo.

Ainda, capítulo 2, tópico “Alcançando a plateia”, no primeiro parágrafo se registra: “Num palco embora você possa estar falando intimamente com um parceiro, a plateia deve ouvi-lo também. Dessa maneira, você não pode usar o tom reservado que utilizaria na vida diária. Você deve atingir seu parceiro, você deve alcançar a platéia.” (ADLER, 2008, p.30). Ao encontro dessa citação, a seguinte imagem em palavras: “O ator deve enlaçar a plateia com sua voz, de maneira a inebriá-la como num grande abraço sonoro. Voz é bioenergia!”<sup>14</sup> Pois, “a voz é o instrumento do intérprete; os fundamentos da voz humana”. Complementá-la-ia. E, tendo “a imaginação como um dos elementos fundamentais da psicotécnica interior do ator mediante o uso da palavra” e “a prática de leitura de texto como princípio de treinamento da voz falada” (estes também foram os subtítulos do módulo, via prática teatral). Retomando os ensinamentos de Karadja (1997), por minhas memórias de ator (curso Colégio de Direção Teatral/módulo “O Ator e a Voz”).

<sup>12</sup>Ver “Memória do ‘Théâtre du Soleil’, oficina ministrada em Fortaleza/Ce-1988” (LUCENA, 2002). Também, disponível em: <http://notasdator.blogspot.com.br/2008/11/memria-do-thtre-du-soleil-oficina.html>

<sup>13</sup>Informação verbal fornecida por Maurice Durozier em sua oficina “O Teatro é o Outro”, em 2008, no Theatro José de Alencar.

<sup>14</sup>Orientação verbal fornecida por Maria Karaja, no módulo “O ator e a voz”, do Curso Colégio de Direção Teatral – 1996.

Continuando, o ponto “Tensão”, Adler (2008, p.30) nos confessa: “A tensão é uma das inimigas absoluta da atuação. Você não se mostra tenso quando está no palco. A tensão é em grande parte resultado de recorrer às palavras do texto e depender delas, esquecendo-se de que o lugar e a ação, mais que as palavras, constituem o fulcro da peça.” Volto à atenção da citação aos educandos de teatro-educação (3º ao 9º ano do ensino fundamental) quando em espetáculo. A tensão se faz presente quando lhes atribuem responsabilidade de atuação diante da plateia (como exemplos: pode ocorrer de esquecerem o texto, a “deixa” do outro, as marcações direcionadas de cenas etc.). Mas, o que deve perpassar entre os olhos de público (comunidade escolar/mostra, festival de teatro/gincanas culturais etc.; para exemplificar algumas possibilidades de recepção/apreciação específica de nosso grupo) são tentativas de erros/acertos nos gestos conduzidos pelos alunos-atores que interpretam o texto; acompanham o personagem em situação dramática (conflitos) via apresentação pública; a pausa, muitas vezes, “desnecessária” para lembrar o que dizer à frente. Outra, a maquilagem que na visão deles pode deixá-los simplesmente feios e, partindo da compreensão quanto ao recurso cênico: “vestir uma personagem” (o figurino) e não os corpos de alunos/atores etc. E na vista de nós artistas e teatro-educadores, somos crivos da arte? São os diversos pontos de vista do educador durante as fases de aulas e ensaios que devem estar no meio da tomada de resolução de comum acordo, entre todos os educandos envolvidos no processo de montagem cênica. Solicitá-los a se concentrar nas ações do personagem e na situação dramática da peça. E mais, enfatizando a prática e o pensamento teórico voltado à organização (estrutura teatral) e à função de todos os elementos constituintes da linguagem teatro (sem certo rigor técnico de intérpretes profissionais). Solicitar atenção também ao trabalho de equipe (habilidades e competências), ao respeito para com o “jogo da espontaneidade” pessoal, a atenção ao ser criança/adolescente em processo de desenvolvimento autônomo; são algumas das inúmeras alternativas pedagógicas elencadas. A avaliação contínua e cumulativa de etapas no decorrer de todo o processo de aprendizagem também é significativa à expressão estética pessoal tanto quanto são à linguagem teatral em sua fruição (escola). Assim, no palco, as tensões se esvaem na presença e pela atitude espontânea deles mesmos, para quererem solucionar os problemas inerentes no tempo/espço do espetáculo escolar, por vivência adquirida (antes, pelo espaço e tempo-etapas de aulas/ensaios à apresentação pública final). Finalmente, tornar-se-ão pessoas aprendizes na arte de interpretar. Sujeitos intérpretes/críticos da cena (no limiar do jogo entre o teatro-educação, à vida).

Sobre o assunto, em “Controles Físicos” (capítulo 2): “Como atores, vocês devem aprender a viver com os controles físicos até que possam usá-los sem pensar neles” (ADLER,

2008, p.31). E adiante ela evidencia o seguinte ponto de vista: “Você deve estar convencido da verdade do que esteja fazendo. Deve aprender a viver constantemente com tal controle e também aprender a esquecer-lo.” (ADLER, 2008, p.32). Pedagogicamente, próximo do que a autora nos evidencia, assunto disposto anteriormente, procurei localizar no ator/personagem (campo de orientação) ou quando estou a atuar. É o que chamo “ponto de concentração corporal”: um foco, que sustente nele, personagem interpretado pelo ator/atriz – “seu corpo persona” – para emitir o texto (intenção da fala/ação), a atmosfera da cena, os caracteres reais do papel etc. Antes, evidências da tal personalidade (“qualidades”) são ressaltadas ou procedentes do texto/peça (leituras) e, levadas em testes durante os ensaios pelos intérpretes e coparticipação do orientador/diretor/preparador corporal/encenador... Visão de mundo! Por exemplo, Doutor da Lei, personagem na cena do Sinédrio, que há algum tempo interpreto – 2001 a 2009 e 2011 a 2012 – no espetáculo “O Gólgota – A Paixão de Cristo”, uma montagem do grupo Comédia Cearense, adaptação do original de Almeida Garrett. Trata-se de um personagem com padrão de comportamento intelectual. Se interagirmos aqui e agora com a visão de Adler (ver no livro página 115) ela chamaria tal característica de “elementos do personagem nas circunstâncias”. O “Erudito”, corpo em nível de movimento alto, mesmo que, estando sentado, ou outro personagem qualquer onde o diálogo a ser verbalizado, cenicamente seria “um discurso”. Os “músculos que sustentariam” (partes do corpo) no físico/personagem do ator ao “controlar” o corpo; poderiam ser ações/pensamentos seus voltados ao uso da testa ou da cabeça, ou do nariz, ou equilibrando ou alternando com o uso do tórax (centro da emoção), como irradiação – energia convergente. Pensamentos cinestésicos. Ou, complementar outro “ponto de concentração corporal”. Como um ombro direito do intérprete, que pesa o movimento do corpo à frente da plateia e a perna direita o equilibra em eixo, enquanto a esquerda sustenta e alterna o controle físico de todo o tronco e membros superiores etc. Ou, o contrário. Pois, tal “alteração física” estabelecida nos corpos de intérpretes-personagens por breve descrição acima, tem se realizado por repasses hoje com interpretação pessoal. Experiências que tive enquanto orientador perante a situação individual do candidato à prática de ensaios de palco para espetáculos. Ou, usufruo como técnica de atuação, com personagens no teatro adulto e infantil. Vale informar que, em tempo anterior, tais fundamentos advêm há dezoito anos do Curso “Arte do Movimento - Rudolf von Laban” (1994), por Augusto Pereira da Rocha, época como professor do Teatro Escola Macunaíma/SP. E, sendo seu aluno de dança (via projeto Escola de Cultura, Comunicação, Artes e Ofícios (ECCOA) / Teatro José de Alencar / Fortaleza-CE), tive como relevante conteúdo programático o seguinte: aplicação prática de “fatores de movimentos” (tempo,

espaço, peso, fluência); os “esforços e dinâmicas de movimentos/espaço pessoal e circundante em cenas e personagens” e “potencialização da expressão de fatores e dinâmicas de movimentos em personagens e cenas”, dentre outros exercícios, sob uma perspectiva teórica e prática de Laban. Em suma, busco exemplificar pelo assunto, análises de personagens em movimentos meticolosos (plano fisiológico (orgânico) / plano cognitivo / plano técnico), como breves proposições de “controles físicos”. Perceber para localizar o controle de partes do corpo físico em dualidade (ator/personagem). Ademais, podemos indicar como complemento aos “controles físicos”, os estudos e práticas voltados à Educação Somática<sup>15</sup>.

Sigo agora breve tema: o domínio da fala, que segundo afirma Adler (2008) é comparável aos controles para o corpo. Muitas vezes, a emoção se sobrepõe ao ato da fala/atuação e assim, a voz (não somente, por emissão de sons vogais e articulações consonantais) permanece inaudível, “embargada” ou possuir maior projeção emocional que o texto (fala). Deve haver uma compensação e controle (da fala) por parte do ator/atriz, para não evidenciar uma “voz chorosa” ou “interpretação” e “personagens piegas”, equivocadas de sentidos ou de intenções. Logo, a voz volta às origens: ao corpo do sujeito que, aciona o som falado ao encontro da “[...] demanda visual e acústica da cena [...]” (DAVINI, 2006, p.309)<sup>16</sup>.

O ponto de estudo teórico “Memória Muscular” (ADLER, 2008, p.35), o livro destaca, próximo do final do capítulo 2, o seguinte: “No momento em que puder usar as mãos e lidar com adereços imaginários, você estará no comando de um outro princípio no seu trabalho: o princípio da verdade no palco. Você terá aprendido a verdade sensorial da memória muscular.” Torna exemplo aqui, nos dias atuais, a condução e orientações no trabalho de direção/interpretação junto à “verdade do objeto” apontada na citação e experiência minha, a partir de um trecho do texto “Bagana” (monólogo), autoria de Rui Carneiro com o aluno, hoje ator Cadu Lopes (à audição de cenas para contemplar a seleção de sua vaga para a primeira fase da segunda turma do Curso Colégio de Direção Teatral, ano 1999).

Vejamos: tínhamos de fisicalizar como adereço vivo um cachorro imaginário. E, resumindo, foram testadas, desenhadas e levantadas ações imaginadas/inanimadas para pulos,

<sup>15</sup>Vide mais atividade minha de escrita “Curso de Extensão Dança e Pensamento”, primeira turma 2007-2009: “O Método Feldenkrais: sustentáculo em tríade? - Três planos, três dimensões ou, três elementos-chaves, para um dançar, viver?”. Disponível em: <http://notasdator.blogspot.com.br/2008/09/o-mtodo-feldenkrais-sustentculo-em.html>.

<sup>16</sup>São algumas citações minhas acima, casos que discorreram respostas sobre a importância e implicações da definição de voz como “produção do corpo”, tendo como base o texto “Voz e Palavra – Música e Ato” da Professora Dra. Silvia Davini (2007) igualmente, a partir da adaptação atividade escrita nossa, “Estudo Dirigido: Laboratório de Teatro 2- Universidade de Brasília (Unb) / Instituto de Arte (IdA), 2009c. In:<http://notasdator.blogspot.com.br/2009/09/estudo-dirigidolaboratorio-de-teatro-2.html>).

saltos, andares... Onde o personagem principal deveria contracenar com ele. Ao aluno-ator, por alguns instantes coube o uso das mãos, não para ilustrar e sim, mostrar toda sua realidade imaginária (o tempo e as ações de movimento, o peso, o tamanho/figura espacial, a raça do cão e seu temperamento, a relação e o grau de intimidade etc.) na situação de jogo (ator/texto/cena/plateia). Ou, pontuar seu olhar de intérprete para todo o espaço cênico (delimitado em jogo/o tempo da fé cênica) e levar junto o público à sua “verdade sensorial da memória muscular”– nosso adereço concreto, sem distorção: um cachorro! Foi outro momento (ir)real.

Prosseguindo, com o ponto de estudo teórico, até então nosso entender nos confirma que: “A atuação teatral ocorre quando você mesmo está convencido da verdade do que está fazendo. Esta é uma das essências do realismo e ela é aperfeiçoada fazendo-se coisas muito costumeiras.” (ADLER, 2008, p.35). E nós tínhamos atingido momentos por pura meticulosidade de ação física. Recurso de teatralidade viva. Um pleno exercício de cena pública de interpretação que garantiu uma das vagas à audição de seleção de candidatos. “Fazer significa fisicalizar [...]”, já nos apontava Adler (2008, p.69). Veremos seu tema “Fisicalizando (Fazer Alguma Coisa Física)” em citação de estudos de temas que se sucedem, a partir da análise no capítulo 5; (parágrafos abaixo).

Atento para o penúltimo capítulo, “Circunstâncias”, em especial o tópico “A verdade do lugar”. Circunstância consiste num “[...] termo que gostaríamos que você usasse como parte do vocabulário da atuação. ‘Onde estou?’ é a primeira pergunta que você se deve fazer quando vai para a cena.” (ADLER, 2008, p.56). E, Adler (2008, p.57) vai adiante, “Se você aceitar as circunstâncias da peça e os parceiros com quem tem que lidar, a plateia estará completamente ao seu lado.” Essa citação nos reporta para alguns dos importantes componentes estruturais (Onde/Quem/Espectadores) do conjunto de jogos teatrais que tanto se prioriza (brevemente) como objeto de estudo e à aplicação de jogos de teatro e na educação, ao longo desta pesquisa. Ao contrário do que escrevi antes nos parágrafos acima: Realizamos um ótimo jogo na presença de cumplicidades.

Permanece via citação um olhar sobre o “jogo limpo”. E, justamente, vai ao encontro de Spolin ao nosso mestre Stanislavski, por breve estudo sob Jogos Teatrais.

Tópico do capítulo 4, “Construindo Circunstâncias mais Amplas” justapõe-se ao tópico anterior de capítulo em análise, “Vivendo nas Circunstâncias” ou igualmente, seu último tópico, “A Atmosfera nas Circunstâncias”. Porque as mesmas ideias se sobrepõem a partir dos fundamentos em Adler, após suas propostas ou indagações possíveis de uma peça a



ser levada no palco. A seguir, analisaremos algumas citações de tais tópicos capítulo em estudo, abaixo.

Declara-nos Adler (2008, p.57-58): “Agora que você situou as circunstâncias, está apto a lidar com o texto que lhe dará as ações e o diálogo. Mas lembre-se as circunstâncias virão sempre primeiro. [...]. A verdade é sempre a verdade nas circunstâncias do personagem.” Isto é, como prova de delinear os fatos para agi-lo. E, a nosso ver o intérprete deve vivenciar antes do texto, as circunstâncias do lugar a ser acionado pelo “trabalho racional”; seu corpo biológico em contato com o espaço/tempo do espetáculo no palco (num corpo instrumental). Mais, ainda: o tipo de cenário e as cenas que acontecem nele; o uso e/ou a reação aos objetos do ambiente etc. E, segundo Adler (2008, p.56): “A responsabilidade de preencher esse lugar é sua. Tire a ficção das circunstâncias ao deixar o lugar lhe dizer o que fazer.” E são respostas minuciosas como estas aos estudos do intérprete que se mostrarão fundamentais em acontecimento dramático.

Assim, “A atmosfera vem das circunstâncias. Você obtém o clima de cada cena ou ato da peça. Todas as circunstâncias têm atmosfera. [...] Sua ação pode ser leve ou carregada, dependendo das circunstâncias sobre as quais o autor escreveu.” (ADLER, 2008, p.59-60). São os pormenores de ações. Comumente, os elementos essenciais do jogo cênico inseridos no personagem, em circunstâncias dadas. Advindo do texto (dramaturgo) e não, na verdade, dos atores. Repito: “A verdade é sempre a verdade nas circunstâncias do personagem.” (ADLER, 2008, p.58). Ou seja, assegura-nos autora a regra de dinâmica no jogo do lugar – o personagem num tempo e espaço (ações) em circunstâncias estabelecidas (moldura da peça): os elementos estruturais.

O primordial capítulo 5, “Ações”, sob a perspectiva teórica de Adler, seguindo o nosso breve resumo em jogo subliminar, expressa que: “O objetivo de sua abordagem na atuação é encontrar as ações numa cena ou peça. As ações devem ser realizáveis e podem ser expressas usando-se a forma verbal.” (ADLER, 2008, p.63). A ação dramática é formulada por um verbo de ação, ou seja, cada ação tem um modo de existir (unidade dramática) e em cada unidade dramática há *bits* (pulsação) em que devemos pegar uma cena e dividir em partículas da peça (cenas divididas). Dentro da unidade, temos que encontrar sua espinha dorsal. Enfim, no interior da unidade devemos distinguir os objetivos das personagens.

Via de regra, segundo Adler (2008), sobre o tema “Explicação de uma Ação” o intérprete deve analisar a regra de ação durante a seguinte estrutura apresentada por mim: o que, onde, quando e por que (fazê-la). E pergunto: como fazer? Sua teoria nos adverte: “Mas

você não sabe como fazer. O ‘como’ é espontâneo e inesperado. A ação nunca inclui o ‘como’.” (ADLER, 2008, p.64).

Nesse meio tempo, sobre o tema “Ação Total (superobjetivo)” escreve Adler que “É dever do ator compreender a intenção da peça. É o que move o dramaturgo a escrevê-la. [...] Todas as ações numa peça são interligadas e conduzem o ator ao superobjetivo, ou ação total.” (ADLER, 2008, p.66). Nesta condução, antes, tratando-se de objetivos das personagens, formula-se o objetivo do personagem através de um verbo de ação. É uma ordem dada e que pode ser cumprida (verbo de ação). E, não se formula com o verbo na negativa. Devemos ter cuidado com o verbo de negação, às vezes disfarçado por nós na cena.

Sobre o tema, ainda capítulo 5, “Fisicalizando (Fazer Alguma Coisa Física)”, Adler (ADLER, 2008, p.69) nos afirma: “Na vida, como no palco, não ‘quem eu sou’ mas ‘o que eu faço’ é a medida do meu valor e o segredo do sucesso. [...] Qualquer coisa que você faça deve ser fisicalizado. Fazer significa fisicalizar.” Tomemos exemplificação nossa a situação acima; “tínhamos de fisicalizar como adereço vivo um cachorro imaginário”, em que o personagem principal devia contracenar com ele. E, conseguimos!

De antemão, o capítulo 8, “Personagem”, que no tópico “Antecedentes do Personagem” se compõe antes da dimensão representativa do papel, por meio de cinco indagações, a saber: “Quem” é você? “O que” é sua ação? “Quando” está atuando? “Onde” está ocorrendo? “Por que” você está lá? (ADLER, 2008, p.112).

Entretanto, já no tópico “Elementos do Personagem”, a autora sinaliza que “Você encontra o elemento do personagem no mundo. Você o observa e então pode tomar esse elemento e colocá-lo nas circunstâncias que lhe foram verdadeiras.” (ADLER, 2008, p.115). Adler exemplifica certos elementos do personagem e os aponta como: o Despreocupado, o Meticuloso, o Erudito, etc. (vide também acima, o exemplo, “Doutor da Lei” – personagem da cena do Sinédrio, o que chamei como “ponto de concentração corporal” em circunstâncias: como o “Erudito”, conjuntamente aos elementos do personagem, intermédio do assunto, acima: “Controles Físicos”, capítulo 2 – Dando início à técnica”).

Indo ao tópico “Atitude em Relação ao seu Parceiro” (capítulo 8) Stella Adler pontua: Em cena, você deve sempre ter uma razão para falar. A razão deve vir das circunstâncias (lugar/ação/ações anteriores), do seu parceiro (outro ator), de motivações dos personagens (objeto de cena/ambiente: cenário etc.), do texto (autor/personagens/atitudes de polaridades do papel vivido).

No seguinte tópico do capítulo de estudo “Diálogo”, a autora indica e dá ao leitor exemplo de peça com diálogos dramáticos (ADLER, 2008). Consiste que no texto o intérprete

deve indicar as ações, o clima, as atividades e/ou etapas dessas ações. Mas, é no tópico “Construindo um Enredo” que a autora revela o seguinte pensamento: “Toda peça tem um enredo. O diálogo fará você compreendê-lo e os personagens se revelarão através dele. [...] Todo enredo tem que progredir em novos atos ou novas cenas.” (ADLER, 2008, p.123). No meu entendimento, o enredo de uma peça está na ação presente. É tudo. É a soma da ação anterior com a ação presente. É uma sucessão de fatos, em ordem temporal. E no diálogo dramático temos de investigar; verificar o que acontece em torno de cada ação.

No mais, o capítulo 9, “O vocabulário da ação” revela que “O que exigem que o ator faça no palco é tão vasto quanto a vida em si, e a série de ações que ele deve ter sob seu comando pode ser muito extensa. Um ator deve começar a adquirir um vocabulário de ações: recordar, falar...” (ADLER, 2008, p.133). E utilizarei a seguir algumas de suas citações diretas e certas ações (verbos) usadas por Adler, a fim de síntese do tópico em estudo à nossa argumentação teórica, ou pela busca de identificá-las, ou ainda pelo meu fazer teatral, com a fruição de verbos em espetáculos/interpretação de personagens encenados em minha trajetória. Assim, o verbo “recordar”, segundo Adler (2008, p.133-134): “é um recurso que os autores frequentemente usam para trazer a poesia para a prosa de seus textos. [...] A ação ‘recordar’ é monologar, relembrar o passado e trazê-lo de volta.” E, como exemplo, mesmo sendo um drama estático, destaco “O Marinheiro”, escrito por Fernando Pessoa (1913), que teve adaptação textual de Ueliton Rocon (1993). Vide como complemento “Projeto de encenação meu exercício (pedagógico) d'O Marinheiro, em vídeo/cena, produzido durante a disciplina Pedagogia do Teatro 2, no Curso de Licenciatura em Teatro do Programa Pró-licenciatura, da Universidade de Brasília (UnB)/Instituto de Arte (IdA), maio, 2011.<sup>17</sup>

Encaminharemos ainda como análise um trecho do espetáculo “O Marinheiro: Uma Aventura Interior” (1999). Nele, percebemos mais: ação de falar, argumentar, recordar, revelar, sonhar, filosofar... Vocabulário de ações este de suma importância ou uso indicativo de maneira geral para o ator, apontado por Adler (2008) no seu livro. A seguir, a fala da personagem Segunda Veladora (velha) interpretada por mim, como ação de recordar no trecho seguinte:

[Um dia,] [que chovera muito,] [e o horizonte estava mais incerto,] [o marinheiro cansou-se de sonhar...][Quis então recordar a sua pátria verdadeira...] [mas viu que não se lembrava de nada,] [que ela não tinha existido para ele...] [A meninice de que ele se lembrava,][era da sua pátria de sonho;] [a adolescência que ele recordara,][era aquela que criara...] [Toda a sua vida tinha sido a sua vida que sonhara...][E ele viu que não poderia ter existido outra vida...] [Se ele não se lembrava nem de uma rua,][nem de uma figura,] [nem de um gesto materno...][E da vida, que ele havia sonhado?][Tudo era real e tinha acontecido...]. Arquivo pessoal/experiência do ator

<sup>17</sup>Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=AwlrwMeaIt0&feature=player\\_embedded#!](http://www.youtube.com/watch?v=AwlrwMeaIt0&feature=player_embedded#!).

Lúcio José de Azevêdo Lucena - Lúcio Leonn, espetáculo supracitado (Transcrição oral).<sup>18</sup>

Geralmente, esta é a disposição (entre colchetes, acima) adotada por mim, na marcação e estudos de texto à busca de verbos, inflexões, impressões, na intenção do autor/personagem (ação). Tudo permanece escrito a lápis entre os colchetes em fala gramatical: ponto, vírgula, dois pontos etc. (padrão vocal). Ou caso não, junto à orientação vocal pode ocorrer outra proposição ou surgir mudanças de falas (respiração), apontada pelo diretor na peça (concepção).

A propósito, Adler (2008) trata desta semelhante questão relatada igualmente acima no capítulo 2, “Dando início à técnica”, no o tópico “Energia”, só que por meio do exercício 1- “Energia da voz”. O texto diz: “Do trecho que você ler, tire todos os pontos e vírgulas. Eles o impedem de falar naturalmente. Faça, portanto sua própria pontuação.” (ADLER, 2008, p.29). E no tema: “Parafraseando”, a autora retoma a ideia de como fazer a primeira aproximação do ator com o autor, mediante a/o seguinte meta/princípio: “Para isso, você deve a princípio pôr o texto em suas próprias palavras. Então retire a pontuação. Quando você entender o texto, a pontuação cairá naturalmente onde for necessária.” (ADLER, 2008, p.153). Até então, nos é sugerido da mesma maneira experimentar as ideias dramáticas como proposições no capítulo 10, em temas, como sequências e o problema da grandiosidade.

A próxima exemplificação do vocabulário de ação, “Atacar” – “significa que não há controle e que há muito pouca atenção ao que se diz. Você investe em todas as direções. ‘Atacar’ é ir em busca de alguma coisa sem demora.” (ADLER, 2008, p.139). E, retorno ao personagem Doutor da Lei, do espetáculo “O Gólgota - A Paixão de Cristo”, para apresentar o uso do verbo “atacar” como exemplo de ação, na seguinte fala: Cena do II Sinédrio, o Doutor da Lei referindo-se a Cristo: “[Nós,] [ouvimo-lo dizer;] [eu destruirei o templo feito à mão] [e em três dias edificarei outro não feito à mão!]”<sup>19</sup>

Nosso último destaque ao vocabulário de ação que configura, sob a indicação teórica de Adler (2008), à minha prática teatral vai para o verbo “explicar”. O mesmo que “[...] esclarecer para seu parceiro alguma coisa que ele precisa muito saber. É uma ação real e prática” (ADLER, 2008, p.140). Assim, encontramos a figura de ação “explicar” na fala de meu personagem Coronel Floflô (oficial da 3ª linha) em resposta opiniosa à pergunta do personagem Fred (Príncipe da Morgovia) dando sua explicação sobre a curiosidade das

<sup>18</sup>Informação retirada do meu arquivo pessoal (caderno de criação / memórias de ator).

<sup>19</sup>Informação retirada do meu arquivo pessoal, oriunda de transcrição oral.

mulheres. E, intencionalmente dirige-se a fala para sua amada Sachia (Aia, feia e desdentada do palácio, mas se encobre com véu de rosto), considerada por FloFlô curiosa e bisbilhoteira:

[Ora Alteza,] [a história está cheias de exemplos.] [Dou o exemplo dos livros sagrados.] [Mme. Lot por ser muito curiosa,] [não, quis ouvir os conselhos de Alá, e do seu marido][e foi transformada em uma estátua de sal,] [ficando pregada ao chão da cidade perdida por ter olhado para trás?!].<sup>20</sup>

Por esta razão, o velho Cel. Floflô junto a Sachia (interpretada sempre pela grande atriz cearense Hiramisa Serra, desde 1965), desenvolve importante papel na ação dramática da opereta “A Valsa Proibida” (2010/2011)<sup>21</sup> aqui reportada por mim, enquanto exemplificação.

Bem vindos, resumidamente, ao capítulo 11, “Trabalhando no texto” sob o tema, “A Técnica de Ensaio”. Adler (2008, p.167) fundamenta: “[...] é muito diferente, em seu resultado, de outro, mas ambos podem ser igualmente válidos. [...] seu treinamento, [...] entender o processo de ensaio. [...] fazendo um simples exercício de sala de aula ou ensaiando uma peça inteira, os princípios de ensaio são os mesmos.” Para nós artistas, atores, teatro-educadores, encenadores, ensaio é um processo gradual entre propostas de diretor/encenador e o intérprete. Pois, quando trabalhamos uma cena, não vamos trabalhar o óbvio e sim, executamos o que nem sabemos. Assim, devemos sempre nos questionar o que é óbvio. Para descobrirmos o que é obvio. Perguntas, que nos problematize (construção de cenas aos levantamentos de proposições teatrais). Nesse jogo não há nada como já sabido. Conclusão, devemos saber como (nos) perguntar.

Finalmente, o capítulo 12, “A contribuição do ator”, que Stella Adler (2008, p.173) conduz o intérprete à oportunidade de ter em mãos, “através do uso de seu talento e de sua técnica, de manter sua plateia fascinada.” E, certa vez (com fins de ilustração à citação) Workshop de Interpretação Teatral conduzida pelo ator Paulo Autran (Theatro José de Alencar) aos meus ouvidos disse-me, “Segredos de Ator”. Descrição: ele sentado ao lado, no

<sup>20</sup>Informação retirada do meu arquivo pessoal/memórias de ator. Transcrição oral.

<sup>21</sup>Quase vinte anos após sua última exibição (1990) e após quase 70 anos da estreia (1941) pela Sociedade de Cultura Artística, marca o retorno do tradicional espetáculo cearense, de Paurillo Barroso, com diálogos de Silvano Serra, ainda sob direção de Haroldo Serra, produção do grupo Comédia Cearense e Instituto Solaris; execução musical da Orquestra de Câmara Eleazar de Carvalho-ORCEC (com cerca de 30 músicos sob regência de Vasken Fermanian; a primeira data (2010) ocorreu em comemoração aos 100 anos do Theatro José de Alencar (TJA), cidade de Fortaleza-CE). E, a segunda do milênio (2011) a regência musical ficou a cargo de Paulo Leniulson (ORCEC). O espetáculo é recorde de público cearense em todas as apresentações. Na primeira versão, em 1965, teve a direção de B. de Paiva, que antes pertenceu ao Teatro Experimental de Arte - TEA, extinto grupo fundado por Marcus Miranda, por ele, Hugo Bianchi e Haroldo Serra em Fortaleza. E o TEA é a extensão do que é hoje o grupo Comédia Cearense (desde 1957). As demais versões, em 1984 e 1990, até as versões atuais, tiveram a direção de Haroldo Serra, um dos remanescentes do TEA (vide atividade nossa da Semana 1; Análise e Pesquisa Figurino dum espetáculo. Módulo Suporte Cênico, 2011). Licenciatura em Teatro do Programa Pró-licenciatura (UnB/UNIR/MEC). Disponível em: <http://notasdatator.blogspot.com.br/2011/06/analise-do-figurino-espeticulo-vals.html>).

palco principal. Sussurrou no meu ouvido quando estava prestes a interpretar seu exercício individual (texto de abordagem: “Seis personagens à procura de um autor”, de Pirandello) revelou-me: “Vá lá! Não seja maior que o personagem! E tome o centro; faça como se o personagem estivesse num grande Circo”<sup>22</sup>. E, à frente do palco, os demais participantes da Oficina permaneceram sentados (à espera da vez, no jogo teatral) formando uma grande plateia que nos ovacionou, após o resultado. Tal exemplo vai de encontro aos atores (não somente) americanos, que ensaiam na cena ao invés de experimentar as circunstâncias dadas da peça; são maiores que seus personagens – ideias dissecadas no capítulo 4, “Circunstâncias”, tópico “Vivendo nas Circunstâncias”; e evidências nossas, a partir de capítulo 10, “A primeira aproximação do ator com o autor”, sob o tema já supramencionado: “O Problema da Grandiosidade” (ADLER, 2008).

Por fim, as últimas palavras metodológicas via Stella Adler (2008, p.173): “O estudo do texto deve proceder-se desta forma: o ator deve perder sua dependência das palavras e partir para as ações da peça. Primeiro vêm às ações, depois as palavras. As palavras resultam da ação.” Então, foi o que tanto ouvi do professor Antonio Mercado: que eu praticasse como aluno-intérprete no Curso Colégio de Direção Teatral (1996-1999) durante os ensaios ou processos de montagens antes, no decorrer e depois, por meio de aplicação de técnicas de marcação orgânica. O Curso é e foi uma de minhas relevantes últimas formações teatrais (final da década de 1990). Posteriormente, prestei vestibular e tornei-me estudante de graduação e licenciatura plena em teatro, pela Universidade de Brasília (UnB), Instituto de Artes (IdA) (2008.2). Ocasão que hoje apresentamos acima novas intercessões ou resumidas abordagens de estudos, que muitas vezes deixei perpassar entre a minha prática e a teoria de pesquisa (atividades práticas e/ou reflexivas de cursos, memórias de artista-educador etc.). Busca incessante para encontrar levantamentos de proposições teatrais, a partir da análise sistemática e/ou comparativa em Stella Adler ao jogo teatral condicionado – ação (tempo e espaço): “jogos teatrais subliminares” perspectivas de acertos – vitórias, desde a partida ao final de proposições teatrais – uma dimensão estética e pedagógica. Uma ação teatral colaborativa. Capítulo este construído por breves propostas de pesquisa como resultado dados em análise bibliográfica, ao mesmo tempo, trajetória narrativa etnográfica.

---

<sup>22</sup>Orientação verbal fornecida por Paulo Autran durante exercício do Projeto ECCOA, em 1994.

#### 4 O JOGO TEATRAL A PARTIR DE ORIENTAÇÃO/MEDIAÇÃO – ARTISTA/EDUCADOR

O artista/educador deve saber arte, vivenciar e experienciar (produzir). Precisa também, saber ser educador de teatro/arte na escola. O binômio artista-educador em confluência pode revelar em doces caminhos ou divergentes passos para o magistério. Tantos esses como outros: teatro-educador, arte-educador, artista-professor etc. Da ação do meio artístico é sempre um resultado inesperado. Digo não um ato de irresponsabilidade, mas de magia, beleza estelar. É preciso usufruir e desvelar conhecimento. O professor é constituinte do percurso criador junto aos alunos/as. Ele igualmente necessita de uma ação artística e de docência (LUCENA, 2008a). Assim, a presente investigação procura estabelecer breves olhares sobre o artista/arte-educador, de acordo com os parágrafos seguintes.

No Brasil e em outras regiões, amplos estudos em livros, reflexões de pensadores e atuais contribuintes sobre a temática do teatro e do ensino também suscitam uma dimensão estética e de problematização quanto à formação do arte-educador/a e de seus procedimentos em sala de aula. E a sala de aula sinaliza uma das convergências sim e, não somente para a formação técnica e/ou empírica desse artista como fazedor, mas aquele/a teatro-educador/a que necessita de preparo científico em cursos de graduação e licenciatura plena.

Logo, os estudos teóricos e as contribuições de Ferraz e Siqueira (1987, p.47) já nos apontava e a questionar:

Quem seria o ARTE-educador? Seria apenas um professor formado nos bancos de universidade ou o artista na sua função de experiência junto ao ‘atelier’? O artista não teria um papel significativo na transmissão dos conceitos pertinentes à ARTE? [...] Assim fica evidente porque nos cursos de formação de professor a experiência no ‘atelier’ ocupa um papel preponderante.

Por um lado, Perone (2003, p.15) historicamente, afirma:

No Brasil, o processo de reformas na área da Educação nos anos 1990 deu-se em duas frentes: uma, por meio da apresentação de um projeto global para a educação – a lei de Diretrizes e Bases (LDB nº 9.394/96) – e outra que se constituiu nas implementações de um conjunto de planos setoriais e decretos do Executivo (Ex. Plano Decenal da Educação-1997-2007).

Por outro, histórico bem mais recente, o Programa Pró-licenciatura em Teatro/MEC – (curso de graduação licenciatura plena em teatro pela Universidade de Brasília/UnB, Instituto de Artes/IdA) sinaliza e alavanca um olhar de reorganização do professor/artista como para as demais linguagens curriculares de arte desenvolvidas no cerne das escolas

(Programa de formação inicial para professores em exercício nas redes públicas de ensino nos anos/séries finais do Ensino Fundamental e ou no Ensino Médio). Trata-se de um projeto mantido pelo Ministério da Educação (MEC), com a coordenação das Secretarias de Educação Básica (SEB) e de Educação a Distância (SEED) e com o apoio e participação das Secretarias de Educação Especial (SEESP) e Educação Superior (SESu). E, no âmbito da licenciatura em teatro, a Universidade Aberta do Brasil (UAB), em cada uma das Instituições de Ensino Superior (IES) é também um Programa em parceria.

Sem dúvida, gera o questionamento a qualificação dos professores de teatro, dos artistas e seu ensino num paradigma de mudança na educação, sendo exigido para o magistério (Lei de Diretrizes e Bases da Educação, Lei nº 9.394/96) professores formados, exclusivamente, em cursos de licenciatura plena (arte, teatro, dança, artes visuais, música, audiovisual etc.). Logo, a arte é um “veículo” e como tal resgata o lúdico, o apreciativo-reflexivo, a ação artística e de conhecimento sócio educacional em processo cumulativo.

Ainda sob o pensar de Ferraz e Siqueira (1987, p.48) se estabelece assim o primeiro olhar:

A formação do arte-educador não é só fazer. Ela se complementa quando acompanhada de estrutura teórica-prática e equilibrada. O embasamento teórico consolida atuação do professor, pois, propicia a reflexão crítica e o coloca em alerta diante de ocorrências que poderiam passar despercebidas. A teoria funcionará como consciência da prática, se estiver interligada a todos os momentos da ação do professor.

Um profissional que possa tornar-se reflexivo, gerenciador, ter consciência do verdadeiro sentido da práxis pedagógica em sala de aula (formação contínua do educador/artista). Alguém capaz de ler o mundo através da ciência, sem perder a sensibilidade. Ele deve lutar a favor de um ensino autêntico de teatro, permeando também sua atuação como professor/artista/pesquisador capaz de encaminhar situações de conflitos, vibrarem com os acertos, sentir angústias, caminhar nas incertezas, saborear vitórias e conquistar indivíduos, pessoas. Isto é, marcar-se no tempo-espaço. Ou seja, professor-pesquisador em estudo da sua práxis no espaço/tempo da regra teórica do jogo de ensino (sistematização) a favor de aprendizagem-teatral do aluno.

De acordo com Marques e Brazil (2005, p.02) o nosso segundo olhar sobre o artista é abordado:

Ao passar a peteca do ensino para artistas despreparados pedagogicamente – mas com a segurança e a aparência de profundos conhecedores de arte – a escola corre o sério risco de incidir em processos de ensino-aprendizado totalmente arcaicos, acrílicos, reprodutores, ingênuos e, principalmente, desarticulados, baseados muitas vezes apenas nas experiências pessoais do artista. Ou seja, o artista que chega à



escola para ensinar no lugar do professor – e não para compartilhar sua arte com os alunos e com os professores – pode estar trazendo a velha e arcaica pedagogia da cópia, da técnica vazia, do virtuosismo, do decorar sem pensar, ou ainda, do 'laissez-faire', da 'intuição', do 'deixa rolar'.

Seguindo acima, os argumentos de abordagem (SIQUEIRA; FERRAZ, 1987) em confluência também às ideias ou reflexões (MARQUES; BRAZIL, 2005) ambas as fundamentações se justapõem. Pois, por parte do educador (por meio da sua mediação/orientação) exige-se do educando a tomar posse do conhecimento de certos elementos constituintes da cena (linguagem teatral). E, entre o sentido pedagógico do mediador, busca ele inferir no educando, a saber-ser consciente de si próprio e do mundo de possibilidades que o cerca pela reflexão, pelo fazer artístico. Tanto que nas escolas se estabelece por meio da prática em quatro linguagens artísticas (seja pela leitura de imagens, no dançar, vivenciar personagens e musicar a vida). Parece fácil, porque ainda prevalece o velho sistema educacional e com ele a visão arcaica sobre a arte e seu ensino. É como se conota no segundo olhar (MARQUES; BRAZIL, 2005), abordado acima. Aí sim é complicado, como a própria formação de professores – não somente de arte (teatro) – está sendo nos bancos acadêmicos. Pergunto o que vem a ser o processo de ensino/aprendizagem na perspectiva da formação de teatro (licenciatura) nas universidades. A pedagogia do teatro através de jogos dramáticos e teatrais, as interfaces do ator (nas novas tecnologias) em cena e da dramaturgia, as encenações da cultura popular tradicional ou pesquisas de estudos voltados à etnocenologia.

Apesar de Favero (2006 p.02) apontar à nossa pesquisa um terceiro olhar divergente sobre

[...] o artista-professor como um propositor, portador de uma necessidade de conhecer algo, que não deixa de ser conhecimento de si mesmo, cujo alcance está na consonância do coração com o intelecto. Um corpo criador / um corpo professor, no mesmo corpo. [...] Ao afastar-se da prática artística, o artista-professor inibe o movimento criativo gerador de todo o processo pertinente ao ensino de arte. Nestas condições estabelece-se o paradoxo. O artista-professor encontra-se entre a complexidade do sistema acadêmico gerido pelos moldes cartesianos objetivos e por outro lado a complexidade do sistema artístico.

A realidade do (artista)-professor (de disciplina de Arte), não somente na região Nordeste, é desdobrar-se em sala para mediar as quatro linguagens, quando ele tem, muitas vezes, formação específica numa. Assim, como também o artista-professor precisa ir além, estar à frente de seu tempo, precisa ser ainda professor-pesquisador aliando-se sempre a novos

desafios profissionais, como apontamos acima. E, inclusive, a minha formação como artista-educador é testemunha e fruto inquietante desta análise investigativa. Logo, sou recém-egresso do curso de graduação licenciatura plena em teatro pela Universidade de Brasília (UnB)/Instituto de Artes (IdA).

#### **4.1 A Figura do Artista/Educador na Escola e da/na Cena**

O teatro é conhecimento em voga na educação, mas como tal exige-se estudo acurado e específico; necessita de um campo teórico e prático (saber-fazer-ensinar/dialogar e encenar com muitas plateias). Uma delas é a da escola (LUCENA, 2008b). Outras, pelos estudos do corpo em movimentos e fluxos contínuos: espetáculos, videoarte, interfaces tecnológicas, de demandas corporais em altas intensidades (*performances*) etc.

Fundamento que:

Do processo de escolarização da arte nasce seu principal protagonista: o professor de arte, cuja principal função foi, com a vigência da LDB 5692/71, trabalhar a 'Educação Artística' nas escolas. Embora a atual LDB 9.394/96 modifique esta nomenclatura adjetivada, substituindo-a mais corretamente para o substantivo arte, os últimos 25 anos imprimiram marcas e conceitos para arte na escola que foram decisivos para a orientação de seu ensino. (MARQUES, 2007, p.57).

O professor de teatro em sua trajetória de vida pessoal adquire a docência artística ou artista/educador quando vai ao encontro investigativo do saber ser professor de arte/teatro. Ambos se complementam (professor/artista). E quando os professores têm intencionalmente o gostar de ensinar ou do fazer teatral (técnicas de abordagens)? Suas ações se confluem para um fazer/ensinar teatro/arte com responsabilidade/valores/atitudes, aliando sempre prática-reflexiva, do campo da pesquisa teórico-cênica. Afinal, são perguntas conclusivas ao mesmo tempo, meditativas (LUCENA, 2009a).

E quanto ao artista/educador na/da cena? Particularmente, a figura do artista/educador da/na cena está em nós, pós-binômio: arte (teatro)-educador antes, à frente do caminho prático na arte (teatro, dança, música...); somando-se ao ensino/aprendizagem formais e não formais no/do teatro (ONGs, cursos, oficinas ministradas/cursadas) em que tais práticas adquiridas por adequação somente; e, posteriormente a docência artística instaurada surgirá (ensino sistematizado em educação inicial) outro viés para o desenvolvimento organizacional na linguagem de formação específica (campo profissional e da vida pessoal). Por exemplo, sempre que certos alunos-atores recorrem a mim, como forma de pedido pessoal e profissional na orientação do trabalho de ator (conjunto de interpretação cênica ou direção)

seja por meio de exames ou audição para concorrer uma das vagas aos cursos de teatro, direção ou arte-dramática, simplesmente, não sei dizer “não”. E este meu “não” vem respaldado nas razões abaixo:

Esvaziando aprendizagem na busca de reaprendizagem pessoal e profissional, tenho sido procurado e indicado para orientar jovens atores e atrizes que revelam interesse em cursar teatro seriamente. Tenho sempre aceitado esses desafios e faço tudo o que posso para orientá-los na busca de vagas nas universidades ou em cursos das artes cênicas como o candidato está mais familiarizado com a cena que deseja representar, não interfiro em sua escolha (texto dramático) peço suas impressões acerca do texto a partir da leitura completa da obra do autor da análise das unidades de cena da situação dramática onde o personagem exibe-se por estar em mais evidência cênica etc.

Sigo, então, para análise ativa do texto (cena escolhida) junto com o aluno-ator e somente a partir de estudos anteriores e individuais do candidato, adentro com intervenções teatrais (os jogos teatrais). Apenas depois de instalado tal aluno-ator na situação dramática (onde vive a personagem) ou também num elemento de cena (cadeira, mesa, adereços etc.) é que o encaminhamento para improvisação livre, para a marcação orgânica, para o levantamento de cenas, pondo em prática tal concepção cênica. Ora trabalho a divisão circunstancial em pequenas unidades de cenas, ora respeito o estilo do autor da obra encenada. Nada, então, é definitivo, pois precisamos de tempo e de ensaio (espaços) para tomar uma “forma” e então se tornar teatro-vivo.

Para concluir este trecho do trabalho tentei demonstrar, acima, quais as ferramentas teórico-práticas (sistema de jogos teatrais) que costumo utilizar nas atividades de direção para testes em audição de atores/atrizes. Já quanto à interpretação, ela costuma ser meticulosa, instigante ou enfadonha, na busca de gestos certos, da inflexão vocal, da presença do corpo do ator na partitura física da personagem etc.

Portanto, a descrição acima indicada como processo não se revela por completa, também não é nenhuma receita a ser seguida. Mas mostra um caminho de possibilidades, porque tem funcionado à minha maneira, por meio de ações reflexivo-teóricas e práticas como professor-ator/artista em intercambiar tais procedimentos teatrais (LUCENA, 2002). Por fim, nos pensamentos seguintes encaminha-se a investigação apreciativa do papel do jogo teatral (ação), entre os jogos/intérpretes da cena/vida pessoal e profissional.

## 4.2 Jogos – Os intérpretes: limites ampliados de espaço e tempo teatrais

*Todo homem é um campo de batalha e o artista é sempre um transgressor. Os que acham que o ator vai para o palco somente para fazer o que aqui fora é proibido têm uma visão preconceituosa da profissão. O palco é um espaço libertário por excelência e quem não tem demônios dentro de si não aguenta o jogo.*  
(Fernanda Montenegro)

O jogo duplo: vida e arte se confundem em tempos-espacos. Na diversidade de pseudônimos ou nomes artísticos, a carreira de sucesso de grandes intérpretes em seus espetáculos (fora o jogo do drama e da comédia) começa por meio de outro nome, o teatral. Ser e tornar-se intérprete da cena (vocação). João Álvaro Quental (Procópio) Ferreira, Gentile Maria (Della Costa) Marchioro, Sérgio Corrêa de Britto, Dolores (Dercy) Gonçalves Costa, Arlette Pinheiro Esteves da Silva (Fernanda Montenegro), Francisco (Chico) Anysio de Oliveira Paula Filho, são alguns exemplos disso. Tomar parte de outro é aventurar-se em dupla personalidade. Por isso que, perante minha própria prática de formação teatral e de vida, como comprovação de (r)existência no teatro me chamo **Lúcio Leonn**. Da ação do jogo teatral ator/persona é permanecer em duplo sentido: estar sendo...

Segundo Brook (2000 p.20):

Isso nos leva à questão do ator como artista. Pode-se afirmar que o verdadeiro artista está sempre disposto a qualquer sacrifício para atingir um momento de criatividade. O artista medíocre prefere não correr riscos e por isso é convencional. Tudo que é convencional, tudo que é medíocre, está relacionado a esse medo. O ator convencional põe um lacre em seu trabalho e lacrar é um ato defensivo. Quem se protege ‘constrói’ e ‘lacrar’. Quem quer se abrir tem que destruir as paredes.

Assim, ações de jogos teatrais por Paschoal Carlos Magno e seu Teatro do Estudante do Brasil (1938/1952), Alfredo Mesquita e sua Escola de Arte Dramática (EAD/1948), o talento nobre de Dulcina de Moraes, que lutou muito por uma Fundação Brasileira (escola) de Teatro (1955/1968-RJ/1980-DF); B. de Paiva, grande idealizador do Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Ceará (1960) e anos mais tarde (início de 1970) criou o primeiro curso superior de artes cênicas, na Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), além de tornar-se fundador da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (1982).

Tais ações em jogo (teatral) é esquecer-se de si e dar vida a outro ser, tão peregrina de existência: o ator e seu papel/função na vida de artista. Ser atemporal e ao mesmo instante, fundir-se de tempo-espaco, estar em (não-)lugares/diferentes, tudo isso é resultar-se memorial.

Uma questão de alteridade. Manifestação teatral de subsistência no meio a tantos jogos de verdades e mentiras. Tanto que, nas (primeiras) palavras da atriz Fernanda Montenegro (1988, p.41), “[...] é a perseverança da verdadeira vocação que vai distinguir o jogo verdadeiro do jogo mentiroso.” E, por esta razão, é “o jogo do talento e da vocação” a meio de tantos ou outros jogos verdadeiros do jogo mentiroso: o jogo não vocacional do artista. Uma regra um tanto distorcida da partida do não-artista ou do seu ato de jogar... Teatrar... (na arte/vida). Seguiremos agora para o jogo entre o estar sendo intérprete/personagem. Breve experiência pessoal na vivência do jogo/teatral de papéis.

### 4.3 O Papel do Ator/Atriz - Intérpretes diante de Cenas

Por um olhar de ator e diretor, o francês Maurice Durozier (*Théâtre du Soleil*), sendo eu seu discípulo desde 1988, abre aqui o jogo teatral/intérprete brasileiro: “Pontualidade é essencial. Fazer teatro também é controlar o tempo”<sup>23</sup>. Então, é porque se representa outros jogos de elementos constituintes no teatro que se pretende atingir como meio de expressão cênica durante o processo e linha de montagem, coletivamente (respeitando as devidas atribuições/concepção de todos os artistas/o jogador e seus elementos técnico-constitutivos inseridos na cena).

Segundo o professor Paulo Vieira (em seu texto de apresentação na edição brasileira: “A Arte do Efêmero”) sobre a encenadora Ariane Mnouchkine e as leis de seu *Théâtre du Soleil* (atuante desde 1964): “[...] durante o jogo de preparação do ator, toma direção contrária a que Stanislavski apontou, trabalhando antes as situações propostas do que as emoções que são a seu ver, resultado do encontro entre o ator e o espectador.”(in FERAL, 2010, p.19).

Em outra circunstância, após ter sido selecionado como aluno-ator da Oficina Théâtre du Soleil (CE), “Curso de Interpretação a partir de Trabalho com Máscaras e Maquiagem” (1988)<sup>24</sup>, ministrada por Georges Bigot e Maurice Durozier, ouvi numa das falas dos mestres que um das leis do jogo presente era: “Encontrem-se em cena com o outro ator/personagem. Tudo que se realiza na cena é do ponto de vista do papel (personalidade da máscara) e da situação dramática do texto (improvisação)”.

<sup>23</sup>Informação verbal, fornecida no dia 14.06.2010, oficina 2 “o Teatro é o Outro”, Sala de Teatro Nadir Sabóia - Theatro José de Alencar/TJA, Fortaleza – CE.

<sup>24</sup>Ver igualmente, o trecho “Oficina Teatral: Uma Experiência Francesa que deu certo em Fortaleza” (Anexo II - parte integrante da pesquisa em pós-graduação, intitulada: “Os Processos de Formação Teatral em Fortaleza na Década de 1990: Memórias de um Ator”, 2002, pp. 97-98). Disponível em: <http://notasdator.blogspot.com.br/2008/11/oficina-teatral-uma-experiencia-francesa.html>.

Fundindo tal memória de espaço/tempo ao ano de 2010, mais uma vez, Durozier alerta o intérprete de hoje: “Não podemos fabricar emoções. Busca-se a emoção em estado puro. E cada emoção tem uma ação orgânica. Provocam mudanças profundas no corpo do ator e na plateia. Para isso trabalha-se com a imaginação.”<sup>25</sup>. Além disso, diante do palco/espetáculos/recepção/audiência e tendo à frente como mediador/orientador o artista/educador são ações de potencializar o trabalho artístico do intérprete/criador. Retomando o aspecto da figura do encenador tem de fazer fruir os elementos visuais como são (literalidade), é preciso fazer uma representação literal e não criativa. Deve-se criar imagens! Já o ator cria imagem através da ação. E não interpreta o resultado destas.

Segundo Marlene Fortuna (2000, p.87):

O ator jogador, permanentemente consciente, é capaz de ser absorvido inteiramente pelo jogo, mas sempre senhor dele e nunca escravo. Melhor dizendo, ele é sempre senhor, simulando ser escravo. [...] O jogo é jogado até o fim, dentro de certos limites de tempo e de espaço, com caminhos, destinos e sentidos próprios. Inicia-se e em determinado momento acaba. O jogo é territorializado por um espaço determinado, espaço sagrado, círculo mágico. O palco, tal como a arena, o templo, o lar, a tela, o campo de tênis, têm todos a forma e a função de terrenos de jogo, isto é, lugares proibidos, isolados, sacralizados, circunscritos a um mundo temporário; em pleno interior são instituídas e respeitadas determinadas regras. Todos eles são mundo transitórios dentro do mundo habitual, dedicados à prática de uma atividade especial.

O jogo (dramático) teatral é uma aventura da criação e o ator nunca para. O trabalho segue no interior do corpo de intérprete. Tanto que conheci os apontamentos teatrais de Marlene Fortuna no ano de 1996, durante o I Festival Nacional de Teatro de Jacareí em São Paulo, ainda na sua palestra “A Construção do Ator”, ocasião em que também foi júri oficial do festival, juntamente com os atores Ewerton de Castro e Lélia Abramo. Marlene Fortuna é atriz e hoje professora, ex-integrante do Macunaíma Grupo de Arte Teatral-Teatro Antunes Filho. Lembro-me que, quanto ao jogo de “Corpo e Voz”, Fortuna referia-se à técnica do desequilíbrio, ao relaxamento, à respiração, aos princípios em técnicas orientais, à plena consciência da repetição etc. Na referida palestra Fortuna perguntou: como “conseguir espontaneidade da representação dos mecanismos de defesa dos personagens; onde em todo texto há um mecanismo de defesa?”<sup>26</sup> Assim como também lembro que seus “Ensaio” tratavam de “Espaço Sagrado para Rasuras e Probabilidades” (LUCENA, 2002, p.56), bem como da presença da ética mais estética e da absoluta disciplina.

<sup>25</sup>Informação verbal fornecida na “Oficina 2 - O Teatro é o Outro”, em 15 de julho/2010, TJA.

<sup>26</sup>Informação verbal fornecida em palestra proferida no I Festival Nacional de Teatro de Jacareí\SP, em 1996.

Para tanto, ainda hoje seguindo seus fundamentos devemos deixar a ressonância de suas ideias (temas) ecoar em nós, igualmente no grupo (ator/jogadores). Fazer todos à comunhão do saber ouvir. Justo: “O teatro é um ofício. O diretor trabalha e escuta. Ele ajuda os atores a trabalhar e escutar.” (BROOK, p.102); esta é uma regra de respeito igualmente à criação cênica e mediação/orientação do processo pré-(pós)-cênico. “Inventar um jogo teatral significa também inventar um verbo que não seja totalmente emprestado da realidade, diz Catherine Mounier.” (FERAL, 2010, p.18).

Já Salles (2004, p.51) diante de relato do ator e diretor paraense Luis Melo, quando em construção de espetáculo, revela o seguinte: “Há um tempo de adaptação com o outro para saber como jogar com ele [...]”. E, sobre o tal pensamento “como meio de expressão cênica”, durante o processo em abordagem colaborativa, a atriz Marília Pêra confirma: “Para mudar uma marca só para mudar não interessa. Você vai se seu personagem tiver realmente de ir. E quando você for, tente perceber se você está formando um desenho bonito de se ver de fora e que esteja utilizando bem o espaço.” (SALLES, 2004, p.77). Noto em ambas as descrições acima a presença do jogo subjetivo. Da objetividade da e na cena, em cada intérprete, a partir da fisicalização do outro, de si, do ambiente da ação e dos tempos/espacos. Um duplo, múltiplo divertido ou tortuoso jogo na compreensão de sentidos, da busca do uníssono: o espetáculo.

Emiliano Queiroz, ator cearense nascido em Aracati, em 1936, consagrado na cena brasileira (teatro, cinema, telenovelas e dramaturgia), foi aluno do anteriormente mencionado terceiro mestre, Eugenio Kusnet, no curso para atores profissionais do Teatro Oficina de São Paulo. O mestre sempre solicitava um exercício que Emiliano gostava muito: “Quero que conte um fato real evitando a fantasia. No decorrer da narrativa, você toma a liderança e cria uma cena.” (Texto de inspiração para a peça “Na Sobremesa da Vida”, direção Ernesto Piccolo. Retirado do folder da Peça, Teatro Emiliano Queiroz/SESC Ceará, 2012). Ou ainda: “[...] um exercício onde a narrativa desse lugar à ação sem que se perdesse concentração e a emoção proposta.” (LETICIA, 2006, p. 85).

Via de regra, surge nosso ofício em jogo a tomar corpo de intérprete diante das cenas e situações adversas. A lei do saber-fazer aqui e agora. Uma possibilidade de inúmeras abordagens pela experiência pessoal na vivência do jogo teatral. E Emiliano no decorrer de sua profissão como ator (brasileiro) soube tirar proveito disso.

Enfim, o papel do ator/atriz – intérpretes diante de cenas – nos estudos de Fortuna faz-me também compreender que:

O jogo, sabemos, é um dos mais fortes instrumentos ideológicos do ator no sentido de impedir-lhes a tão nociva simbiose com o personagem. A partir do momento em que o ator e o personagem se transformam num só coração, em unidade, a beleza da interpretação tende a desaparecer, pela dissolução dos referenciais e com eles a lucidez indispensável do jogo. (FORTUNA, 2000, p.101)

Então, o jogo teatral funciona como uma intertransposição do intérprete ao plano real/ficcional da cena (circunstâncias justificadas). Seu salto ao vazio adquire uma força de abordagem de estar no plano da razão pela mediação consciente, revelando-se na técnica ou numa abordagem. Afinal, todo artista é partidário “da ideia de que a prática do teatro depende, sim, de uma técnica [...]” (NUNES, 1982, p.11 *apud* LUCENA, 2002, p.21).

No mesmo tempo-espço, ocultar-se ao infinito das cenas. Partícipe em equilíbrio teatral: texto/plateia. O entre/estar/sendo: ator/personagem/artista, o jogo/teatral/acontecimento/vida.



#### 4.4 A Dramaturgia - como a mola propulsora do Jogar

*Quando acaba o espetáculo, acaba o jogo do ator (in acto). Porém, durante o trajeto, ele, consciente do artesanato, da arqueologia de novas imagens, novos gestos e signos vocais, percebe, mantendo o jogo sob domínio, seus momentos de lassidão ou desvio e, como que de manufatura em manufatura vai, sucessivamente, reconstruindo expressões posteriores. Estas, irrepetíveis, vão se formando, porque as anteriores, dado o caráter fugaz da palavra falada, já morreram. Eis um dos grandes dilemas do ator no trato com o jogo da oralidade: a consciência do eterno perdível.*  
(Marlene Fortuna)

Em primeiro lugar sempre entrei em cena para interpretar ou jogar com um texto de que eu não gostasse. Porque, da verdade ou importância de se envolver com certos papéis torna a mola propulsora do compartilhar, também do saber jogar com textos entre outros componentes inerentes ao teatro. Ou ainda, depende igualmente, das regras estarem estabelecidas ou às definições, claramente, de seus condutores; ator-jogador; o grupo de teatro, amador/profissional ou, num espetáculo de formação\artística\acadêmica.

Aponto brevemente aqui (por especificidade na linguagem teatro) minha livre passagem de formação em dramaturgias no corpo da cena (a dança – clássica/moderna e contemporânea) como a mola impulsionadora do jogar para preparar meu corpo ao teatro. De uma maneira oculta, meu corpo no teatro tem dançado. Mas é preciso revelar e afirmar que ele teve um preparo antes, muito antes, em aulas do velho ballet clássico (na Academia de Ballet Clássico Hugo Bianchi, 1989-1996). Ou em diversas imersões minhas (com o uso do corpo em ação) ou conexão: cursos sobre Dança (como o de extensão Curso Dança e Pensamento da Universidade Federal do Ceará/UFC: 2007-2009). “Para auxiliar e desenvolver meu trabalho e ‘corpo-de-ator’ em espetáculos sempre meu corpo teve ‘pés na dança’. Minha atuação transfigura em tais convergências: no fazer do corpo/atuação/cena e no pensar/fazer personagem e seu corpo-dançante.” (LUCENA, 2008c, p.02-03). Pois, no teatro apreendi sempre a jogar desde o drama a comédia, involuntariamente. Nesse ínterim, não posso me considerar ator cômico nem tampouco dramático. Tudo foi e é questão de percepção pessoal ou adaptação a cada autor, a situação de minha vida pessoal, grupos e a formação de meu corpo à necessidade de coexistir artisticamente. Estou *entre o ser e o estar sendo*, conforme a proporção de jogos. O presente, a suspensão, o retorno às origens de formação assumem atemporalidades. Adquiridos foram os conhecimentos técnicos meus no decorrer da formação artística e também a partir de certos discípulos, meus marcantes professores. Sou ao

mesmo tempo emocional e corpo técnico, com certa exigência quanto ao nível e espaços de trabalhos. Mas ao longo do tempo, “[...] aprendi pela reflexão na ação, a dar mais liberdade de me encontrar comigo mesmo. Isto é, ‘ser mais simples’ na construção e interpretação de personagens no que diz respeito à composição do corpo e da voz.” (LUCENA, 2002, p.70).

Entretanto, volto a Adler (2008, p.111) com o tema “Representando Uma Profissão”, que a autora sugere que de início do jogo teatral devemos “[...] se acostumar à extraordinária variedade de papéis que um ator pode ser chamado a desempenhar, variando desde um tirano no trono até um modestíssimo comerciante, é necessário praticar representando profissões de todas as espécies.” E tendo textos teatrais como espinha condutora de meu jogar. Já fui soldado na “Vigília da Noite Eterna”, de B. de Paiva, (1988); já “Loucos e Outros Seres”, de Eudes Dantas e Ueliton Rocon, (1989); porteiro da peça “Cinderela” (Hiramisa Serra, adaptação livre-1996); o espelho da “Branca de Neve e os Sete Anões” (Haroldo Serra, adaptação livre- ano idem); Doutor da Lei há 11 anos (“O Gólgota – A Paixão de Cristo”, numa montagem do grupo Comédia Cearense, adaptação do original de Almeida Garrett), ou uma governanta alemã (“Rosa Escarlata”, de Aldo Marozzi, 1998); ou representando personagens de grandes clássicos contemporâneos: Mauro Rasi (“A Mente Capta”), Fernando Pessoa (“O Marinheiro”), Garcia Lorca (“Yerma”), Arthur Schnitzler (“Ciranda”), Plínio Marcos (“Dois Perdidos Numa Noite Suja”), Nelson Rodrigues (“Boca de Ouro”), José de Alencar (“O Demônio Familiar”), Carlos Câmara (“O Casamento da Peraldiana”), Franz Lehár (“A Viúva Alegre”), Paurillo Barroso e Silvano Serra (“A Valsa Proibida”), para citar algumas dramaturgias propulsoras da minha trajetória.

Outro aspecto nem muito favorável ao ator, o sentido contrário: quando não se costuma escolher os personagens, eles podem ser “impostos” pelo olhar observador do diretor. E para nós atores, é um desafio de intérprete tudo isso: aventurar-se em busca da personagem. Atirar-se ao abismo do inconsciente do papel (vazio da criação) para viver nas circunstâncias justificadas. E nós intérpretes da cena nunca queremos deixar transparecer nossa incapacidade artística ou estar em dificuldades à frente de um novo personagem (im)posto. Por que isso, então? Logo, alguns atores levam como sina a seguinte frase: o “ator tem de agir”. E não se questionam sobre a qualidade ou grau de proporção pessoal que tais personagens podem afetar no aspecto negativo ou positivo dentro e fora da profissão. Ou durante toda sua vida querem estar na ribalta, com fama, longe de querer viver no anonimato ou permanecer no ostracismo. Em diversos momentos podem acontecer escolhas a partir de nossas características físicas, semelhanças ou emoção com o papel ou o que você antes propôs em processo (laboratórios) ou, pelo seu conjunto de corpo instrumental (potência vocal,

perspicácia, inteligência, resistência, humildade, cumplicidade, corpo arquitetônico, talento e destino em favor da urgência da cena teatral), cabe sempre aceitarmos. Procuramos fazer de tudo um pouco como intérpretes em recepção à busca do sucesso. E, como exemplo de alguns espetáculos ou cursos e oficinas, jogar com outras múltiplas dramaturgias faz-me exercer, a contragosto ou não, a nossa infinita jornada de artista. E devemos encarar com arte e ofício certos personagens sugeridos pela/na peça, todo o conjunto cênico que possa ser atraente ou nada atraente, sob o ponto de vista pessoal/profissional. Assim, o teatro é uma arte do trabalho coletivo. E, independente de qualquer obstáculo encontrado no limiar de seu ou do jogo segue o trajeto memorial, pela experiência ou apreciação edificada por interlocutores: os intérpretes, os autores e a presença do público - diante de inúmeras possibilidades de cenas teatrais. Deve-se aprender a jogá-lo do começo ou quando tudo se finda quase que harmoniosamente. Encontros e desencontros de perspectivas de mundo, os tantos sonhos quanto possíveis presente em nós (artistas).

E, por segundo lugar, a perspectiva do dramaturgo permanece como ideia propulsora do jogar: o foco da cena. Porque, “O próprio conceito de texto evoluiu. Os textos que não possuem a marca de dramático como os diálogos, conflitos e situação dramática podem ser encenados” segundo Pavis (1999 *apud* CAMPOS, 2003, p.03). E, ainda que efêmeros, fisicalizado através de jogos, articulação de pensamentos (escrita literária), do “acaso da criação” antes pelo fazer prático; de estudos teóricos e aprofundamento nas ideias (fruição em jogos teatrais) ou, entendimento aonde se almejam chegar. Seja pelo campo da restrição criativa (quais regras adotadas permaneceram, ora se estabelecerão por escolhas, ora por processo de total abandono) ou de conhecimento teórico em teatro, se desembocará num plano da materialização, o real, o acessível, o crível.

Fortuna (2000, p.58) nos evidencia: “Respiramos com o corpo inteiro. O ator inspira seu texto e depois expira seu texto.” No entanto, “[...] o ator é permanentemente obrigado a lutar para descobrir e manter esta tríplice relação: consigo próprio, com o outro e com a platéia.” (BROOK, 2000, p. 28). Um teatro reintegrado via jogos de possibilidades cênicas (elementos constitutivos) para tornar-se fenômeno em espetáculo/recepção. E, sob o pensar, novamente, Fortuna (2000, p.111), assegura-nos:

O mediador tem outros poderes, outras atribuições, além das que apresento. Uma delas, muito eficaz, e possibilidade ao ator experimentos num território consagrado destinado à criação. Chamo espaço de possibilidades. Trata-se de uma abstração: espaço reservado que permite ao dedicar-se sem medo a seus experimentos e de desconstruções. [...] O espaço de possibilidade é também, o local de uma rica fonte geradora de ideias. Neste local o ator se dedica ou se desespera na procura de

decisões antes da escolha definida. Ideias que serão aproveitadas. Ideais que serão descartadas. Ideias adoráveis. Ideias abomináveis.

É a dramaturgia, outra vez, como a mola propulsora do jogar. “Escritura dramaturgica ganha em virtuosidade na expressão oral, mediatizada pelo desequilíbrio vocal. O ator, em nova proposição, não mais decora o texto na eterna postura do ‘de fora para dentro’, mas o texto se decora por si, nele.” (FORTUNA, 2000, p. 62). Afinal, a demanda de voz por meio de exercícios livres/direcionados e de colocação vocal (pesquisa) em favor da cena/personagem/interpretação/sons também gera busca da compreensão dramaturgica. “Um dos aspectos vitais do trabalho do ator é encontrar a universalidade e a dimensão épica do das ideias do dramaturgo.” (ADLER, 2008, p. 174). Já que o intérprete deve impor a percepção dele. Para isso o ator deve estudar o texto. As ações de marcações (orgânicas: ilustrativas/direcionadas: rubricas) são atividades externas do texto. O ator fisicamente sente (libera a emoção em cena - advindo do campo interior (imagens), antes executa a travessia pelo externo, a base: texto, fragmentos ou narrativas sensoriais).

Por fim, no verbete “Devir Cênico”, livro “Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo”, (SARRAZAC, 2012, p.67, grifos nosso) discorre sobre a tal ideia de acabar decididamente:

[...] com a cobrança textocentrista de uma representação teatral que não passaria da ‘realização’ de um texto. Ou seja, de um ato cênico que se visse de certa forma instrumentalizado pelo texto. A dinâmica moderna e contemporânea da criação teatral – ligada à invenção da encenação [*mise en scène*] e a uma emancipação mais ou menos radical do teatro com relação à jurisdição do literário – não procede de um desenvolvimento linear que iria do textual ao cênico, mas de uma *mise en jeu*, de uma *mise en scène* concorrencial e polifônico do texto (considerando ele mesmo na distância e no ‘jogo’ entre a voz e o gesto do ator) e outros elementos da representação: cenários, luzes, sons etc. [...].

Por um lado, “[...] interrogar-se hoje sobre o devir cênico de um texto, sobre a multiplicidade de suas linhas de fuga, é levar em conta o grau de abertura desse texto [...]” (SARRAZAC, 2012, p.68). E, por se tratar de um tema ou livro “atual”, a análise do volume na íntegra sobre o drama (moderno e contemporâneo) torna-se de suma importância à leitura, igualmente, sua investigação à luz da teoria do teatro (texto e encenação). Resumindo, intérpretes seguem os perfis de seus personagens, os movimentos de ações da dramaturgia, aglutinam ideias de sentidos a partir da concepção direcionada do espetáculo, os gêneros de textos indicados ou escolhidos, a linha de interpretação de atores/atrizes (na cena). O jogo teatral a ser jogado etc.

Conclusão, muito me tem encantado o trabalho de ator, o jogo disputado ou recriado. Um simulacro entre o intérprete ou aquele (aluno-ator/atriz) em formação aos estudos da cena, anterior ao texto/recepção, o fenômeno espetáculo: olhar receptor/Espectador (práticas de encontros espetaculares).

## **5 METODOLOGIA**

O ponto de partida para uma reflexão consistente e crítica, neste estudo, é minha experiência pessoal/profissional e organizacional na arte-dramática. Igualmente, minha trajetória na educação básica como professor efetivo na disciplina de arte (teatro), incluindo meus cursos básicos de teatro (o curso de arte dramática da UFC, o curso colégio de direção teatral, cursos técnicos, oficinas em festivais de teatro), do Curso de Licenciatura em Pedagogia e do Curso de Especialização em Arte e Educação. Este último curso teve como requisito de conclusão a pesquisa intitulada, “Os Processos de Formação Teatral em Fortaleza na década de 1990: Memórias de um ator”, que escrita há dez anos usufrui aqui fragmentos possíveis desta fonte, como recurso, preliminarmente.

Por um lado, minhas ações didáticas no ensino de arte (teatro) com alunos de escolas públicas; por outro, experiências como ator em espetáculos ou minhas anotações pedagógicas indicativas segundo meus professores, ou ainda como artista/educador em condução ou orientação/atuação de cenas (memórias de ator), tendo especificidades de grupos apresentados em foco. Portanto, quanto ao aspecto pedagógico desta investigação foi de cunho fundamental sua realização junto ao corpo discente em situações direcionadas, sugeridas aqui. No mais, contamos ainda como instrumentos de análise e resultados os bibliográficos (impressos e/ou digitais).

Outros aspectos importantes nesta investigação foram as fontes de informação ao registro de estudos/aprendizagem, enquanto aluno-professor do Programa Pró-licenciatura em Teatro/MEC, pela Universidade de Brasília (UnB) / Instituto de Artes (IdA): atividades modulares, cumulativas e avaliativas no decorrer do Curso. Por fim, há ideia de relacionar para conciliar os métodos de abordagens com a pesquisa etnográfica.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta monografia procurou compreender ou caracterizar, brevemente, perspectivas de jogos teatrais para o ator ou aprendiz sob a regra da construção de cenas/espetáculos, tendo como visão de orientação pedagógica/teatral a figura do artista/educador. Em seguida, ao mesmo tempo/espaço procura investigar via percurso teórico/prático interface etnográfica (memórias do autor/ator em espetáculos/orientação/atividades de escritas teatrais/sala de aula etc.). Somente posterior, por meio de fundamentação teórica sugerir apreciação do objeto investigado. Um entre- reencontros de dados evidenciados via pesquisa. E constato que o jogo teatral alia-se ao(s) tempo(s) e espaço(s) antes da cena (ensaios)/espetáculo (recepção) ou depois (durante) guiados pelos intérpretes executantes ou provenientes de outros sujeitos/elementos constituintes do palco, comunhão com a plateia/equipe de trabalho. Já que o jogo (dramático) teatral procura não somente instaurar o onde (situação dramática, na perspectiva do texto) organicamente no corpo de intérprete, mas o quê (as ações que cada personagem exerce e que, cada intérprete as representa/fisicaliza) ou, entre outros elementos constituintes no teatro que se queira atingir como “meio de expressão cênica”, durante o processo e linha de montagem.

Compreendeu-se o “Quê” (ação de cena/cenário/atividades) como um elemento da estrutura dramática da regra do jogo (oficinas), segundo o sistema de jogos (teatrais) de Viola Spolin, bem como se reconheceu o condicionamento do jogo teatral ao conceito ação (espaço/tempo) ao encontro de diversos pontos de vista teatral e/ou pedagógico, investigou a relevância que se tem em reconhecer o tempo/espaço para os intérpretes com vista de organização de elementos técnicos da linguagem encenação, identificando o conceito, ação segundo o mestre russo Stanislavski e as formas da classificação de ação na linguagem cênica, segundo Pavis. Também ajudou a associar teoricamente a função do jogo teatral num breve panorama sobre o estudo de tempo/espaço regulado à ação cênica é de suma importância para o ator, pois se percebeu que o espaço de atuação determina o modo de como pensamos o teatro ao encontro de seus elementos estruturantes.

Ressaltei a importância da obra de Adler e obra de Kusnet, como conexão teatral, que desenvolvido e continuado por ambos, mesmo que postumamente, permanecem entre nós estudantes e profissionais de teatro como herança viva da técnica de atuar ou exemplos a seguir de metodologia de trabalho teatral. Portanto, percebo que todos os professores supramencionados são discípulos de Eugênio Kusnet ou foram influenciados por ele (método de análise ativa). Das práticas pessoais/profissionais experimentadas ou ressignificadas entre

nós, que traça entendimentos reais à propagação, uma vez mais: desmistifica a “americanização” do método de interpretação, organizado por Stanislavski. E foi o que me fez capitular secundariamente “Técnica da Representação Teatral” (consequente, o próprio mestre Constantin Stanislavski), sua sistematização como proposta de jogo teatral (orientação pedagógica/teatral) sob a predisposição ou função do ator/atriz (cenas) a partir de presunção da pesquisa.

Noutro momento, sobretudo, busquei identificar para correlacionar brevemente a História do Ensino de Arte (teatro) à presença da figura do professor de arte ou do artista/educador sob o paradigma da Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB), Lei nº 9.394/96. Neste caso, o estudo vem sinalizar um olhar de reorganização do professor sem licenciatura ou artistas para as demais linguagens curriculares de artes desenvolvidas no cerne das escolas públicas e municipais por intermédio de ação educativa do Programa Pró-licenciatura em Teatro/MEC (curso de graduação licenciatura plena em teatro). Ou, por outro vem como aspecto metodológico, problematizando, reconhecendo e identificando, por meio da investigação, olhares sobre o artista/educador (história/memória/espacos convergentes ou tempos divergentes). Enfim, esse estudo surge reconhecendo na figura do artista/educador como alternativa à docência ou como orientador da cena teatral, primeiro através de sua educação não formal (cursos de artes) aliada à ideal formação inicial (graduação) ou ainda, à formação continuada em serviço (cursos de licenciaturas: artes/cênicas).

No mais, descrevendo brevemente, a importância da minha carreira, os meus encontros teatrais ou didáticos, os mais marcantes, encontram-se no corpo da pesquisa. Apesar dos subcapítulos supracitados ao objeto de recentes estudos deixasse transfigurar meus apontamentos oriundos do período da década de 1990, adquirem corpo teórico às certas transcrições temáticas da análise hoje. E em alguns pontos permanecem não citados ou nem transcritos (como também ficaram fora algumas experiências e nomes de marcantes grupos/professores). Porque há dez anos pesquisei a partir da década de 1990 sobre minhas memórias de ator. No entanto, as escrevi sem a interferência do jogo teatral, mas com o “frágil” campo da minha formação acadêmica na arte (teatro) de minha cidade, a contar sem um curso superior de teatro (licenciatura ou graduação), na época. E, ainda observo há cerca de uma década via duas pesquisas que a carência de um método de interpretação, ou melhor, na falta real de uma escola de ensino sistemático em teatro, pôde comprovar que a prática empírica também nos conduz ao aprendizado pessoal, como ocorreu com alguns supramencionados atores consagrados.

Assim, na pesquisa anterior (LUCENA, 2002) correlata a síntese de toda minha participação nos projetos e se complementam através da memória de formação artista/educador, juntamente à minha trajetória ao teatro pesquisa atual. Da minha prática teatral encontra-se ora experienciada em Escola de Teatro, ora como prática em encenações de peças, cursos, oficinas e festivais de teatro, dentro ou fora da cidade de Fortaleza (CE) e outras capitais. Porque desde 1988, já estava buscando construir a minha formação profissional ou curricular, quando menciono minha presença nestes principais eventos: “Oficina Théâtre du Soleil”, “Melhor Ator-Coadjuvante” na XII Mostra Estadual de Teatro Amador em Aracati (CE), atuação em “Loucos e Outros Seres” (1990), “Melhor Ator” no I Festival Nacional de Teatro de Vassouras/RJ (1991), Programação Inaugural do TJA (1991), através de cursos e projetos, curso de Arte Dramática da UFC (1992-1994), “Melhor Ator” no VI Festival Nacional de Teatro de Francisco Beltrão/PR, atuação em “O Marinheiro: Uma Aventura Interior” (1993), registro profissional de ator/DRT-PE (1994) e “Prêmio Ator Revelação”, no I Festival Nacional de Teatro em Jacareí/SP, atuação idem (1996).

E, por fim, no “Prêmio Maria Clara Machado-Ator Coadjuvante”, espetáculo “A Bela Adormecida, no I Festival de Teatro de Fortaleza (CE) (1995), Fundação Cultural de Fortaleza-Funcet/Secultfor/Prefeitura Municipal de Fortaleza. No “Destaque do Ano 2002”, categoria Ator/Espectáculo “A Caça e o Caçador”, no Dia Mundial do Teatro, Grupo Balaio/Fortaleza (CE). Da participação do espetáculo “Nos Trilhos da Paixão”, de Caio Quinderé (Comédia Cearense), no XXVI Fitei 2003, pelo Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica em Porto/Portugal. E da Sociedade de Amigos da Aldeia de Arcozelo, em Paty de Alferes (RJ), que concedeu-me Certificação pela Participação Efetiva nas comemorações do Centenário de Nascimento de Pascoal Carlos Magno (1906-2006), realizado no Theatro José de Alencar. E, em 2012, sigo em cartaz no Teatro Arena Aldeota com os infantis: “Peter Pan”; “O Corcunda de Notre-Dame”, pelo grupo Comédia Cearense.

Finalmente, ressalto que esta monografia foi de grande valia para mim, engrandecendo meus conhecimentos, saberes e aprimorando minha trajetória profissional. Ela permanece em síntese como reflexão entre o meu percurso artístico ao contexto pessoal/profissional (acadêmico) e na vivência de um artista/educador em teatro e em projetos no campo autobiográfico e da memória. Mas que não se esgota tal processo por aqui. Por especificidade na linguagem teatro abre-se espaço para novas ideias. Ou proposições temáticas complementares, como as experiências e/ou metodologias de artista-educador em jogo, a trajetória de formação ou participação nos projetos de cinema, vídeo e TV. Além da dança, posteriormente.



## BIBLIOGRAFIA

ADLER, Stella. **Técnica da Representação Teatral**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator – Dicionário de Antropologia Teatral**. Campinas Editora Hucitec e Editora da Unicamp, 1995.

BARBOSA, Ana Amália T. B. **O Ensino de Artes e Inglês: Uma Experiência Interdisciplinar**. São Paulo: Cortez, 2007.

BOAL, Augusto. **200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

BROOK, Peter. **A porta aberta: Reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CAMPOS, Vilma. **O Texto em Jogo**. 2003. Disponível em: <<http://www.ichs.ufop.br/conifes/anais/LCA/lca02.html>>. Acesso em: 20 de agosto de 2011.

CENTRO Latino Americano de Criação e Investigação Teatral. **Notícias (La escena ibero-americana Brasil): Criador e a Criatura** \José Maria Bezerra de Paiva (B. de Paiva). Disponível em: >[http://www.celcitorg.ar/noticias\\_1865\\_criador\\_e\\_a\\_criatura.html](http://www.celcitorg.ar/noticias_1865_criador_e_a_criatura.html)>. Acesso em: 17 de maio de 2012.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem** – Criação de um espaço-tempo de experimentação. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

COURTNER, Richard. **Jogo, Teatro & Pensamento - As Bases Intelectuais do Teatro na Educação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

DAVINI, Silvia A.; PACHECO, Sulian V. **Módulo 11: Laboratório de Teatro 2**. Brasília: Artes Gráficas e Editora Pontual LTDA, 2009.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. Sala Preta**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (ECA/USP), São Paulo, n.08, 2008.

FALEIRO, José R. O Centro Dramático de Léon Chancerel, Consolidação da Pedagogia de Jacques Copeau. **Revista da Pesquisa**, Florianópolis, v.03, n.1, 2008. Disponível em: <[http://www.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas/prof\\_faleiro.pdf](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas/prof_faleiro.pdf)> Acesso em: 15 de agosto de 2011.

FAURE Gérardt; LASCAR, Serge. **O Jogo Dramático na Escola Primária – Temas Pedagógicos**, nº 17. Lisboa: Editorial Estampa, 1982.

FAVERO, Sandra M. C. (2006). **As Inquietações do Artista-Professor**. **Revista da Pesquisa**, Florianópolis, v.02, n.2, 2006. Disponível em: <[http://www.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/volume2/numero2/plasticas/sandra\\_favero.pdf](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/plasticas/sandra_favero.pdf)> Acesso em: 15 de agosto de 2011.

FERRAZ, M. H. C. T.; SIQUEIRA, I. S. P. **Arte-Educação: vivência, experiencição ou livro didático?** São Paulo: Edições Loyola, 1987.

FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine - Erguendo um monumento ao efêmero**. São Paulo: Editora SENAC, 2010.

FORTUNA, Marlene. **A performance da oralidade teatral**. São Paulo: AnnaBlume, 2000.

FOLDER “**Na Sobremesa da Vida**”. Peça baseada no livro de Maria Leticia. Direção Ernesto Piccolo. Teatro Emiliano Queiroz. Serviço Social do Comércio\SESC Ceará. 2012. Fortaleza-Ce.

HUIZINGA, J. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Editora Perspectiva / EDUSP, 1971.

KOUNDELA, Ingrid D. Introdução: A Escola Alegre. *In*: SPOLIN, V. **Jogos teatrais para a sala de aula: um manual para o professor**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, p. 25-26.

KUSNET, Eugênio. **Ator e Método**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro - Ministério da Educação e Cultura, 1975.

LABAN, Rudolf Von. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Ed. Summus, 1978.

LEENHARD, Pierre. **A Criança e a Expressão Dramática**. Lisboa: Editorial Estampa, 1974.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. (Coleção Cinema, Teatro e Modernidade).

LETICIA, Maria. **Emiliano Queiroz - na Sobremesa da Vida**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. (Coleção Aplauso Perfil).

LEWIS, Robert. **Método ou Loucura**. Fortaleza: Edições UFC; Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1982.

LIGNELLI, César; PACHECO, Sulian Vieira. **Modulo 7: Laboratório de Teatro 1**. Brasília: Athalaia - Gráfica e Editora, 2008.

\_\_\_\_\_. **A Produção de Sentido a partir da Dimensão Acústica da Cena: uma cartografia dos processos de composição de Santa Croce e de o Naufrágio**. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2007.

LUCENA, Lúcio J. A. (Lúcio Leonn) - **Os Processos de Formação Teatral em Fortaleza na década de 1990: Memórias de um ator**. 2002. 177f. Trabalho de conclusão de curso (Especialização em Arte e Educação) – Parceria Universidade Estadual do Ceará (UECE). CEFET-CE, Fortaleza, 2002.

\_\_\_\_\_. **Atividade de Conclusão do módulo “Dança e Ensino”**. Fortaleza, 2008b. Curso Dança e Pensamento, 22 a 27 de setembro de 2008. Disponível em: ><http://notasdator.blogspot.com/2009/03/atividade-de-conclusao-modulo-danca-e.html>< Acesso: setembro de 2011.

\_\_\_\_\_. **A Figura presencial do/a Professor/a de Arte ou do Arte-educador/a**. - Prefeitura Municipal de Fortaleza (PMF): Perspectiva via Secretaria Executiva Regional SER V - (E, um pouco mais, de histórias...). Fortaleza, 2009a. Disponível em: ><http://notasdator.blogspot.com/2009/10/figura-presencial-doa-professora-de.html>< Acesso em: 10 de agosto de 2011.

\_\_\_\_\_. **Dança-Educação** – Breve Estudo de Caso ou, de Processos de (In) Formação em Dança / Conexão Rede Pública Municipal de Ensino de Fortaleza-Ce – O (A) Arte-Educador (A). 2008a. Anteprojeto, Curso Dança e Pensamento, Escola de Dança da Vila das Artes/Fundação de Cultura, Esporte e Turismo (Funcet), parceria Universidade Federal do Ceará (UFC), 2008a. Disponível em: <<http://notasdator.blogspot.com/2008/04/dana-educao-breve-estudo-de-caso-ou-de.html>> Acesso em: 10 de setembro de 2011.

\_\_\_\_\_. **Estranhamento em Brecht, em textos de estudos e a peça Mãe Coragem.** Fortaleza, 2009b. Disponível em: <<http://notasdator.blogspot.com.br/2009/12/estranhamento-em-brecht-em-textos-e.html>>. Acesso em: 20 de agosto de 2011.

\_\_\_\_\_. **Estudo Dirigido: Laboratório de Teatro 2** - Universidade de Brasília (UnB) / Instituto de Arte (IdA). Atividade com base nos textos lidos, responder 03 (três) das 06 (seis) perguntas apresentadas. Fortaleza, 2009c. Disponível em:<<http://notasdator.blogspot.com.br/2009/09/estudo-dirigidolaboratorio-de-teatro-2.html>>. Acesso: 17 de agosto de 2012.

\_\_\_\_\_. **O espaço de atuação determina o modo de como pensamos o Teatro; Sobre o pensamento do ator** - suas implicações corporais no espaço; Além de breves atribuições e implicações do corpo de intérprete em espaço de cenas. Fortaleza, 2009d. Disponível em:><http://notasdator.blogspot.com.br/2009/11/o-espaco-de-atuacao-determina-o-modo-de.html>>. Acesso: 05 de novembro de 2011.

\_\_\_\_\_. **Para melhorar (ou implementar) o Ensino do Teatro na Escola.** Fortaleza, 2009e. Disponível em:> <http://notasdator.blogspot.com.br/2009/12/para-melhorar-ou-implementar-o-ensino.html>>. Acesso em: 11 de dezembro de 2011.

\_\_\_\_\_. **Relação Entre a Dança e o Teatro.** Ou que se Têm - (Tenho) a Dizer sobre a Tortuosa ou Doce Relação - Teatro e Dança. (Dança-Teatro. Teatro-Dança.) 2008c. Atividade de Conclusão do Módulo: Dança e Teatro, ministrado pela professora de dança Sandra Meyer, de 12 a 17 de maio de 2008, Fortaleza, Escola de Dança da Vila das Artes/Fundação de Cultura, Esporte e Turismo (Funcet), parceria Universidade Federal do Ceará (UFC). Curso de Extensão Dança e Pensamento. Disponível em:><http://notasdator.blogspot.com.br/2008/07/relao-entre-dana-e-o-teatro-ou-que-se.html>>. Acesso em: 05 de setembro de 2012.

\_\_\_\_\_. **Uma abordagem Stanilavskiana para um ator criativo.** Fortaleza, 2009f. Disponível em:><http://notasdator.blogspot.com.br/2009/11/uma-abordagem-stanilavskiana-para-um.html>> Acesso em: 12 de dezembro de 2011.

LOPES, Joana. **Pega Teatro.** São Paulo: Centro de Teatro e Educação Popular – CTEP, 1980.

MARQUES, Isabel A. **Ensino de Dança Hoje: textos e contextos.** São Paulo: Cortez, 2007.

\_\_\_\_\_. ; BRAZIL, Fábio. **O que o artista ensina?** 2005. Disponível em: <[http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia\\_id=8112](http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=8112)> Acesso em: 07 de maio de 2012.

MIRANDA, Orlando (org.). **Educação pela Arte (Depoimentos)**. Rio de Janeiro: Teatral, 2011.

MONTENEGRO, Fernanda. **Viagem ao Outro: sobre a arte do ator**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1988.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.  
\_\_\_\_\_. **Análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

PERONI, Vera. **Política educacional e papel do Estado: no Brasil dos anos 1990**. São Paulo: Xamã, 2003.

PUPO, Maria Lúcia S. B. **Entre o Mediterrâneo e o Atlântico - Uma Aventura Teatral**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

REVERBEL, Olga. **Técnicas Dramáticas Aplicadas à Escola**. Editora do Brasil. São Paulo: 1974.

\_\_\_\_\_. **O Teatro na Sala de Aula**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1979.

\_\_\_\_\_. **Jogos Teatrais na Escola: atividades globais de expressão**. São Paulo: Editora Scipione, 1986.

\_\_\_\_\_. **Um Caminho do Teatro na Escola**. São Paulo: Editora Scipione, 1989.

\_\_\_\_\_. **Teatro: Atividades na Escola – Currículos**. Porto Alegre: Editora Kuarup, 1990. (Série Educação nº 2).

RITO, Lucia. **Fernanda Montenegro em O Exercício da Paixão**. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

RIZZO, Eraldo Pêra. **Ator e estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet**. São Paulo: editora SENAC, 2001.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às Grandes Teorias do Teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **O jogo dramático no meio escolar**. Coimbra: Centelha, 1981.  
\_\_\_\_\_. **Jogar, Representar: Práticas Dramáticas e Formação**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SALLES, Cecília A. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP e Annablume, 2004.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama: Escritas dramáticas contemporâneas**. Porto: Campo das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. (org.); NAUGRETTE, Catherine... [et al]. **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SLADE, Peter. **O Jogo Dramático Infantil**. São Paulo: Summus, 1978.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006. (Coleção Estudos, n.62).

\_\_\_\_\_. **Jogos teatrais para a sala de aula: um manual para o professor**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

SUSSEKIND, Flora (org.). **Dionysos nº 27**. (Especial: O Tablado). Rio de Janeiro: Editora MinC-INACEM, 1986.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. (Coleção Cinema, Teatro e Modernidade).

\_\_\_\_\_. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. (Cinema, Teatro e Modernidade).

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. (Coleção Cinema, Teatro e Modernidade).