



Universidade de Brasília

Universidade de Brasília

Instituto de Artes - IdA

Departamento de Artes Cênicas - CEN

LUCIANA SILVA MARINHO

**UTILIZAÇÃO DO MÉTODO DE STANISLAVSKI EM
DIREÇÕES NA COMPANHIA DA ILUSÃO**

BRASÍLIA

2018

LUCIANA SILVA MARINHO

**UTILIZAÇÃO DO MÉTODO DE STANISLAVSKI EM
DIREÇÕES NA COMPANHIA DA ILUSÃO**

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas, habilitação em Licenciatura em Artes Cênicas, do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, orientado pela Professora Mestre Vancléia Pereira de Campos Porath.

BRASÍLIA
2018



LUCIANA SILVA MARINHO

UTILIZAÇÃO DO MÉTODO DE STANISLAVSKI EM DIREÇÕES NA
COMPANHIA DA ILUSÃO

Trabalho de conclusão de curso, apresentado à UnB/Universidade de Brasília/Instituto de Artes/CEN, como requisito para obtenção do título de Licenciatura em Interpretação Teatral - Artes Cênicas, com nota final igual a *MS*, sob a orientação da Professora Mestre Vanicleia Pereira de Campos Porath.

Brasília, 06 de Dezembro de 2018.

Prof^a Mestre Vanicleia Pereira de Campos Porath.-CEN/IDA-UNB

Prof.^o Doutor Luis Carlos Ribeiro dos Santos.CEN/IDA-UNB

Prof^a Doutora Nitza Tenenblat.CEN-IDA-UNB

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a minha família, especialmente a minha mãe Ana Teresa, meu pai, Luiz Sérgio e a minha irmã Jéssica, pelo apoio incondicional, por fornecer todo suporte para me auxiliar em minha graduação, por me incentivar e estimular minha caminhada no mundo do teatro.

Gostaria de agradecer a minha orientadora, por aceitar me orientar neste trabalho e despertar em mim reflexões sobre os caminhos que estou trilhando, e por todo os ensinamentos e conhecimentos compartilhados.

Gostaria de agradecer em especial a Companhia da Ilusão, principalmente ao Alberto Bruno, por todas as experiências vivenciadas como estudante-atriz e diretora, e também por permitir o estudo de seu método neste trabalhando.

Agradeço também a todos os outros professores e mestres que tive até o presente momento, que influenciaram meu olhar sobre a arte, e contribuíram com o meu crescimento e aprendizagem.

RESUMO

O presente trabalho visa apresentar para os leitores a incorporação do método de Constantin Stanislavski na escola de formação de atores/atrizes Companhia da Ilusão, e sua aplicação em direções de alguns professores-diretores desta escola. Tendo em vista que a direção teatral possui diversos caminhos alternativos, exponho sobre a aplicação do método da escola e os desafios encontrados em processos de montagem, mais especificamente da Companhia da Ilusão.

Palavras-chave: Processo de direção teatral. Companhia da Ilusão. Direção teatral em escola de formação de atores.

ABSTRACT

This work aims to present to the readers the incorporation of the method of Constantin Stanislavski in the formation school of actors/actresses Companhia da Ilusão, and its application in directions of some professors-directors of this school. Considering that the theatrical direction has several alternative ways, I exposed the application of the school's method and the challenges found in assembly productions, more specifically at Companhia da Ilusão.

Keywords: Process of theatrical direction. Companhia da Ilusão. Theatrical direction in actor training school

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO..... | 6 |
| CAPÍTULO I: INÍCIO DA JORNADA: OPORTUNIDADE DE APRENDER MAIS SOBRE DIREÇÃO E DE LECIONAR AULAS DE EXPRESSÃO CORPORAL | 9 |
| CAPÍTULO II: TÉCNICA DE STANISLAVSKI ADAPTADA PARA SER UTILIZADA NA COMPANHIA DA ILUSÃO | 13 |
| 2.1 Escolha do método de Stanislavski para ser aplicado na Cia. da Ilusão... | 13 |
| 2.2 Divisão de semestres na Cia. da Ilusão e técnicas trabalhadas..... | 15 |
| 2.2.1 Primeiro semestre/nível 1..... | 16 |
| 2.2.2 Segundo semestre/nível 2..... | 20 |
| 2.2.3 Terceiro semestre/nível 3 | 24 |
| 2.2.4 Quarto semestre/nível 4 | 27 |
| 2.2.5 Quinto semestre/nível 5..... | 31 |
| CAPÍTULO III: COMO OS DIRETORES TÊM UTILIZADO O MÉTODO E REFLEXÕES FINAIS | 34 |
| 3.1 Questionários e análise dos dados levantados | 34 |
| 3.2 Como percebo minha utilização do método de Stanislavski adaptado pela Cia. da Ilusão | 41 |
| 3.3 Reflexões finais | 42 |
| REFERÊNCIAS..... | 44 |
| BIBLIOGRÁFICAS | 44 |
| ANEXO I: ENTREVISTA COM ALBERTO BRUNO | 46 |
| ANEXO II: QUESTIONÁRIOS..... | 59 |

INTRODUÇÃO

Minha trajetória no teatro começou cedo na escola, e já havia experimentado aulas de teatro em escolas como Néia e Nando, Mapati e No Ato, mas ainda sentia a necessidade de investigar algo diferente. O que me movia e ainda me move são os estudos práticos e teóricos ligados a interpretação do ator e a direção teatral. No primeiro semestre de 2011, fui até a Companhia da Ilusão¹ e iniciei meus estudos nesta escola. Nesse ano, as aulas da Cia. da Ilusão ocorriam na escola CNEC – Campanha Nacional de Escolas da Comunidade, situada na quadra 608 módulo D, asa norte, Brasília -, e lembro de ter ficado muito interessada com a proposta das aulas oferecidas, especialmente aula de história do teatro e de maquiagem, que eram uma novidade para mim. Considero que os conhecimentos adquiridos nas aulas citadas acima afetam diretamente o fazer artístico do ator, por esta razão fiquei realmente fascinada pela oportunidade de estudar a arte do ator, da atriz, de forma tão integrada.

A Cia. da Ilusão atualmente se situa na CRS 510, bloco C, sobreloja 18, Brasília – DF, e conta com um espaço para a prática de aulas, um café, e um teatro de bolso. Seu proprietário, também é professor-diretor e ator Alberto Bruno². Ele concedeu uma entrevista³ que conta um pouco sobre a construção da Cia. da Ilusão, e sobre a escolha do nome para esta, ele fala que surgiu de um texto que ele gostava bastante, que era *Caravana da Ilusão*. A ideia desse texto era a de levar ilusão para as pessoas, e ele, estabelecendo uma conexão com o teatro, observou que também levamos a ilusão de outras vidas para as pessoas, e então definiu o nome de: Companhia da Ilusão.

A proposta do curso da Cia. da Ilusão distribui a carga horária dedicada às disciplinas oferecidas da seguinte forma: cerca de 30% da carga horária destinada à Interpretação Teatral (baseado no método desenvolvido por Constantin Stanislavski), 20% distribuídos entre as disciplinas complementares de Expressão Vocal, Expressão Corporal, História do Teatro, Ética e Disciplina Teatral, e Maquiagem Teatral, e 50% destinado à montagem de uma peça, com ensaios, aplicação de exercícios obrigatórios

¹ Neste trabalho, utilizarei a abreviação de Cia. da Ilusão para me referir a escola de formação de atores Companhia da Ilusão.

² Alberto Jorge de Oliveira, é conhecido por seu pseudônimo: Alberto Bruno. Natural de Governador 2 Valadares, Minas Gerais, estudou na faculdade Dulcina de Moraes (em Brasília), onde se formou em bacharelado em artes cênicas. Fez pós-graduação em linguagens artísticas e lecionou cerca de quatro anos e meio na Faculdade Dulcina de Moraes. Atualmente é diretor, ator e dono da Companhia da Ilusão.

³ A entrevista completa está em anexo.

que exercitam a técnica trabalhada no semestre, apresentação da peça, podendo incluir alguma outra atividade necessária no processo de aprendizado do aluno.

Concluí o curso de formação de atores na Cia. da Ilusão enquanto cursava Artes Cênicas na Universidade de Brasília (UnB), para o grau de bacharel. Durante a graduação na UnB tive contato com uma matéria de direção a qual despertou meu interesse. Na matéria realizada em minha graduação, tentava aplicar um pouco do que eu tinha vivenciado durante o curso da Cia. da Ilusão, mas não sabia se estava no caminho certo ou não. Nesta matéria da faculdade um dos pontos que me chamou atenção foi a quantidade de bibliografia disponível sobre o trabalho de direção de atores, na língua portuguesa, ou traduzidos para o português. É possível encontrar um material extenso sobre técnicas e metodologias voltadas para o trabalho do ator, mas sobre o processo de direção e sua pedagogia não se encontra um material mais específico, apesar de que os livros que abordam técnicas teatrais falam um pouco sobre direção.

O que me impulsionou neste trabalho foi a reflexão sobre as diversas maneiras de dirigir estudantes-atores que podem ocorrer baseadas em uma metodologia determinada. Utilizo para este, a metodologia de pesquisa descritiva, pois minha proposta é de apresentar para os leitores a incorporação do método de Stanislavski que é aplicado pela Cia. da Ilusão, e depois relatar como outros professores-diretores percebem a relação deste com o seu processo de montagem. Por se tratar de uma empresa pequena, a Cia. da Ilusão não possui um número alto de funcionários, e conta atualmente com cerca de 5 professores-diretores e uma quantidade maior de assistentes de direção que os auxiliam na montagem.

Percebo como objetivo neste trabalho: apresentar aos leitores sobre a organização do curso de formação para atores da Cia. da Ilusão, que é baseada no método desenvolvido por Stanislavski; refletir sobre como seu método aparece na montagem de alguns diretores desta escola, e também, relatar um pouco sobre como eu percebo a minha utilização deste.

Com base no estímulo impulsionador para esse trabalho e visando alcançar os objetivos pretendidos, desenvolverei três capítulos: no Capítulo I situo o leitor sobre como iniciei meus trabalhos como diretora e professora da Cia. da Ilusão; no Capítulo II foco na escolha do método de Stanislavski para ser aplicado na Cia. da Ilusão, e descrevo em como o semestre é organizado de acordo com as técnicas que serão trabalhadas com os estudantes-atores; e no Capítulo III apresento algumas respostas de um questionário⁴

⁴ Os questionários se encontram em anexo.

elaborado para os professores-diretores, reflito sobre a relação e aplicação do método da escola em meu processo como professora-diretora e reflito sobre o material apresentado neste trabalho.

Sendo a arte do diretor um trabalho que envolve todo um estudo e conhecimento pedagógico, acho relevante incluir os caminhos deste nas discussões sobre licenciatura. O ensino do teatro para estudantes-atores que procuram uma formação que está fora da sala de aula de escolas de ensinos formais, sempre esteve presente em minha jornada como atriz, e me sinto instigada a continuar investigando sobre a direção teatral.

CAPÍTULO I: INÍCIO DA JORNADA: OPORTUNIDADE DE APRENDER MAIS SOBRE DIREÇÃO E DE LECIONAR AULAS DE EXPRESSÃO CORPORAL

Estava cursando os últimos dois semestres antes de concluir minha graduação como bacharel na Universidade de Brasília, quando me encontrei com Alberto Bruno, atual professor e diretor da Cia. da Ilusão e conversei sobre meu interesse na área de direção teatral, e ele me convidou para participar de uma reunião com os professores e assistentes desta escola. Aceitei o convite, e, nesta reunião, fui contemplada com uma assistência de direção, e eu também voltaria a elaborar aulas de expressão corporal, como já havia feito em um outro projeto⁵ em 2011. Utilizei de minha experiência como aluna de diversos cursos de teatro, incluindo o curso da Cia da Ilusão, para desenvolver um plano de aula que ajudaria os alunos nas montagens de cada semestre, e que também trabalhasse os conteúdos solicitados no programa dos professores, contemplando o método de interpretação ensinado na escola.

O semestre na Cia é dividido em duas partes: uma em que o aluno é contemplado com aulas de Interpretação Teatral, de expressão corporal e de voz; e outra na qual o aluno entra no processo da montagem. Iniciei meus trabalhos na Cia na primeira parte do semestre, ministrando aulas de expressão corporal. Nessas aulas, tento trabalhar consciência corporal, diversas movimentações que o corpo consegue desenvolver e ações, dialogando com os conteúdos de expressão corporal de cada semestre. Stanislavski, em seu livro *A Construção da personagem* (2012), desenvolve um capítulo sobre a expressividade do corpo, e fala sobre o domínio que o ator deve desenvolver e seu corpo: "O ator deve mover-se com uma facilidade que aumente a impressão criada em vez de distrair o público dessa impressão. Para fazê-lo, precisará de um corpo saudável, em bom funcionamento, dotado de um controle extraordinário". (p.71).

Outro elemento que gosto de trabalhar em aulas de expressão corporal é a dança, tanto o trabalho de coreografia, quanto o de experimentação e criação dos atores. A dança, assim como uma aula de ginástica, para Stanislavski, além de auxiliar no desenvolvimento físico, "Serve não só para tornar mais ereto o corpo como também abre

⁵ Em 2011 fui convidada por uma professora de teatro, Élia Cavalcante, para auxiliá-la em aulas para 5 crianças, na Oficina de Teatro Musical Infantil, realizado pela Actus Produções. Neste ano, acompanhei o processo como monitora da turma, e fui convidada para trabalhar na mesma oficina, no ano de 2012, como assistente de direção, professora de dança e coreógrafa.

os movimentos, alarga-os, dá-lhes definição e acabamento, o que é muito importante, porque um gesto picado, cortado a serrote, não serve para o palco” (*A Construção da personagem*. 2012, p.75). Além disso, o trabalho de coreografia trabalha a memorização do aluno, o ritmo, e pode, inclusive, desafiá-lo corporalmente aumentando seu repertório de movimentação.

Em contraponto com as poses e movimentações coreográficas, o trabalho de improviso baseado em uma situação ou lugar, no qual os atores não utilizam a fala, aproxima-os da busca pelas ações físicas, preparando-os para o trabalho com os diretores. Stanislavski lembra que:

(...) representando, nenhum gesto deve ser feito apenas em função do próprio gesto. Seus movimentos devem ter sempre um propósito e estar sempre relacionados com o conteúdo de seu papel. A ação significativa e produtiva exclui automaticamente a afetação, as poses e outros resultados assim perigosos. (*A Construção da personagem*. 2012, p.79)

A busca pelo desenvolvimento do corpo, preparando-o para o processo da montagem, acontece aliado com o trabalho de interpretação teatral, realizado pelo Alberto, que ensina para os alunos as técnicas de Stanislavski que serão trabalhadas e cobradas no semestre. Esse período pré-montagem dura cerca de 2 meses, e depois começamos a preparar a peça que será apresentada no final do semestre.

Iniciamos o processo da montagem, começando com uma nova etapa para mim: a de assistente de direção. A função do assistente de direção, para a Cia, é a de ajudar o diretor em ensaios e auxiliá-lo em tarefas como: anotar as marcações das cenas, separar figurino, ajudar o diretor em lembretes e avisos para a turma (caso precise). O assistente de direção aprende um pouco sobre direção com o diretor, pois a este cabe a concepção da montagem.

Em paralelo a montagem na qual fui assistente de direção, também fui convidada para co-dirigir uma turma com outra professora da Cia. Neste caso, a direção é compartilhada com as duas pessoas: suas ideias, visões, pensamentos e direcionamentos para os atores devem estar em sintonia e concordância, evitando divergências de comandos e ideias na presença dos alunos. Sendo assim, tive a oportunidade de compartilhar minhas ideias e visões com a outra diretora para a montagem do texto selecionado.

Esse processo como codiretora em paralelo à assistência de direção realizada nesse meu primeiro semestre trabalhando na Cia. foi fundamental para entender a linguagem utilizada para direção nesta escola. Pude acompanhar dois processos de

criação que eram diferentes, em suas propostas de montagem e semestres, porém que tinham como base a mesma técnica de atuação ensinada. Apesar de uma das turmas estar mais avançada, em seu terceiro semestre de curso, era possível entender como os diretores utilizavam e dialogavam com as técnicas ensinadas no semestre em prol do desenvolvimento dos estudantes-atores em sua montagem. O contato com essas diferentes abordagens contribuiu com a forma que utilizo em meu processo, que será abordada no terceiro capítulo deste trabalho.

Os textos montados no semestre são escolhidos pelos professores, conforme o gênero teatral do nível da turma (comédia, tragédia, teatro do absurdo, drama ou contemporâneo) e a quantidade de alunos na turma, além da proposta do professor para o texto, como por exemplo: dobrar personagens. A escolha do texto do nível 1, sempre é realizada pelo diretor Alberto Bruno, com a seleção de cerca de três textos para a turma ler e discutir durante as aulas iniciais, e a partir do segundo nível já é possível que o diretor escolha um texto que desafie ou combine com a turma, baseado na apresentação do semestre anterior.

Nas primeiras aulas realizamos a leitura do texto escolhido e iniciamos um trabalho/ensaio de mesa. Sobre este trabalho Torpokov comenta:

(...) os ensaios “de mesa” são uma contribuição do TAM que passou, algumas vezes, pela revisão minuciosa de Stanislavski, que, por sua vez, jamais negou a imprescindibilidade e a utilidade dos ensaios de mesa em geral. (...) Os diretores do Teatro de Arte, ao criar tarefas mais complexas, naturalmente tiveram de encontrar formas mais aperfeiçoadas de ensaiar; uma delas era o ensaio “de mesa”, em que os futuros intérpretes do espetáculo, com o diretor à frente, submetiam todos os elos componentes da obra à mais minuciosa análise, com experimentos e mesmo tentativas de realiza-los parcialmente. (*Stanislávski ensaia – memórias*. 2016, p.38)

No trabalho de mesa com os alunos da Cia não ocorrem tentativas de realizar experimentos cênicos, porém, assim como menciona o aluno de Stanislavski na citação acima, também realizamos as análises sobre o texto e as situações apresentadas. De início, o aluno deve compreender as circunstâncias presentes no texto: a época em que foi escrito (onde e quando); quem são os personagens, como eles são (características gerais e específicas) e quais os seus objetivos (objetivos em geral, e o que quer durante o texto).

Tendo compreendido a história, as situações presentes no texto e após começar a entender os personagens, partimos para as audições e definimos os personagens para que os alunos possam se aprofundar mais em seus estudos, e começar a criar. Escolhemos realizar audições pois o diretor, juntamente com seu assistente ou codiretor, pode perceber como os alunos estudaram, entenderam e se preparam para desempenhar um personagem.

Geralmente, é solicitado ao aluno que ele escolha mais de um personagem para fazer audição, pois assim, o material que ele apresentará para o diretor será maior e permitirá mais possibilidades de escolha para o elenco. Os alunos podem fazer a audição individualmente, em duplas, ou grupos, apresentando uma cena baseada em alguma situação da peça, que pode ser improvisada ou utilizar o próprio texto.

O elenco é escolhido conforme o que os atores apresentam na audição, combinando com o que o diretor está pensando para o texto. A partir da escolha de elenco, inicia-se o processo da montagem, no qual o diretor marca as unidades do texto e começa a montar as cenas com os atores. Essas unidades que o diretor marca inicialmente no texto correspondem a uma divisão de orações, que auxilia o estudante-ator a “distinguir que palavra se relaciona com quê, quais as partes que devem estar juntas numa frase ou pensamento inteiro” (STANISLAVSKI. 2012, p.180). As unidades do texto ajudam o estudante-ator a compreender a linha de raciocínio do personagem e a lógica em seu texto, compreendendo a intenção deste durante o diálogo ou monólogo.

Durante o processo de montagem o diretor monta as cenas e cobra dos atores as técnicas estudadas durante o semestre atual e os anteriores, caso haja, que serão os norteadores para a interpretação dos atores. Essas técnicas de atuação serão aprofundadas no Capítulo 2, deste trabalho. O diretor trabalha principalmente com as ações, orienta os atores sobre posicionamento e direções no palco, e também aborda as entonações, pausas, dicção e acentuação do texto falado. Com a peça montada, seguem os ensaios até o dia da apresentação, sendo que durante esse período de ensaios, a turma experimenta o figurino que será utilizado e realiza uma sessão de fotos para divulgação da peça.

Após esse primeiro semestre trabalhando como professora de expressão corporal e co-diretora, fui convidada a dirigir uma das turmas, e continuei trabalhando como professora de expressão corporal. Cada nova turma representa um desafio e permite um grande aprendizado.

Ao final do semestre, esperamos ver o crescimento dos alunos em suas atuações, percebendo o comportamento e desenvoltura durante as apresentações, na qual esperamos que os alunos se divirtam, e vivenciem as personagens, sem esquecer a estrutura das cenas elaboradas nos ensaios e o trabalho desenvolvido pelo diretor. Os resultados têm sido positivos, na maioria das vezes, e percebemos o crescimento e a dedicação dos alunos, durante o processo e a apresentação, a partir do contato com as técnicas trabalhadas em cada semestre.

CAPÍTULO II: TÉCNICA DE STANISLAVSKI ADAPTADA PARA SER UTILIZADA NA COMPANHIA DA ILUSÃO

2.1 Escolha do método de Stanislavski para ser aplicado na Cia. da Ilusão

Durante o curso de interpretação teatral na Cia. da Ilusão, os estudantes-atores entram em contato com diversas ferramentas que os auxiliam em suas interpretações. O método desenvolvido por Stanislavski, aplicado na Cia. da Ilusão, aparece como norteador para aqueles que desejam se dedicar ao estudo da interpretação. Além das noções exteriores que são trabalhadas e desenvolvidas, os estudantes-atores entram em contato com uma parte interior e intelectual, que enriquece a sua interpretação.

Em entrevista concedida no dia 24 de outubro de 2018, Alberto Bruno fala da escolha do método de Stanislavski para ser lecionada na Companhia da Ilusão. Ele conta que acredita que:

“(...) método mesmo, é só esse que existe no ocidente. Você tem vários outros sistemas, mas assim, que não chega a ter a complexidade de um método para a formação do ator. (...) O método compreendido mesmo, estudado, ele é um material, assim, muito rico, como um norteador do ator, independente do gênero que ele tiver trabalhando. É um método que traz disciplina: ele mostra que a disciplina é fundamental no trabalho de qualquer ator; um método que nasce da própria observação da natureza humana (...) e um método que sempre foi respaldado e é, até hoje, pela psicologia moderna”⁶

Enquanto estudante de artes cênicas, é válido pontuar que apesar do foco deste trabalho ser voltado para o ensino pela escola teatral *Companhia da Ilusão*, e que a metodologia desta se baseia no método de Stanislavski, esse não é o único método desenvolvido que existe no ocidente. Pode-se citar, por exemplo, o método de Jerzy Grotowski, desenvolvido a partir da continuidade sobre a investigação das ações físicas, inicialmente esquematizadas por Stanislavski; ou o método desenvolvido por Eugenio Barba, que propõe um estudo cênico a partir da Antropologia Teatral.

Vale acrescentar ainda que é possível encontrar problemas na tradução do material sobre o método de Stanislavski no Brasil, visto que lemos um material que foi traduzido do russo para o inglês e, posteriormente do inglês para o português. Na primeira página do livro *An Actor's Work*, de Konstantin Stanislavski (2008), encontra-se a seguinte nota elaborada pelo tradutor do livro, Jean Benedetti: “Until now, readers and students have had to content with inaccurate, misleading and difficult-to-read English-language

⁶ A entrevista concedida completa consta em anexo.

versions. Some of the mistranslations have resulted in profound distortions in the way his system has been interpreted and taught”⁷.

Importante frisar que algumas traduções não apresentam o conteúdo do método desenvolvido por Stanislavski de forma totalmente fiel ao que foi escrito na linguagem original, e o material disponível sobre seus estudos e ensinamentos é bastante amplo. Sendo assim, é possível captar seus ensinamentos de diferentes maneiras e pontos de vista. As conclusões ou interpretações sobre seu trabalho podem resultar em mal-entendimentos, como também ocorre com o trabalho de outros diretores estrangeiros, como Grotowski. O diretor e pesquisador Thomas Richards (2014) discorre: “Normalmente esses mal-entendidos acontecem quando estudamos o trabalho de outra pessoa. O perigo é que acabamos por limitar, reduzir e aprisionar essa pessoa, vendo apenas o que queremos ou somos capazes de ver” (*Trabalhar com Grotowski sobre ações físicas*; p.2). Como existem diferentes interpretações para um determinado trabalho, cada ator, atriz, diretor ou diretora, pode desenvolver seu olhar crítico, a partir do contato e experimentação de uma técnica, e perceber o que funciona melhor para o seu trabalho. A partir do estudo e experimentação, cabe ao artista a escolha de trabalhar e desenvolver sua pesquisa com base nesta técnica que lhe foi introduzida.

O diretor russo, ao falar de seu método, deixa em aberto para que cada um encontre sua técnica partindo do método. Stanislavski comenta:

The ‘system is not a cookery book. When you want to prepare a particular dish, you merely look in the contents, look up the appropriate page and that is that. The ‘system’ is not an all-purpose reference book but a whole culture which must be cultivated and nurtured over many long years. (...) The ‘system’ has to be studied in its separate parts and then grasped as a whole, so as to understand its overall structure and fundamentals.⁸ (*An actor’s work*. 2008, p.612)

Como o diretor da Cia. da Ilusão, Alberto, percebeu que o método de Stanislavski foi eficiente em seus estudos, proporcionando-o um crescimento em sua interpretação, ele escolheu basear seu curso neste método, e ao longo de sua prática artística encontrou sua maneira particular de aplicar o método. Para isso dividiu o curso de formação de

⁷ Tradução nossa do autor: Até agora, leitores e estudantes tiveram que se contentar com 6 versões em inglês imprecisas, enganosas e difíceis de ler. Alguns erros de tradução resultaram em profundas distorções na forma em que seu sistema foi interpretado e ensinado.

⁸ Tradução nossa do autor: O ‘sistema’ não é um livro de receitas. Quando você quer preparar um prato específico, você olha apenas o conteúdo, olha a página certa e é isso. O ‘sistema’ não é um livro de referência para todos os fins, mas uma cultura inteira que deve ser cultivada e nutrida por longos anos. (...) O ‘sistema’ deve ser estudado em suas partes separadas e compreendido como um todo, de modo a compreender sua estrutura e fundamentos em geral.

atores em cinco semestres, nos quais, são trabalhadas algumas técnicas de atuação tendo como base as pesquisas e o método desenvolvido por Stanislavski.

Pensando em trabalhar as técnicas de Stanislavski conforme a dificuldade e experiência dos estudantes-atores que procuram a Companhia da Ilusão para iniciar ou aprimorar seus estudos na interpretação teatral, Alberto conta que é importante ter um momento de preparação, para depois partir para a construção: “isso acompanha a metodologia da Companhia o tempo inteiro: a preparação do ator, independente do semestre que ele esteja, e a construção da personagem, dentro daquele semestre”. No momento de preparação do ator, são realizados exercícios que trabalham as técnicas selecionadas para cada semestre.

2.2 Divisão de semestres na Cia. da Ilusão e técnicas trabalhadas

A cada semestre os estudantes-atores entram em contato diferentes práticas inspiradas em Stanislavski, com o objetivo de aprender uma de suas técnicas de interpretação, que os auxiliarão durante o processo de montagem, no qual estudam uma peça de um determinado gênero teatral. Sobre a divisão dessas técnicas por semestre, o diretor da Cia. da Ilusão, Alberto conta: “pensei em organizar pela própria dificuldade que o aluno traz para entender e compreender a interpretação teatral”. Pode-se entender então que ele esquematizou os conteúdos de interpretação pensando em progredir com a dificuldade das técnicas, sempre somando novos conhecimentos que auxiliam o ator na sua criação e interpretação. Algumas técnicas são abordadas com menos profundidade no primeiro semestre (como o mágico *se fosse*, dualidade do ator) e em outro semestre é revisada com mais profundidade.

No primeiro semestre os professores desenvolvem suas aulas de forma a preparar os alunos para a iniciação dos seus estudos em interpretação. Algumas pessoas já chegam com alguma experiência no teatro, e outras estão diante de seu primeiro contato, porém, não há separação de turma. O diretor da Cia. da Ilusão, Alberto, em entrevista concedida, conta que muitas vezes, o aluno iniciante:

“(...) ele tem o tônus muito mal trabalhado, se ele vai pegar no braço de alguém ele pega machucando mesmo (porque se o personagem estiver com raiva?); ele tem que entender essas primeiras noções de que ele está interpretando: não é vida real. Então, trabalhar o corpo do ator, trabalhar a voz do ator, o intelecto do ator, tudo isso, você está preparando o ator no semestre.”

Além da pouca prática física, o que acarreta em pouca consciência corporal, muitos não sabem da capacidade vocal que possuem, então nesse primeiro contato que o estudante terá com essas disciplinas, ele estará em espaço de experimentação e

descoberta. Para isso, é preciso trabalhar o estudante-ator como um todo, enfatizando a relação corpo e voz. Alberto também comentou na entrevista concedida que, diante desse estudante-ator iniciante:

“(...) Ele [o professor] tem uma missão aí, que é a de primeiro desbloquear esse aluno. Então como que você vai desbloquear o aluno? Ele chega totalmente fragmentado de uma sociedade castradora, punitiva, né?! E ele tem muito medo de se expor, e as vezes você tem uma preciosidade ali nas suas mãos, mas só que aquele diamante está muito encrustado, assim, muito sujo, porque ele não tem ainda, ele não desenvolveu o prazer de se expor, né?! E toda ação na interpretação ela tem que ser espontânea, mas como uma pessoa vai ser espontânea estando tenso? Então você tem que ajudar esse aluno a quebrar esse bloqueio que ele traz.”

Embora o conceito de desbloquear não seja utilizado por Stanislavski, essa percepção de bloqueio do estudante-ator aparece apontado pelo diretor da Cia. da Ilusão. Esse sentimento de que o aluno chega, muitas vezes, bloqueado por julgamentos exteriores, por conta da sociedade que vivemos, com todos os seus valores, também é apontado por Stella Adler⁹ (professora e atriz que estudou com Stanislavski):

(...) O medo da crítica, a loucura pelo dinheiro, o pavor do palco, a timidez extraordinária, o sonho de estrelato e os personagens clichês são imposições feitas pelo público. Para ser um artista, o ator deve superar esses obstáculos. Noções correntes de bom gosto, beleza e moral podem significar a morte para o comportamento autêntico e o desempenho integral. As pessoas acham que podem atuar, mas seu pensamento é frequentemente convencional. Como ator, você deve estabelecer uma nova Norma – a Norma do ator. (ADLER. 2008, p. 23)

Pretendo neste momento situar o leitor em como o diretor Alberto organizou a estrutura de seu curso, e quais são as técnicas de interpretação que foram incorporadas do método de Stanislavski e são trabalhadas pelos estudantes-atores por meio de exercícios. Para isso, irei apresentar, em cinco partes, de forma mais pontual e objetiva, quais termos e técnicas são trabalhadas em seus respectivos semestres.

2.2.1 Primeiro semestre/nível 1

No primeiro semestre o diretor Alberto prepara os estudantes-atores para romper com o medo do palco, desbloquear suas amarras e trabalhar a partir da espontaneidade. A proposta de texto a ser montado é pertencente ao gênero comédia. Para auxiliar os estudantes-atores a iniciarem seus estudos em interpretação teatral, são trabalhadas, no primeiro semestre, as seguintes técnicas: improvisação e roteiro de improvisação,

⁹ Referencio Stella Adler neste trabalho pois seus estudos também influenciam o método utilizado pela Companhia da Ilusão.

memória muscular, verdade e atmosfera do lugar, circunstâncias propostas, fé cênica e sua obtenção, e formação da ação dramática.

Para descrever um pouco sobre a improvisação teatral cito a reflexão presente no *Léxico de pedagogia do teatro*, coordenado por Ingrid Dormien Koudela e José Simões de Almeida Júnior, na qual a improvisação “(...) se configura hoje como procedimento constitutivo do fazer teatral, independentemente de poder responder a várias finalidades, de se fazer presente em diferentes graus ou de ser passível de múltiplas ópticas” (2015, p.95). Ela faz parte do processo do fazer teatral porque acessa a imaginação do estudante-ator e provoca uma fisicalização ou reação dentro de um contexto determinado.

Sua importância se dá tanto no processo de iniciação teatral, quanto no processo de treinamento de formação continuada do estudante-ator, tendo em vista sua capacidade de exercitar a presença deste, e lembrando que o fazer teatral contém o elemento de imprevisibilidade. Ainda referenciando a definição encontrada no *Léxico de pedagogia do teatro*: “(...) Dado que a representação não pode ocorrer de modo perfeitamente idêntico em cada ocorrência, cabe reconhecer que improvisar é, em alguma medida, inerente ao jogo cênico” (KOUDELA, JÚNIOR. 2015, p.95-96), ou seja, o improviso desenvolve e utiliza preparação do estudante-ator.

No improviso é proposto um momento no qual o estudante-ator pode explorar o seu campo da imaginação, sem necessariamente se prender a julgamentos ou juízo de valor. Apesar de ser algo mais espontâneo e ser reflexo de situações ou provocações realizadas durante o exercício ou cena, alguns improvisos podem ser estruturados em pontos-chaves, podendo inclusive resultar em espetáculos, a partir do desenvolvimento e treino deste. É válido pontuar outra fala presente no *Léxico de pedagogia do teatro*, que lembra da existência de estrutura presente no improviso:

(...) Em muitos casos a ausência de preparação é relativa, pois os jogadores partem de um roteiro estabelecido coletivamente, que a cena deverá trazer à tona. Em outras circunstâncias o jogador entra no espaço sem a sustentação de qualquer fábula, mas apoiado em algum elemento da linguagem teatral a ser focalizado na situação de improvisação, tal como uma ação, um fragmento de texto, um objeto, um gesto. (KOUDELA, JÚNIOR. 2015, p.97)

Ter um ponto pré-estabelecido como norteador ajuda os estudantes-atores a improvisar com mais foco em um objeto ou objetivo, e ajuda também a encontrar ações que preenchem o vazio. Além disso, estruturar o improviso determina pontos principais que esboçam o que vai acontecer, e podem inclusive indicar para os estudantes-atores o momento de clímax e fechamento. A preparação destes no improviso treina a atenção,

reação e espontaneidade na resposta do diálogo imprevisto a partir da interação com os parceiros de cena.

Trabalhando a percepção corporal, os estudantes-atores exercitam a consciência corporal por meio de práticas que visam a memória muscular, tendo em vista que esse é um recurso que auxilia na execução e composição de ações. Ela serve principalmente quando o estudante-ator tem que interagir com objetos imaginários, como por exemplo carregar uma mala pesada sendo que na cena ela está vazia. Segundo Adler:

(...) No momento em que puder usar as mãos e lidar com adereços imaginários, você estará no comando de um outro princípio do seu trabalho: o princípio da verdade no palco. Você terá aprendido a verdade sensorial da memória muscular. (...) O ator usa esses adereços, combina-o às vezes e serve-se de sua imaginação para torná-los verdadeiros. (...) A realidade que você cria no palco ao enfiar uma linha na agulha e costurar, ou limpar seus óculos e colocá-los, não é gerada para que a plateia acredite em você, mas a fim de que você acredite em si próprio. 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. (2008, p.34-35)

Ela reforça a prática de atividades e ações nas quais nosso corpo age de determinada maneira, incentivando a observação corporal durante a execução de algumas tarefas que o estudante-ator executa em cena. Além da memória muscular ligada à execução de ações, movimentos ou tarefas, sua utilização também pode auxiliar na construção corporal de um personagem através da experimentação corporal e memorização das modificações corporais encontradas.

Outra técnica trabalhada no semestre é a verdade e atmosfera do lugar. Geralmente elas são estabelecidas pelo autor ou diretor, e podem compor com as circunstâncias propostas que o personagem ou a ação está inserida. Ela pode ser determinante no comportamento da personagem, pois dependendo do lugar onde ocorre a ação, diferentes costumes ou etiquetas são aplicadas. Isso implica que cada lugar possui uma diferente atmosfera.

As circunstâncias são os elementos que compõem o universo da personagem. Elas são levantadas durante o processo de análise de uma peça:

(...) No processo da análise, fazem-se pesquisas, por assim dizer, em toda a amplitude, extensão e profundidade da peça e de seus papéis, suas porções individuais, as camadas que a compõem, todos seus planos, a começar pelos exteriores, mais evidentes, e terminando nos níveis espirituais mais profundos, mais íntimos. Para isso, é preciso dissecar a peça e seus papéis. (STANISLAVSKI. 2010, p.29)

A pesquisa desenvolvida durante o início da montagem, propõe a maior compreensão do universo retratado na peça, assim como o conhecimento das personagens. Como Stanislavski comenta, esse processo de análise começa pelas coisas mais evidentes e vai aprofundando nas especificidades de cada personagem. Ainda sobre as circunstâncias, pode-se abordar alguns elementos que Adler pontua como importantes, tais como: “Situação social; Classe; Profissão do personagem; Passado do personagem; Elementos do personagem; Atitude do personagem em relação ao seu parceiro; Formação da ação dramática” (2008, p.105-106). Esses elementos apresentados ajudam o estudante-ator a construir a linha de comportamento e lógica da personagem. Isso, combinado com a análise do texto e da personagem, auxiliam o ator/a atriz a encontrar o objetivo da personagem, que o/a motivam a agir.

A partir da identificação, estudo e internalização das circunstâncias propostas, o estudante-ator passa para etapa de acreditar no que faz e vive em cena. Ou seja, a fé cênica aparece como elemento resultante da busca pela execução das circunstâncias propostas desenvolvidas. Consiste no estudante-ator conseguir acreditar, sentir ou vivenciar o que foi proposto para a sua personagem em cena. Segundo Stanislavski (2011), “há dois tipos de verdade e de sentimento de crença naquilo que se está fazendo. *Primeiro: o que é criado automaticamente e no plano dos fatos reais (...)* e, *segundo: há o tipo cênico, que é, igualmente verdadeiro, mas que tem origem no plano da ficção imaginativa e artística*¹⁰” (A preparação do ator, p.168) A verdade cênica, então, para o ator ou atriz, tem que apresentar o sentimento de crença equivalente à verdade da vida real, fora do plano fictício. As circunstâncias desenvolvidas para o personagem auxiliam na construção desse sentimento de verdade, que, por sua vez, ajudam o estudante-ator a compreender a justificção das ações do personagem. Pode-se complementar ainda sobre a fé cênica, com a seguinte fala:

(...) O que chamamos de *verdade* no teatro é a verdade cênica, da qual o ator tem de servir-se em seus momentos de criatividade. Procurem sempre começar o trabalho por dentro, tanto nos aspectos factuais da peça e do cenário como nos seus aspectos imaginários. Instilem vida em todas as circunstâncias e ações imaginadas até conseguirem satisfazer plenamente o *seu senso da verdade* e até terem despertado um *sentimento de crença* na realidade das suas sensações. Este processo é o que chamamos de justificção do papel.¹¹ (STANISLAVSKI. 2011, p.169)

¹⁰ Palavras em itálico destacadas pelo autor.

¹¹ Palavras em itálico destacadas pelo autor.

Interessante pontuar, a partir dessa citação, a relação que a imaginação do estudante-ator estabelece com a fé cênica: criando e preenchendo as circunstâncias propostas com detalhes propostos pela imaginação, a vida do personagem, fictícia, se aproxima da vida real. A imaginação impulsiona o estudante-ator a acreditar no que faz em cena.

Para finalizar com as técnicas abordadas neste primeiro semestre, os estudantes-atores entram em contato com a formação da ação dramática. Esta, demanda a compreensão do texto e de quais são as principais ações que ocorrem neste. Tendo isso mapeado, o estudante-ator consegue compreender seu objetivo, e se instalando nas circunstâncias propostas passa a agir de modo a alcançá-lo. Stanislavski aponta que:

O erro cometido pela maioria dos atores é o de pensar no resultado, em vez de apenas na ação que o deve preparar. (...) visando diretamente ao resultado, obtemos um produto forçado (...). Atuem com sinceridade, plenitude e integridade de propósitos. Podem desenvolver esse tipo de ação escolhendo objetivos cheios de vida. (*A preparação do ator*. 2011, p. 155)

Quando se compreende que existe toda uma vida interior e com objetivos que movem a personagem a agir, pode-se localizar qual o principal objetivo da personagem. A personagem age em direção a alcançar o principal objetivo contido na trama da peça, sendo assim, todas suas ações e objetivos convergem à realização/execução da ação dramática principal, e em consequência desta.

Para ilustrar algumas peças que podem ser montadas neste semestre, cito: *O Juiz de paz na roça* (texto de Martins Pena), *O Noviço* (texto de Martins Pena) e *O pedido de casamento* (texto de Anton Tchekhov).

2.2.2 Segundo semestre/nível 2

Dando continuidade ao curso, os alunos e alunas que cursam o segundo semestre, entram em contato com o gênero da Tragédia. Sobre esse semestre, Alberto fala:

“O nível 2, o aluno já vai partir para um trabalho mais teatral mesmo, que é a tragédia grega. Eu acho a tragédia uma das coisas mais teatrais, porque é grande, não é realista, é teatro puro né?! A voz, a encenação toda... é muito teatro. A questão de você trabalhar os arquétipos e toda a beleza das tragédias da forma que a gente tem, através das histórias como eram representadas naquela época, então você já está trabalhando o aluno para uma coisa mais poética”

Sobre esse semestre gostaria de compartilhar, além das técnicas trabalhadas com os estudantes-atores, um comentário sobre a tragédia grega e arquétipos, visto que são elementos de destaque na fala do diretor da Cia. da Ilusão.

A tragédia grega é composta de diversos elementos característicos, como a intenção de realizar um processo de catarse, o texto extenso e bastante descritivo, a relação dos personagens humanos com os Deuses, a jornada do herói/heroína que busca alcançar o reconhecimento de si na plateia e a atualidade de alguns temas abordados em seus textos. De acordo com Aristóteles:

(...) A tragédia é a imitação de uma ação de caráter elevado e completo, de uma certa extensão, numa linguagem temperada e com condimentos de uma espécie particular conforme as diversas partes, imitação que é feita por personagens em ação e não por meio de uma narrativa, e que, provocando piedade e temor, opera a purgação própria de semelhantes emoções. (Aristóteles apud PAVIS, 2011, p. 415)

O texto da tragédia busca despertar esses sentimentos de terror e compaixão na plateia, que resulta nesse processo de catarse, no qual, a pessoa se identifica, em algum nível, com a personagem e sente empatia com ela. Geralmente, as tragédias apresentam em seu fechamento diversas mortes das personagens, as quais podem ser resultado do herói/heroína aceitando o que lhe foi imposto pelos Deuses, através de oráculos, ou se rebelando com o destino previsto por esses Deuses. A questão da divindade e o culto de Deuses é bastante forte nas tragédias.

Pensando nos personagens presentes na tragédia, Alberto menciona em sua fala, sobre esse semestre, a existência de arquétipos. Sobre estes, pode-se dizer que são como tipos de personagens, que geralmente habitam no inconsciente coletivo de uma população, que apresenta uma visão sobre como é o modo de agir e se comportar segundo a sua imagem principal. Para complementar, cito um trecho da definição de arquétipos:

Um estudo tipológico das *personagens** dramáticas revela que certas figuras procedem de uma visão intuitiva e mítica do homem e que elas remetem à complexos ou comportamentos universais. Dentro desta ordem de idéias, poder-se-ia falar de Fausto, Fedra ou Édipo como personagens arquetípicas. O interesse de tais personagens é ultrapassar amplamente o estreito âmbito de suas situações particulares segundo os diferentes dramaturgos para elevar-se a um modelo arcaico universal. O arquétipo seria portanto um tipo de personagem particularmente genérico e recursivo dentro de uma obra, uma época ou dentro de todas as literaturas e mitologias. (PAVIS. 2011, p.24)¹²

A universalidade do comportamento de determinadas figuras habita nesse imaginário coletivo, desenhando esse personagem que pode ser classificado como genérico. Tentando estabelecer uma ponte entre essa definição e um personagem da tragédia, pode-se levantar diversas imagens durante o processo sobre as formas de comportamento ou de falar ou de agir que um determinado tipo de personagem possui. Por exemplo, um príncipe apresenta um comportamento diferente de um servo, e age de

¹² Palavra sublinhada e com asterisco pelo autor.

maneira mais autoritária ou arrogante – dependendo das circunstâncias – e sua construção corporal exige uma postura mais ereta e rígida. Essa construção mais comum de se encontrar na criação de uma personagem, pode ser considerada um arquétipo.

Outro elemento presente na fala de Alberto pontuado como relevante para o trabalho com a tragédia é a voz. Na realidade, ela também é relevante no trabalho com outros gêneros teatrais. O texto da tragédia, por ser extenso e ter muitas descrições nas falas dos personagens, permitem que o estudante-ator foque no trabalho da ação falada. Segundo Pavis: “No teatro, a ação não é um simples caso de movimento ou de agitação cênica perceptível. Ela se situa também, e para a tragédia clássica sobretudo, no interior da personagem em sua evolução, suas decisões, logo, em seus discursos” (*Dicionário de teatro*. 2011, p.6). A ação falada, então, contribui com a visualização que o estudante-ator desenvolve, criando em si o preenchimento de seu personagem e a sustentação de seus discursos.

O modo com que ele expressa o texto vocalmente revela muito das circunstâncias que o personagem está inserido, inclusive no que diz respeito aos seus ideais e temperamentos. Vale destacar que o texto bem falado e trabalhado pode despertar a criação de imagens em outras pessoas.

Dito isso, entende-se o quanto é relevante o trabalho de visualização e aproximação do personagem e suas circunstâncias quando se é abordado um texto de Tragédia. A visualização simples é das técnicas trabalhadas neste semestre, que será aprofundada depois no quarto semestre do curso. Ela consiste na capacidade do estudante-ator em gerar imagens que condizem com o que está falando ou vivenciando. Para ilustrar sobre como seria essa visualização, Stanislavski fala diversas vezes em contagiar o outro (parceiro de cena ou plateia) com as suas visões. Torpokov relembra de um momento durante um ensaio da peça *O Tartufo*, de Molière, sob a direção de Stanislavski, no qual o diretor russo orienta sua ação para alcançar o objetivo da personagem (convencer Cleanto):

(...) Precisa transmitir-lhe suas visões, precisa fazer com que ele veja tudo o que você diz com seus próprios olhos. Não fale para os ouvidos, fale para os olhos. (...) E o mais importante: trabalhando sobre o papel, desenvolva essas visões em si mesmo. (...) Sem ver tudo isso, você jamais adquirirá a qualidade ativa, as cores e o temperamento necessários para convencer Cleanto. Convencer o outro da justeza de suas ações é possível e orgânico apenas quando as visões são completas e detalhadas. Do contrário, o convencimento é forçado e imposto, e acaba por convencer o espectador do contrário. (TORPOKOV. 2016, p.220-221)

Recheiar o personagem com os detalhes da imaginação, buscar criar as imagens dos fatos ocorridos e deixar se contagiar pelas circunstâncias que o personagem está inserido, impulsiona o estudante-ator a descobrir em si a vida (ou um fragmento) da vida do personagem. As imagens criadas devem ser claras para os estudantes-atores, podendo afetar-lhes e instigar a produção de emoções. Quando se vê o que se fala, o texto fica mais interessante, e fica mais fácil compreender as intenções e entonações do personagem.

A outra técnica abordada nesse semestre é o mágico *se fosse*, uma técnica que aparece de maneira mais camuflada no primeiro semestre, mas que é mais trabalhada neste semestre. De maneira geral, o *se fosse*, é quando o estudante-ator se coloca no lugar da personagem e age, considerando as circunstâncias na qual está inserido. Ele serve como um caminho para o estudante-ator encontrar em si o impulso interior de uma ação, e pode auxiliá-lo a encontrar fé cênica. Na construção do personagem, camuflamos nossas experiências, o nosso eu, com as circunstâncias do personagem. Partindo desta ideia:

(...) As circunstâncias que servem como complemento ao se são tiradas de fontes próximas aos próprios sentimentos do ator e exercem forte influência na sua vida interior. Uma vez estabelecido este contato entre as suas vidas e o seu papel, vocês experimentarão aquele impulso ou estímulo interior. Acrescentem toda uma série de contingências baseadas em sua própria experiência de vida e verão como lhes será fácil crer na possibilidade do que terão de fazer em cena. (STANISLAVSKI. 2011, p.79)

O *se* serve como liga ou ponte entre o modo como agiríamos e o modo como agiria o personagem. Ele é um estímulo para a imaginação do ator/da atriz, que é instigado/instigada a agir de uma maneira criativa diante de uma determinada situação. Despertando a imaginação, ele auxilia os atores/as atrizes a alcançarem lugares talvez nunca imaginados, e pode alcançar estados nunca vivenciados pelos mesmos, porém, autênticos.

Esses elementos aproximam o estudante-ator da verdade do personagem, tendo em vista de que essas técnicas instigam sua imaginação para as circunstâncias determinadas pelo autor da peça, além de provocar a produção de imagens conforme o texto falado ou situação da cena. Quando em um monólogo ou relato de um fato do personagem para a plateia, o estudante-ator tem a capacidade de visualizar imagens e conduzir a produção destas na mente de quem acompanha a cena. Além disso, ele se permite experimentar nossas possibilidades de ação e reação, a partir das imagens geradas pelo outro (caso esteja contracenando) ou/e pelo próprio texto.

Para ilustrar a montagem deste semestre, cito as peças: *Édipo rei* (texto de Sófocles), *Antígona* (texto de Sófocles), *Medéia* (texto de Eurípedes), *Prometeu acorrentado* (texto de Ésquilo).

2.2.3 Terceiro semestre/nível 3

Após o contato com um texto de Tragédia o aluno segue o curso e, em seu próximo semestre, estuda sobre o Teatro do Absurdo. Sobre este assunto, cito:

(...) A peça absurda surgiu simultaneamente como antipeça da dramaturgia clássica, do sistema épico brechtiano e do realismo do teatro popular (*antiteatro**). A forma preferida da dramaturgia absurda é a de uma peça sem intriga e nem personagens claramente definidas: o acaso e a invenção reinam nela como senhores absolutos. A cena renuncia a todo mimetismo psicológico ou gestual, a todo efeito de ilusão, de modo que o espectador é obrigado a aceitar as convenções físicas de um novo universo ficcional. Ao centrar a fábula nos problemas de comunicação, a peça absurda transforma-se com frequência num discurso sobre o teatro, numa *metapeça**¹³. (PAVIS. 2016, p.2)

Exposto isso, percebe-se que a proposta do teatro do absurdo vai na direção contrária ao que é proposto pelo naturalismo, estilo de interpretação o qual Stanislavski desenvolve seus estudos. Pode-se acrescentar a essa definição, citando um trecho do livro *O Teatro do Absurdo*, de Martin Esslin, que “(...) o Teatro do Absurdo procura expressar a sua noção da falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atitude racional por um repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo” (2018, p.23). Essa utilização da falta de sentido da condição humana é um dos elementos mais presentes nos textos do absurdo, e sua exposição busca provocar no público o desenvolvimento de um pensamento crítico sobre este tema.

Apesar desse movimento de sentido oposto no que diz respeito ao estilo de interpretação que se propõe nesta convenção do absurdo, ainda é possível desenvolver e experimentar algumas técnicas, que auxiliam o estudante-ator em uma montagem com esse tipo de dramaturgia. Sobre o terceiro semestre, Alberto fala:

“(...) é a questão da atenção cênica, ele realmente estender essa percepção dele de uma forma muito maior, onde ele abrange toda a circunstância proposta, com os contatos físicos e mentais, naquela atmosfera, naquele lugar que a personagem está; e onde ele pode fazer um zoom, mentalmente, dentro da história da personagem, ele focalizar pequenos detalhes que ele pode engrandecer ali a sua interpretação naquela visão como se fosse a personagem que estivesse tendo um pensamento; (...) mas ele tem que estar atento cenicamente para ele poder fazer isso. Aí a ação se instala, ele vai começar a entender a questão da dualidade, que é fundamental, é quando o ator começa realmente a perceber e ter autonomia, quando ele começa a perceber que ele é duo, ele escuta e ele filtra para a personagem, ele é ele e a personagem ao mesmo tempo, e a luzinha piloto não apaga nunca.”

¹³ Palavras em itálico e utilização de asterisco pelo autor.

Com essa fala do diretor da Cia. da Ilusão pode-se perceber que a técnica da dualidade permite mais domínio e consciência das ações que o estudante-ator realiza em cena, tanto como sujeito personagem quanto sujeito ator; como se fosse encontrado um equilíbrio entre a sua vida e a do personagem. Essa técnica também aparece de maneira camuflada e sem muito aprofundamento no primeiro semestre, pois é trabalhada de maneira mais profunda neste semestre. Sobre a dualidade, Stanislavski comenta:

(...) Suponhamos que um ator tenha perfeito domínio de suas faculdades em cena. Sua disposição é tão completa que ele é capaz de dissecar os elementos que a compõem, sem sair do personagem. Estão todos funcionando bem, facilitando o funcionamento recíproco. Surge, então, uma breve discrepância. O ator logo investiga, para ver qual parte não está em ordem. Descobre o erro e corrige. E, entretanto, o tempo todo, consegue facilmente continuar interpretando seu papel, mesmo enquanto observa a si. (2011, p.317)

A dualidade, então, permite ao estudante-ator observar o que acontece em cena e resolver algum problema, caso haja, sem que seja preciso desinstalar o personagem que está vivenciando. É como se existisse uma espécie de vigia, que o auxiliasse caso necessário.

Somado à dualidade, o estudante-ator realiza exercícios que visam treinar a sua atenção cênica. Sobre a técnica de atenção cênica e círculos de atenção, Stanislavski fala que o estudante-ator deve encontrar no palco um objeto de sua atenção, para que sua preocupação não esteja do outro lado da ribalta – na plateia. Ele comenta que:

(...) Quanto mais atraente for o objeto, mais se concentrará nele a atenção. Na vida real, há sempre muitos objetos que focalizam a nossa atenção, mas no teatro as condições são outras e interferem com a vida normal do ator, fazendo necessário um esforço para fixar a atenção. É preciso reaprender a olhar as coisas, no palco, e vê-las. (2011, p.110)

Para que o estudante-ator exercite essa atenção, propõe-se que, inicialmente, escolha-se um objeto que esteja mais próximo dele, e depois, amplie a distância desse objeto. A atenção deve ser fixada como em círculos, também iniciando a percepção por círculos menores, e após seu domínio, aumentar o raio desse círculo. Caso disperse o foco desse círculo criado, deve retornar a um círculo menor. Quando o estudante-ator estabelece esse ponto de atenção e desliga do nervosismo de estar sendo assistido, ele consegue agir de forma mais natural e confortável no palco.

Esses objetos que demandam a atenção dos estudantes-atores podem ser tanto reais quanto imaginários. Essa atenção deve ser cuidadosamente trabalhada, pois grande parte do material de criação do estudante-ator parte de sua imaginação. Se suas visões e criações forem bem trabalhadas e coesas, o foco ou círculo de atenção conseguirá se

estabelecer de forma mais clara, porém, é necessária concentração para que não se disperse com facilidade por se tratar de algo imaginário.

Outra técnica trabalhada neste semestre é a ação instaladora. Como esse termo não é utilizado por Stanislavski, podemos perceber que esse termo já foi adaptado por Alberto. É um termo que se refere à ação, mas confere a esta a característica de instalar o ator na personagem. Na construção da personagem, a busca por ações mais simples e cotidianas, combinadas com as circunstâncias propostas, auxilia o estudante-ator a encontrar caminhos para sua instalação. A ação instaladora busca, em sua execução a justificação da mesma, isso faz com que ela seja preenchida e passa a apresentar verdade para o seu executor. Torpokov menciona uma fala de Stanislavski, na qual o diretor russo fala que:

(...) Ao trabalhar sobre um papel – dizia –, é preciso, em primeiro lugar, fixar a linha das ações físicas. Uma coisa muito útil, inclusive, é anotá-las. Em segundo lugar, é preciso verificar a natureza dessas ações, e, por fim, em terceiro, começar a agir, audaciosamente, sem usar demais a razão. Assim que se começa a agir, sente-se de imediato a necessidade de justificar essas ações. (TORPOKOV. 2016, p.184)

Quando a ação está ligada à sua justificação, ou seja, conforme as circunstâncias determinadas para o personagem, o ator/a atriz passa a apresentar um comportamento orgânico e natural. Esse ideal de organicidade e naturalidade está relacionado com a instalação do ator/da atriz em seu personagem. Quando a ação estabelece conexão com a justificação do comportamento da personagem, ela pode despertar emoções proporcionadas pelo personagem, a partir do momento em que se percebe a sua instalação no ator/na atriz.

Para finalizar as técnicas desse semestre, o foco do estudante-ator se volta para os meios de contato e comunicação – físicos e mentais. Ao abordar isso, o diretor explora as diversas formas que os estudantes-atores possuem de estabelecer contato e contagiar o parceiro de cena ou o público com suas ideias e imagens. Torpokov enumera as etapas para uma boa comunicação a partir do ensaio de uma cena dirigida por Stanislavski:

(...) A essência da comunicação consiste em que um recebe, enquanto o outro dá. Aqui estão alguns degraus para a comunicação: 1. orientação; 2. mirar o objeto; 3. trazer a atenção para si; 4. apalpar; 5. visões, ou seja, fazer com que o outro veja com os seus olhos; 6. nunca pensar em falar a palavra, pensar nas visões, ou seja, em como melhor transmitir essa visão e acontecimento. (TORPOKOV. 2016, p.226)

Essas etapas auxiliam o estudante-ator a conduzir e preparar, tanto a si quanto ao parceiro e o público, o que será comunicado ou dito em cena. Ele deve localizar o seu objetivo em cena, se instalar nas circunstâncias da personagem, perceber a atmosfera do lugar e se isso implica em algum comportamento específico, para entrar em sintonia com

as imagens criadas e visualizadas e então, iniciar a comunicação com o outro. Essas etapas representam as pontes que dão liga à comunicação, que pode ser materializada tanto fisicamente quanto mentalmente. O diretor Alberto prepara os estudantes-atores para desenvolverem essa comunicação com os outros, a partir das circunstâncias propostas, instalação do personagem e percepção da atmosfera em que está inserido (tanto o personagem, quanto o ator).

Para ilustrar peças que podem ser montadas neste semestre, cito: *A Lição* (texto de Eugène Ionesco), *A Cantora careca* (texto de Eugène Ionesco), *Piquenique no front* (texto de Fernando Arrabal) e *Esperando Godot* (texto de Samuel Beckett).

2.2.4 Quarto semestre/nível 4

Seguindo com o curso, o estudante-aluno passa por um processo de interpretação realista, no qual aplica com mais segurança e domínio todas as técnicas que já aprendeu durante o curso. É também o semestre no qual o estudante-aluno se aproxima mais do teatro estudado por Stanislavski, que, busca a atuação de modo mais natural e realista. Segundo o artigo “*O Teatro na Rússia no início do século XX*” de Mario Fernando Bolognesi, publicado no livro *Meyerhold: experimentalismo e vanguarda*, os estudos de Stanislavski rejeitavam o convencionalismo romântico: “Stanislavski introduziu a naturalidade no palco, concebendo o teatro como continuação da vida, revelando aspectos subliminares desse cotidiano. Em suas encenações, colocou a veracidade como requisito essencial e, por seu intermédio, procurou a verdade da cena” (CARREIRA, NASPOLINI. 2007, p.67). A naturalidade pretendida era alcançada através da veracidade proposta em suas encenações, e na busca de transmitir a verdade das personagens dos textos.

Bolognesi complementa que:

(...) O naturalismo de Stanislavski não se contentou com a investigação de uma linha histórica e de costumes exteriores. A intuição e o sentimento imediatamente despontaram como fatores a salientar a psicologia das personagens, a exemplo de *A gaivota*, de Tchekov, marco maior do Teatro de Arte de Moscou. (CARREIRA, NASPOLINI. 2007, p.67)

O entendimento do momento histórico e o estudo dos costumes exteriores de uma determinada peça, aliado ao preenchimento das circunstâncias propostas auxiliam os estudantes-atores a se aproximarem dessa busca de compreender a psicologia das personagens de maneira mais profunda. Esse estudo mais denso favorece o planejado por Alberto para o quarto semestre da Cia. da Ilusão, que é a montagem de um drama, com uma interpretação realista:

“(…) vem toda uma questão de você progredir com o aluno nas instalações, as várias instalações que ele precisa, para ele chegar e fazer um trabalho tão minucioso que é algo realista, ou naturalista. (...) Então para fazer um trabalho realista, ele tem que agora desenvolver a capacidade de pensar e ouvir em cena. Se ele não pensar e ouvir em cena, ele não consegue fazer um trabalho realista, porque esse aluno agora, ele está assim, num patamar em que não existe o decorar o texto, ele tem que visualizar o texto, ele tem que visualizar as situações, as coisas que movem as palavras da personagem, e isso vai promover um ouvir e pensar em cena, mas para isso, ele precisa se instalar como ator e como sujeito da trama – que é a personagem”

A instalação do estudante-ator na personagem aumenta a sua capacidade de compreensão e percepção das ações realizadas em cena. Propõem-se que este compreenda tão bem a personagem, seus objetivos, seu modo de agir e de pensar, que seja possível desenvolver pequenos detalhes que enriqueçam a sua interpretação. Para auxiliar os estudantes-atores nessa evolução em suas interpretações são trabalhadas as seguintes técnicas: visualização das falas; o sentido e valor sonoro das palavras; inflexão e ênfase nas palavras; e leitura lógica.

Como comentado no tópico referente ao segundo semestre desse trabalho, neste semestre a técnica de visualização será aprofundada, com o foco na visualização das falas. Assim como a visualização simples, essa técnica consiste em gerar imagens em si que servem de preenchimento para a personagem, e que pretendem alcançar e contagiar o parceiro de cena e o público.

A visualização das falas é constituída também por pensamentos que antecedem a fala da personagem, seu raciocínio: “Ao fazer uma cena, vocês devem, antes de mais nada, recriar os pensamentos que antecedem as falas. Não precisam ser pronunciados, mas precisam tornar-se aquilo que os move” (TORPOKOV. 2016, p.208). Exposto isso, a visualização das falas age como preenchimento interno da personagem e compõe sua linha de raciocínio, motivando suas ações e reações diante das circunstâncias da cena.

Neste semestre as técnicas se relacionam de maneira mais direta com a voz dos estudantes-atores. Ao longo do curso os estudantes-atores realizam diversas práticas durante as aulas de voz que os auxiliam a trabalhar com o texto teatral, explorando as diferentes possibilidades vocais que podem levar para cena. Nessas aulas, os estudantes-atores trabalham a dicção, volume de voz, intenções, pausas, diferentes sentidos e diversos modos de falar, em busca de trabalhar bem a voz para que o texto chegue no público de maneira natural e agradável, contendo as intenções do personagem. Esses elementos fazem parte da experimentação pretendida com a técnica de sentido e valor sonoro das palavras. Sobre experimentar diversas formas de dizer uma determinada fala, Stanislavski comenta:

(...) Experimente trocar o lugar das pausas e das acentuações e conseguirá um número cada vez maior de significações. Pausas curtas, combinadas com acentuações, destacam nitidamente a palavra-chave e a apresentam diferente das outras. Pausas maiores, sem sons, permitem impregnar as palavras com um novo conteúdo interior. Isto tudo é auxiliado pelos movimentos, pela expressão facial e a entonação. Essas mudanças produzem estados de espírito renovados, dão um novo conteúdo a toda uma frase. (*A construção da personagem*. 2012, p.129)

Essas sugestões apontadas por Stanislavski ajudam o estudante-ator a encontrar diversos sentidos para uma fala. Cada palavra tem sua imagem e seu valor, e é importante trabalhar a dicção para que estas cheguem aos ouvidos do público de forma audível e inteligível. Aliado a essa técnica, podemos abrir espaço para exercitar a busca e compreensão pelas inflexões e ênfase nas palavras. Esse trabalho iniciado nas aulas de voz, se estende quando os estudantes-atores passam a estudar o texto da montagem, com a compreensão de sua personagem, no qual pode escolher uma determinada ênfase ou inflexão em sua fala de acordo com a sua construção. Esse sublinhar de uma determinada palavra, funciona como seleção de palavra-chave, e dependendo da forma como o ator/a atriz trabalha sobre ela, pode-se deixar pistas do comportamento, pensamento e até mesmo objetivos da personagem. Nesse processo de redescoberta da fala, Stanislavski atenta o ator/a atriz para as indicações de pontuação presentes no texto:

(...) Os sinais de pontuação exigem entonações de voz especiais. O ponto final, a vírgula, os sinais de exclamação e de interrogação e os outros têm suas próprias conotações essenciais, peculiares a cada um deles. Sem essas inflexões eles não preenchem suas funções. Tire ao ponto final e arremate da queda de voz, e o ouvinte não perceberá que a sentença terminou e que não vem mais nada. Tire da interrogação o seu toque fonético típico e o ouvinte não saberá que lhe foi feita uma pergunta para a qual se espera dele uma resposta. (*A construção da personagem*. 2012, p. 183-184)

Esse mapeamento de pontuações e inflexões do texto é muito trabalhado durante esse semestre, apesar de ser trabalhado também em semestres anteriores. Além de ser bem trabalhado o texto e a fala, o estudante-ator deve colorir o seu modo falar com a sua construção de personagem, contagiando-o com seus objetivos e atitudes. Sobre as ênfases que os estudantes-atores escolhem para atribuir na fala, deve ser levada em consideração a principal ideia ou o principal desejo na comunicação pretendida.

A compreensão do que está sendo dito e pretendido pela personagem norteia o estudante-ator de como deve falar e colorir a suas falas. Esse trabalho é facilitado pelo reconhecimento dos objetivos e ações que movem as personagens.

Com os elementos da fala e do texto bem trabalhados, sigo para comentar sobre a leitura lógica. Durante o início da montagem são realizadas diversas leituras do texto que será montado pela turma. Essas leituras acontecem para que os estudantes-atores e atrizes

da turma compreendam, junto com o diretor, os objetivos das personagens, suas ações, intenções, e também qual a visão que o diretor está tendo para a montagem deste. O diretor norteia e instiga os atores e atrizes a descobrirem por meio da leitura os esboços de seus personagens. Stanislavski dá muita importância para a primeira leitura do texto e também para as impressões criadas no ator/na atriz. Sobre o processo de criação a partir da peça, ele fala que:

(...) Após esse primeiro encontro com a peça, os atores devem dar, cada vez mais, rédea solta ao seu entusiasmo artístico. Contagiem-se uns aos outros com ele, deixem-se transportar pela peça, e leiam-na e releiam-na, inteira ou aos pedaços. Meditem sobre os trechos de que gostarem particularmente, mostrem uns aos outros cada joia e beleza descoberta, discutam, gritem, se exaltem. Sonhem com seus próprios papéis e com os dos outros atores, com a produção inteira. O entusiasmo – deixarmo-nos transportar pela peça e por nosso papel –, é esse o melhor modo de nos aproximarmos dele e conhecê-lo de fato. As emoções criadoras do ator, assim despertadas, sondarão inconscientemente o papel em toda a sua extensão, agitando profundidades de sentimento que seus olhos não veem, seus ouvidos não ouvem, sua razão não percebe, mas que só suas ardentes emoções artísticas podem, inconscientemente, adivinhar. (*A criação de um papel*. 2010, p.157-158)

O entusiasmo do estudante-ator combinado com o entendimento da peça, das ações da personagem e seus objetivos, auxilia a leitura, e permite a liberdade de saborear as palavras que estão contidas no texto. Ao fazer uma leitura lógica, o estudante-ator deve explorar em sua leitura, recursos que permitem que o diretor visualize o esboço de sua personagem. Isso auxiliará na criação da personagem, e pode também ajudar a despertar as emoções mencionadas e pretendidas.

Nesse semestre, Alberto, desenvolve um trabalho mais denso sobre o texto e como ele é dito. Quando a atenção é voltada para o texto, Stanislavski diz que: “Antes, eram as ações que serviam de isca para os nossos sentimentos quando estávamos construindo a ação e, agora, as imagens interiores é que servem de atração para os nossos sentimentos ao lidarmos com as palavras e a fala” (STANISLAVSKI. 2012, p.178). Por ser o semestre no qual se trabalha realismo e drama, o texto serve como norteador de todo desenrolar cênico, e as palavras estimulam o acesso de emoções por meio da conexão entre o texto e as visões do estudante-ator.

Como exemplos de peças montadas neste semestre, cito: *Bodas de sangue* (texto de Garcia Lorca), *Casa de bonecas* (texto de Henrik Ibsen), *Hedda Gabler* (texto de Henrik Ibsen) e *Um bonde chamado desejo* (texto de Tennessee Williams).

2.2.5 Quinto semestre/nível 5

Após essa imersão mais profunda no estudo e compreensão da personagem, o estudante-ator segue para o último semestre do curso, estudando e montando uma peça do gênero contemporâneo. O ator no quinto semestre, segundo Alberto:

“(...) é o ator juntando tudo isso que ele aprendeu, agora ele vai aprender a bordar a criação dele, a pôr frufuzinho, a pôr lantejoulas, a pôr sombras, a colorir a criação dele, a brincar com aquilo que ele já consegue fazer, agora ele brincar com os detalhes, porque o que faz uma grande interpretação, ao meu ver, são os detalhes.”

Alberto utiliza os termos frufuzinho, lantejoulas e sombras como forma de ilustrar o enfeite ou detalhamento. Os detalhes enriquecem a atuação e fazem com que o estudante-ator se aproxime da construção de um personagem com várias camadas, deixando sua vida no palco mais preenchida e interessante. No teatro contemporâneo, o teatro que reflete os nossos tempos atuais, o estudante-ator pode brincar bastante com as diversas possibilidades cênicas, principalmente explorando as diversas técnicas as quais já conhece e possui algum domínio.

Seguindo com a busca pelos detalhes e o aprimoramento da interpretação, as últimas técnicas trabalhadas no curso são: irradiação; improvisação e espontaneidade do ator; monólogo e subtexto; o raciocínio e a ação do personagem; falas internas – conscientes e inconscientes.

A irradiação, segundo Leonel Martins Carneiro expõe em seu artigo *A atenção em A preparação do ator de Stanislavski*, é um elemento que contribui com a atenção do ator. Sobre a irradiação, ele fala que: “(...) Esta palavra é utilizada de forma provisória por Stanislávski para designar a comunicação sem palavras, por um caminho invisível, como uma transmissão de raios” (2012, p.132), além desse comentário da técnica, ele critica sobre os problemas encontrados na tradução do material de Stanislavski: “(...) Por não parecer um elemento importante da obra de Stanislávski na tradução americana, os treinamentos de irradiação foram deixados de lado pela maioria de seus discípulos da escola americana e das por ela influenciadas” (2012, p.132). Pode-se inferir que a irradiação seria a ponte de comunicação ou contato estabelecida pelo estudante-ator e seu objeto de atenção. Ainda é válido ressaltar que o problema encontrado nas traduções do material do diretor russo impede um maior aprofundamento da técnica.

Neste semestre retoma-se de maneira mais aprofundada sobre a improvisação e espontaneidade do estudante-ator. Ela é trabalhada de forma mais consciente e com um leque de técnicas as quais oferecem suporte a ação improvisada do estudante-ator. A

improvisação é a representação de uma forma intuitiva, com o elemento da espontaneidade, na qual, como em um jogo, os estudantes-atores agem e interagem, criando situações diversas e iniciando os primeiros esboços de atuação. No livro *Improvisação para o teatro*, Viola Spolin destaca que:

(...) Através da espontaneidade somos re-formatados em nós mesmos. A espontaneidade cria uma explosão que por um momento nos liberta de quadros e de referência estáticos, da memória sufocada por velhos fatos e informações, de teorias não digeridas e técnicas que são na realidade descobertas de outros. A espontaneidade é um momento de liberdade pessoal quando estamos frente a frente com a realidade e a vemos, a exploramos e agimos em conformidade com ela. Nessa realidade, as nossas mínimas partes funcionam como um todo orgânico. É o momento de descoberta, de experiência, de expressão criativa. (2010, p.4)

Esse momento de liberdade pessoal, no qual realizamos algo espontâneo, abre espaço para que o estudante-ator expresse sua imaginação, e treine como reagir diante de algo imprevisto. É proposto um momento em que as ações e reações desenvolvidas aconteçam de forma orgânica, no qual não seja necessário envolver toda uma parte racional de técnicas de interpretação, elas aparecem conforme os estudantes-atores se instalam na proposta do improviso.

Seguindo com as outras técnicas, o monólogo interno e o subtexto são elementos que compõe a linha de raciocínio e o preenchimento psicológico da personagem. O monólogo interno consiste na fala interna do personagem, seu pensamento, por meio do silêncio. Nele, é possível ver que: “(...) As palavras são substituídas pelos olhos, pela expressão facial, pela emissão de raios, movimentos quase imperceptíveis, carregados de insinuação – tudo isso e muitos outros meios de comunhão conscientes e inconscientes” (STANISLAVSKI. 2012, p.193). Existe todo um pensamento que reverbera no corpo e no comportamento do estudante-ator, e que, mesmo no silêncio, pode conquistar e prender a atenção do público.

Já o subtexto é o pensamento do estudante-atriz que se manifesta acompanhando a fala da personagem. Segundo Stanislavski, entende-se por subtexto o seguinte:

(...) É a expressão manifesta, intimamente sentida, de um ser humano em um papel, que flui ininterruptamente sob as palavras do texto, dando-lhes vida, e uma base para que existam. O subtexto é uma teia de incontáveis, variados padrões interiores, dentro de uma peça e de um papel, tecida com *ses* mágicos, com circunstâncias dadas, com toda sorte de imaginações, movimentos interiores, objetos de atenção, verdades maiores e menores, a crença nelas, adaptações, ajustes e outros elementos semelhantes. É o subtexto que nos faz dizer as palavras que dizemos numa peça. (*A Construção da personagem*. 2012, p. 163-164)

Exposto isso, pode-se entender que é no subtexto que se originam as palavras ditas pelo personagem. Todos os preenchimentos psicológicos aliados com a imaginação

contribuem para a sua confecção, e cabe ao estudante-ator identificar e mapear qual pensamento está o motivando e impulsionando em direção ao seu objetivo.

Ainda estudando as técnicas de preenchimento do pensamento da personagem, seguimos para o raciocínio e ação desta. A construção destes ocorre por meio das circunstâncias propostas, e como num efeito contagiante, o raciocínio da personagem conduz para a criação das ações, em direção ao objetivo desta. Pode-se pensar então que o raciocínio e a ação são elementos que se complementam, pois, tendo em vista os estudos sobre as ações físicas, lembra-se que “(...) a ação física é uma ação autêntica e objetiva, diretamente voltada a um objetivo determinado que, no momento de sua realização, transforma-se em psicofísica” (TORPOKOV. 2016, p.182). Essa transformação consiste em que a partir do momento que a personagem age, ela busca maneiras de justificar e sustentar sua ação.

A última técnica que comento é a de falas internas – conscientes e inconscientes: Elas contêm os monólogos internos e subtextos do personagem, além de todo pensamento construído para justificar e dar lógica às suas ações. São manifestações internas de comentários que sustentam a criação e orientam o estudante-ator em cena. Nesse ponto, as emoções que surgem durante a atuação podem vir acompanhadas de pensamentos que se tornam falas internas da personagem. As falas internas conscientes fazem parte do material que o ator elaborou, mas as inconscientes podem surpreender o estudante-ator, aparecendo devido ao acesso por algum elemento da construção da personagem.

Neste semestre os textos que podem ser montados são variados. Algumas montagens deste semestre contemplaram textos escritos pelo próprio diretor, Alberto, outros montaram esquetes de textos de Nelson Rodrigues, e outros realizaram leituras contemporâneas de outras obras, como *Hamlet* (de William Shakespeare) e *As Criadas* (de Jean Genet).

Ao final do curso, os estudantes-atores conheceram e experimentaram um leque de técnicas que os auxilia na criação de um personagem, na compreensão e montagem de uma peça. Além das técnicas, o curso oferecido pela Cia. da Ilusão permite que esses estudantes-atores ampliem suas noções sobre os diferentes gêneros do teatro e saiam com um conhecimento mais refinado para ingressar no mercado de trabalho, caso tenham interesse.

CAPÍTULO III: COMO OS DIRETORES TÊM UTILIZADO O MÉTODO E REFLEXÕES FINAIS

3.1 Questionários e análise dos dados levantados

Após comentar sobre as técnicas utilizadas no curso de formação de atores da Companhia da Ilusão, e apresentar a distribuição destas nos semestres do curso, gostaria de partir para uma análise de como os professores/diretores da Companhia da Ilusão incorporam seus ensinamentos durante a montagem. Em todos os semestres o diretor Alberto conduz as aulas de interpretação teatral e ensina aos estudantes-atores as técnicas do respectivo semestre. Ele é o diretor responsável pela montagem dos semestres: 1, 4 e 5. No segundo e terceiro semestre, outro diretor assume a turma na montagem, e conduz esse processo juntamente com um assistente. Em todos os semestres as turmas são conduzidas por um diretor, que tem seu trabalho auxiliado por um assistente, e em alguns casos, a turma é dirigida por dois – nesse caso, a direção é dividida entre dois diretores/duas diretoras e não tem assistente de direção.

Em busca de compreender como os estudos dessa técnica influenciaram o trabalho do atual corpo docente de diretores e assistentes da Companhia da Ilusão (2018), elaborei um questionário que foi entregue e respondido de forma anônima por cinco pessoas: três diretores e dois assistentes. Vale destacar que os assistentes de direção estão em processo de aprendizagem em como dirigir, e cabe ao diretor auxiliá-lo nesse processo, cedendo espaço, ajudando-o a ganhar mais experiência e confiança. Com esses questionários levantei dados dos diretores e assistentes, perguntando quando despertaram seu interesse em direção, o primeiro contato com Stanislavski e a sua aplicação em seus processos, como percebem o papel do diretor e seus desafios.

Por se tratar de uma pesquisa na qual não pretendo expor os participantes, os questionários foram respondidos de forma anônima. Sendo assim, nomearei os entrevistados participantes pelas letras do alfabeto (A, B, C, D e E). Para ilustrar um pouco sobre a diversidade destes, perguntei a idade e formação de cada, para ser respondido de maneira opcional, e apenas o entrevistado A não forneceu esses dados. O mais jovem, entrevistado D, possui 19 anos de idade, e a maior idade é a do entrevistado C, 45 anos. Os entrevistados B e D estudam Artes Cênicas na Universidade de Brasília, o entrevistado C é formada em Administração de empresas e o entrevistado E não forneceu dados sobre sua formação além do curso da Companhia da Ilusão.

A inserção dessas pessoas no corpo docente de assistentes de direção para depois assumirem a responsabilidade de diretor/diretora ocorreu: durante o curso, para os entrevistados A e B; após a conclusão do curso, para o entrevistado C. Os outros dois entrevistados ainda não assumiram uma turma com a função de diretor/diretora, e relatam que ingressaram no corpo docente após a conclusão do curso. Perguntei quando foi despertado o interesse pela direção teatral, e os entrevistados A, B e C mencionaram que foi através do curso de formação de atores da Companhia da Ilusão, e de seu envolvimento com a mesma, e falaram que tinham curiosidade sobre o trabalho de direção.

Para as pessoas que se interessam em conhecer mais sobre direção teatral, e também buscam um espaço para exercitar um pouco o seu lado de diretor, é oferecido pela Cia. da Ilusão, um *workshop* voltado para direção, ministrado por Alberto Bruno, coordenador do curso. Esse curso é divulgado para os estudantes, atores, atrizes, assistentes e diretores, que procuram iniciar seus estudos e ampliar seus conhecimentos ou continuar sua pesquisa na área de direção. Ao final, é realizada uma mostra com o resultado do processo de cada um dos participantes. É recomendado que os diretores e assistentes façam esse curso, porém, apenas quatro dos entrevistados – A, B, C e E – mencionam ter realizado esse *workshop* de direção teatral. Desses que realizaram o *workshop*, B e C falam em seus questionários que sua primeira direção ocorreu nesse processo, e apenas a pessoa A mencionou que já havia dirigido antes de iniciar o trabalho como assistente ou diretor/diretora, e conta que isso ocorreu “de forma amadora em escola e igreja”.

Cabe uma reflexão sobre a importância de os diretores da Companhia da Ilusão realizarem esse *workshop* mencionado: além de ser um espaço em que é permitido uma experimentação na qual esse estudante de direção pode dar vida às suas ideias cênicas, ele compartilha seus conhecimentos com outros diretores e atualiza, aprimora, revisita ou desenvolve sua abordagem de como dirigir. Infelizmente não pude participar do *workshop*, por questão de agenda com os dias de aula, mas pedi para apresentar na mostra do final do *workshop*, que é aberta para os diretores que já dirigem na Companhia da Ilusão. Por esse motivo não conseguirei explicar como o *workshop* ocorre, mas o ponto que queria destacar era a oportunidade que o participante deste tem de descobrir qual é a sua maneira de conduzir um processo de direção e experimentar os diversos caminhos que podem conduzir e instigar essa construção cênica. Levanto esse ponto pois achei relevante duas pessoas mencionarem que sua primeira direção ocorreu devido a esse

workshop, então imagino que esse espaço de mostra apresenta um valor de crescimento e amadurecimento alto para aquele/aquela que quer seguir no caminho da direção.

Além do *workshop*, a iniciação do processo de aprendizagem partindo de experiências como assistente de direção, podem ser boas norteadoras para a compreensão de como o trabalho do diretor ocorre, como é a abordagem das técnicas, de que formas instigar os atores, etc. As assistências, também, permitem observar como os diretores dialogam e utilizam as técnicas de Stanislavski em suas montagens.

Antes de seguir com reflexões sobre como essas pessoas entendem e utilizam o método ensinado na Cia. da Ilusão, gostaria de compartilhar algumas percepções destas sobre o papel do diretor nesse ambiente. Perguntei a eles/elas: Em sua visão, qual o papel do diretor nas peças criadas na Cia. da Ilusão? Dentre as respostas recebidas, existiram pontos em comum, que resultam do que essas pessoas vivenciaram durante o tempo em que trabalharam na Companhia da Ilusão.

A visão de um diretor que é aglutinador ou coordenador ou múltiplo, que executa diversas funções aparece mencionado na fala dos entrevistados A, C, D e E. Essa função múltipla ocorre pela falta de alguns funcionários como técnico de som, operador de luz, cenógrafo, entre outros. Com isso, o diretor acaba aprendendo um pouco sobre cada área que engloba a montagem como um todo.

Também é válido comentar sobre o reconhecimento do diretor que também é professor. Essa figura de diretor-professor aparece em todas as respostas, sendo que para o entrevistado A isso aparece com a menção de que o processo que estão envolvidos é acadêmico. Então, por se tratar de um processo acadêmico, esse professor-diretor busca ensinar, desenvolver e aprimorar o saber que insere a interpretação teatral. Rememorar as técnicas aprendidas e tentar desenvolvê-las nos estudantes-atores é fundamental para que este consiga fixar e entender o processo de atuação pretendido pela Companhia da Ilusão.

Sobre o trabalho com as técnicas e o processo que é vivenciado no semestre, é válido lembrar que “(...) Nossa arte é coletiva. Intérpretes isoladamente bons num espetáculo não nos agradam. É preciso pensar o espetáculo como uma combinação harmônica única de todos os elementos, como uma obra de arte inteira, completa” (TORPOKOV. 2016, p.176). Para alcançar o nível de desenvolvimento nos estudantes-atores é necessário descobrir ferramentas que impulsionem o seu crescimento na interpretação. Aqui gostaria de citar a resposta do entrevistado B, que relata que percebe que alguns de seus colegas de trabalho desistem de insistir em um ponto no qual o estudante-ator não consegue superar sua dificuldade: “(...) Somos educadores acima de

tudo naquela companhia, estamos lidando com alunos-atores, dado que a atuação é algo nato do ser humano, mas são alunos e estão aprendendo, mas mesmo assim possuem voz e devem ser ouvidos”.

Tendo consciência do papel de educador que nós desempenhamos nesse processo em que dirigimos uma turma, vale lembrar que nosso objetivo, além de fazer uma montagem boa, é a de reforçar e trabalhar as técnicas nos alunos. O entrevistado D aponta que, para ele, “(...) a peça só tem um resultado satisfatório quando o diretor conseguiu fazer com que seus alunos atores aprendessem de fato as técnicas necessárias”.

Além das técnicas, o entrevistado C comenta sobre o professor-diretor aplicar ética e disciplina, visto que o trabalho do estudante-ator é um trabalho coletivo, esses elementos contribuem para um bom andamento do processo e da aprendizagem. Questões relacionadas à pontualidade no horário de chegada no ensaio, respeito ao trabalho dos outros estudantes-atores, o comprometimento com o grupo e tentar desenvolver uma boa relação com os envolvidos no processo, são elementos que contribuem para uma relação saudável no processo.

Stanislavski desenvolve em seu livro *A Construção da personagem* um capítulo no qual aborda questões de ética e disciplina. Deste capítulo destaco: “(...) Nossa arte tem raízes no esforço criador coletivo. Isso requer uma atuação de conjunto e todo aquele que prejudicar esse conjunto cometeu um crime, não só contra os seus colegas, como também contra a própria arte de que é servidor”. (2012, p.342) Acredito que a consciência de que o trabalho que está sendo desenvolvido é um trabalho coletivo deve ser algo ensinado aos estudantes-atores com a mesma importância das técnicas de interpretação, pois, sem a presença de um elemento ou pessoa envolvida no processo o grupo já fica prejudicado.

As percepções do papel do diretor na Cia. da Ilusão apontadas pelos entrevistados que participaram do questionário acabam se completando, em minha visão. Então, percebe-se esse professor-diretor, que trabalha, desenvolve e cobra as técnicas estudadas no semestre, além de cuidar do processo coletivo cultivando uma boa relação com as pessoas envolvidas, sem deixar de idealizar e arquitetar a peça que está sendo montada.

Em busca de descobrir como outros diretores aplicam as mesmas técnicas em um processo de direção, tendo em vista que todos os entrevistados desenvolvem seus trabalhos a partir do método de Stanislavski adaptado pela Cia. da Ilusão, questionei a eles como funciona a relação método x montagem, e se encontram algum desafio em seus trabalhos como professores-diretores.

O entrevistado A busca um resultado no qual, com o método adequadamente aprendido pelos estudantes-atores, este se torna orgânico com a montagem. Para esse entrevistado: “(...) A utilização do método começa na construção dos personagens pelos atores através das circunstâncias propostas. Aproveito ainda cada oportunidade apresentada para fazer as conexões entre a utilização das técnicas e o resultado esperado para determinada cena”. Como principal desafio encontrado no processo de montagem ele conta que consiste em “(...) engajar os alunos na utilização da teoria e técnicas ensinadas”. Essa dificuldade pode afetar completamente o resultado que esse entrevistado espera ao final do semestre, pois se uma turma está engajada, ela vai conseguir crescer e, provavelmente, compreender o método e as técnicas necessárias para uma boa performance.

Sobre a técnica que considera que se destaca mais em seu trabalho, ele conta: “(...) Acredito que a dualidade do ator seja a técnica que mais influencia meu trabalho como ator e como diretor. Através da dualidade, o ator pode acessar as demais técnicas aprendidas e colocá-las em uso na interpretação”.

Em suas respostas, a entrevistada B relata sobre seus desafios:

“(...) sinto muitas vezes medo de expor meus pensamento, venho buscando quebrar isso. (...) Também sinto falta de espaço para o novo entrar na companhia, contudo já tivemos grandes avanços. Como professora a cobrança de exigir deles é bem alta, o que fui mudando ao longo dos anos, mas acredito que acabei parando na outra ponta com o papel de mãe, agora busco encontrar um equilíbrio. Percebo também que vários comportamentos de direção que sofri ao longo dos anos estão presentes em mim, muitas vezes falhando com o meu pensamento de ouvir o outro e chateando alguns colegas, mas vamos melhorando.”

Percebe-se nessa entrevistada que ela passou por diversas dificuldades durante o seu processo de formação como diretora, e atualmente busca formas de superar as marcar que aparecem como negativas para ela. Sobre a relação entre método e montagem, ela conta que:

“(...) Aplico totalmente, entretanto trazendo coisa que aprendi na UnB que não existem na Cia e são rasamente exploradas. Com o diálogo com os atores acredito que funcione bastante, posso dizer que em todas as peças que dirigi os alunos tiveram crescimentos dos mais variados e me sinto orgulhosa disso. (...) Como professora, acredito que alcancei meus objetivos o que me estimula, mas na visão dos outros talvez não. Embora o aluno-ator também precise aprender a lidar com direções diversas, acredito que estimular nele a autonomia de criar é essencial para qualquer ator.”

Aqui percebemos que a entrevistada utiliza de diversas ferramentas, além das apresentadas pelo método de Stanislavski para desenvolver seu processo de montagem, e ênfase na busca de despertar a natureza criadora do estudante-ator. Ela aponta como termo

ou técnica mais relevante em seu processo como diretora: “a lógica da ação, os objetivos, a fé cênica, circunstâncias propostas e a motivação intrínseca dos alunos-atores para criarem seus personagens”.

Em seu processo, o entrevistado C conta que:

“(…) Os desafios são diários. O primeiro é fazer com que o grupo trabalhe para um objetivo comum, um resultado final que faça com que todos saiam satisfeitos ao final do processo. As relações interpessoais é outro desafio importante, já que as pessoas trazem experiências diversas, tem valores e crenças diversas. Manter o equilíbrio e a motivação do grupo e de cada ator/atriz individualmente é um grande desafio.”

Esse entrevistado aponta mais uma vez para questões relacionadas à ética e disciplina de estudantes-atores. A dificuldade em mobilizar e motivar um coletivo para um único objetivo aparece novamente (como na resposta do entrevistado A). Durante o processo de montagem, ele conta que, se destacam as técnicas:

“(…) Circunstância/proposta, por ser o ponto inicial de trabalho do ator, para o correto entendimento da peça e das personagens. Outra técnica que é essencial no meu trabalho é o uso adequado das unidades de ação por parte do ator, já que esse é um aspecto básico para o entendimento da ação e do texto, seja por parte do ator seja por parte da plateia.”

Esse reconhecimento das técnicas que apresentam mais destaque em seu trabalho é confirmado quando o entrevistado C fala em como aplica o método utilizado pela Cia. da Ilusão em sua montagem:

“(…) Como meu nível é o 2, eu foco nas técnicas dos dois primeiros semestres (...). A primeira técnica – circunstância/proposta é obrigatório antes do início da montagem. Eles respondem as perguntas a partir de uma pesquisa feita por eles e uma discussão inicial sobre a peça. Em seguida ajudo eles a refletir sobre as respostas que eles deram. As demais eu vou orientando conforme o material que eles me apresentam durante as aulas. Se vejo necessidade eu os faço lembrar e refletir sobre as técnicas que aprenderam. Peço que apliquem na construção de suas personagens. Até que essas técnicas passem a ser naturais. A unidade de ação é a técnica que eu constantemente corrijo. Sou repetitivo na correção se necessário. O mais importante é o aluno entender como e porque fala aquilo e daquela forma.”

Percebe-se que o professor-diretor tem diversos pontos nos quais trabalhar, e que a compreensão das técnicas auxilia este em seu processo de intercâmbio de aprendizado com os estudantes-alunos.

Os desafios apontados pelo entrevistado D são:

(…) o diretor da companhia da ilusão tem um papel múltiplo. Isto, somado com a falta de recursos e limitações espaciais, faz com que ele precise se desdobrar para conseguir montar o espetáculo. É preciso fazer concessões em relação à toda parte técnica do mesmo. Em relação ao elenco, sua multitudine é desafiadora. O diretor precisa lidar com pessoas que tem diferentes motivações (o que afeta diretamente seu comprometimento) e diferentes “talentos”.

Esse entrevistado aponta para um ponto relevante em um processo acadêmico, que é a motivação do estudante-ator. Esse é um fator que influencia diretamente em como o professor-diretor vai conduzir seu desenvolvimento. Porém, é interessante encontrar um consenso no sentido de que, o processo é coletivo, e os interesses dos alunos devem convergir em prol de uma montagem que é de todos. É interessante que não se tenham favoritismos por determinados estudantes-atores, nem que eles sintam que existem algum tratamento diferenciado por qualquer motivo. Sobre como este entrevistado aplica o método em seu processo, ele relata que:

“(…) Tento aplicar exercícios que apliquem as técnicas de Stanislavski para que os alunos saibam utilizar tais técnicas quando desejarem. São exercícios já relacionados à peça e aos personagens específicos de cada aluno. É também um desafio tentar aplicar o método em uma montagem da companhia pois este foi desenvolvido para processos com uma duração muito maior do que o tempo disponível.

Ele levanta uma questão interessante, que é a questão de tempo. Apesar do método do diretor russo ter um tempo diferente de aplicação, vale lembrar que a Cia. da Ilusão tem seus ensinamentos baseados neste método, portanto utiliza as técnicas como base para estimular e desenvolver a interpretação em seus estudantes-atores. Sobre a técnica que se destaca em seu trabalho, O entrevistado D conta que “(…) Em um processo de direção, a técnica que mais gosto de utilizar é a abordagem sobre a criação de uma vida física para o papel e toda a sua criação em torno da ação física em cena”.

Com relação à técnica mais utilizada em seus processos de montagem, a entrevistada E conta que seu destaque é da verdade interior. E com relação aos desafios encontrados em uma montagem, ela aponta alguns que foram mencionados por outros entrevistados: criatividade em como trazer a peça para o palco e elaboração de luz, som; estimular os estudantes-atores, compreender suas dificuldades e engajar aqueles que estão fazendo pouco caso do espetáculo. Sobre a utilização do método na montagem, ela conta:

“(…) Particularmente, preciso rever o método para aplicá-lo em uma montagem. Quando fui assistente, deixei os atores com maior liberdade, especialmente nos ensaios, e sinto que faltou aplicar o método para os atores entenderem melhor o que estavam fazendo. Era realismo, bem no momento do surgimento do método, e este teria orientado melhor o trabalho dos atores na montagem. Por exemplo, trazer os propósitos de cada personagem no palco, a atuação em conjunto para ninguém ficar assistindo à cena do outro enquanto não tem fala, buscar as circunstâncias propostas.

A necessidade de estar visitando o método antes de iniciar o processo de direção é interessante, pois revisitando as técnicas e conceitos que já foram ensinados, o professor-diretor pode relembra pontos importantes ou acabar descobrindo algo que não tinha sido marcante.

Tendo em vista que o foco deste trabalho é o método de Stanislavski utilizado na Cia. da Ilusão, perguntei quando esses diretores/diretoras e assistentes tiveram seu primeiro contato com este, e obtive resposta de que todos eles tiveram esse primeiro contato a partir do curso. Acho interessante encontrar homogeneidade com relação a essa resposta, pois a transmissão do método pretendido ocorreu na mesma escola (Cia. da Ilusão) para as pessoas que hoje utilizam-se deste para ajudar outros estudantes-atores. Como as técnicas foram introduzidas pelo diretor e professor Alberto, espera-se que a aplicação destas siga na mesma orientação que lhe foi ensinada, porém é interessante observar que, trabalhando com outros diretores na Cia. da Ilusão, por mais que as técnicas tenham sido introduzidas pelo mesmo professor, estas imprimem diferentes reflexos e incorporação pelos estudantes-atores, que atualmente, fazem parte da equipe de diretores.

3.2 Como percebo minha utilização do método de Stanislavski adaptado pela Cia. da Ilusão

Durante o tempo que trabalhei na Cia. da Ilusão, já dirigi 3 peças, co-dirigi 3 peças, e fiz assistência de 4 peças¹⁴. Atualmente começo meus processos de montagem selecionando dois textos para a turma, os quais lemos em sala e discutimos sobre. Em algumas montagens eu já seleciono o texto sem essa parte de discussão com a turma, e iniciamos as leituras e compreensão da história e personagens. Essa escolha de texto é baseada na quantidade de pessoas por turma, no que assisti da apresentação dos alunos no semestre anterior, e em qual desafio gostaria de propor para a turma e trabalhar durante o semestre.

Após mapear a situação da peça, os personagens, desenvolvemos as circunstâncias que são utilizadas pelo coletivo, e os estudantes-atores iniciam a preparação para as audições de personagens. Nessas audições procuro perceber quem estudou a personagem, qual o entendimento que teve desta, se já criou uma proposta de ação, de corpo etc. Peço para que os estudantes-atores preparem audição para três personagens (depende da turma e da quantidade de personagens que tem na peça) para que eu possa ter acesso a diferentes tipos de material que ele é capaz de produzir. A escolha de personagens é realizada com base no que eles apresentaram e demonstraram interesse em fazer.

¹⁴ Período de trabalho citado: 2º semestre de 2016 até 2º semestre de 2018.

Com os personagens definidos começo a trabalhar com o texto e com a criação das cenas. A primeira técnica relacionada ao texto que trabalho com eles são as unidades. Com as unidades marcadas o estudante-ator compreende a linha de raciocínio da personagem, a linha de ações e entende o caminho que percorre até o seu objetivo.

Em minha vivência como aluna e professora da Companhia, posso citar como mais marcante os termos/técnicas: circunstâncias propostas, mágico se fosse, objetivos da personagem, visualização das falas, fé cênica e dualidade do ator. Esses elementos, em minha visão, auxiliam o ator a entender e se colocar no lugar da personagem, compreender o seu modo de pensar e agir, sem deixar de estar consciente de que é o ator quem está no comando das ações da personagem. Então, por mais que o ator se permita vivenciar a experiência proposta pelo personagem, ele precisa saber executar toda a parte desenhada pelo diretor, que, neste caso, seriam as posições e direcionamentos no palco, assim como as orientações vocais e físicas de ações.

Em meu processo como professora-diretora, busco sempre instigar os estudantes-alunos a trazerem material de criação da personagem, e tento fazer com que eles compreendam o universo que está sendo retratado na peça. Utilizo bastante dessas técnicas citadas acima para ajudar o estudante-ator em sua criação e crescimento.

Um dos pontos que acho que é bastante importante em meu trabalho, e sempre converso com a turma sobre, é a confiança. O estudante-ator precisa confiar no que o diretor está fazendo, o diretor precisa confiar na turma, e o estudante-ator precisa confiar em si e no trabalho que está desenvolvendo. Essa confiança é fundamental pois os trabalhos que estão sendo desenvolvidos dependem um do outro. Se um não acredita ou confia no outro, o trabalho perde a qualidade. O teatro é uma arte coletiva na qual depende de todo um envolvimento coletivo para funcionar.

Nas apresentações tento sempre deixar o estudante-ator confiante de sua criação, para que ele entre no palco e consiga saborear o momento em que está vivenciando seu personagem. Nesse momento, ele precisa de concentração, lembrar as orientações passadas sobre as cenas e personagens, e estar conectado com os outros atores, para que possam fazer o melhor que conseguirem, mostrando todo seu empenho e crescimento no palco.

3.3 Reflexões finais

A metodologia desenvolvida pela Cia. da Ilusão apresenta a base para um caminho no qual a direção pode se desenvolver. Por ser uma escola de teatro que escolheu se basear

no método de Stanislavski, suas montagens devem seguir a linha de interpretação proposta por ele, com as técnicas referenciadas neste trabalho, incentivando o estudante-ator a desenvolver a sua atuação. Acredito que as técnicas apresentadas são fundamentais para uma boa criação de personagens e auxiliam os estudantes-atores em qualquer outra montagem que possam vir a fazer, pois elas trabalham tanto a criação de uma maneira física, quanto psicológica.

Tendo em vista que este método não pretende ser uma fórmula de criar apenas um personagem, ou um tipo de personagem e sim mostrar um caminho no qual o estudante-ator pode criar diversos personagens, seu estudo se faz de forma relevante. Por isso, acredito que as técnicas elaboradas pelo diretor russo e incorporadas ao método de ensino da Cia.da Ilusão, por mais que sejam utilizadas de abordagens diferentes, e possuam destaques diferentes para outros diretores e estudantes-atores, representam ferramentas únicas da arte de criação de toda uma vida da personagem. Sendo assim, no processo, o estudante-ator e o diretor utilizam da confiança e da troca de conhecimentos para superar os desafios propostos no processo, fazendo com que cresçam em suas respectivas áreas de atuação.

Partindo de um ponto em comum é possível compreender e internalizar as técnicas, que serão transmitidas e trabalhadas nos estudantes-atores de diferentes maneiras. A diversidade encontrada no modo que aplicam o método de Stanislavski na Cia. da Ilusão, mostra que não tem uma fórmula fechada que se deve seguir para conduzir o estudante-ator em seu trabalho de criação.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

- ADLER, Stella. **Técnica da representação teatral**. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- CARREIRA, André; NASPOLINI, Marisa. **Meyerhold: experimentalismo e vanguarda**. Rio de Janeiro: E-papers, 2007.
- ESSLIN, Martin. **O Teatro do Absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- MARTINS CARNEIRO, Leonel. A atenção em A preparação do ator em Stanislavski. **Sala preta**. Volume 12, nº 2, páginas 122-133, São Paulo, 2012.
- KOUDELA, Ingrid; DE ALMEIDA JÚNIOR, José Simões. **Léxico de pedagogia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre ações físicas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A Criação de um Papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A Construção da Personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- STANISLAVSKI, Konstantin. **An actor's work**. New York: Routledge, 2008.
- SOPLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- TORPOKOV, Vassíli. **Stanislávski ensaia – memórias**. São Paulo: É Realizações, 2016.

PRÁTICAS

- A Dama da loção antiplolho**. Texto: Tennessee Williams; direção e adaptação: Luciana Marinho. Brasília. Apresentação: 9 e 10 de julho de 2015.
- O Pedido de casamento**. Texto: Anton Tchekhov. Direção: Alberto Bruno; assistente de direção: Luciana Marinho. Brasília. Apresentação: 01 e 02 de dezembro de 2016.
- As Massas e o homem**. Texto: Ernst Toller. Direção: Letícia Reis e Luciana Marinho. Brasília. Apresentação: 07 e 08 de dezembro de 2016.

A Lição. Texto: Eugène Ionesco. Direção: Luciana Marinho; assistente de direção: Johnny Almeida. Brasília. Apresentação: 17 e 18 de julho de 2017.

Tennessee e Harold. Textos: Tennessee Williams e Harold Pinter. Direção: Alberto Bruno; assistente de direção: Luciana Marinho. Brasília. Apresentação: 04 e 05 de dezembro de 2017.

Piquenique na guerra. Texto: Fernando Arrabal. Direção: Luciana Marinho; assistente de direção: Samuel Caram. Brasília. Apresentação: 28 e 29 de junho de 2018.

Antígona. Texto: Sófocles. Direção: Cássio Lessa; assistente de direção: Luciana Marinho. Brasília. Apresentação: 12 e 13 de julho de 2018.

Esperando Godot. Texto: Samuel Beckett. Direção: Bárbara Castro e Luciana Marinho. Brasília. Apresentação: 22 e 23 de novembro de 2018.

Ifigênia em Aulis. Texto: Eurípedes. Direção: Cássio Lessa e Luciana Marinho. Brasília. Apresentação: 29 e 30 de novembro de 2018.

Grease. Texto: Jim Jacobs e Warren Casey. Direção: Luciana Marinho; assistente de direção: João Cury. Brasília. Apresentação: 27 de novembro e 05 de dezembro de 2018.

O Juiz de paz da roça. Texto: Martins Pena. Direção: Alberto Bruno; assistente de direção: João Victor Barbosa e Luciana Marinho. Brasília. Apresentação: 16 e 17 de dezembro de 2018.

ANEXO I: ENTREVISTA COM ALBERTO BRUNO

Entrevista realizada com o coordenador e diretor da Companhia da Ilusão, Alberto Bruno, no dia 24 de outubro de 2018:

Luciana – Estou falando sobre o processo de direção, voltado para a Companhia, estou pegando a minha experiência como diretora; fiz alguns questionários para alguns diretores responderem, sobre o método de Stanislavski que a gente aplica aqui. Queria que você falasse, para eu ter certinho: o seu nome completo, a data de nascimento, e a sua formação.

Alberto – Meu nome é Alberto Jorge Oliveira, sou natural de Governador Valadares, Minas Gerais, e meu pseudônimo é Alberto Bruno, desde 1992.

Luciana – Você se formou no Dulcina, né?

Alberto – Me formei no Dulcina, em bacharelado em artes cênicas, depois eu fiz um curso de pós-graduação em linguagens artísticas. Depois eu fui professor do Dulcina por volta de quatro anos e meio.

Luciana – E quando você despertou esse interesse em fazer teatro?

Alberto – Pois é, o meu interesse em fazer teatro, eu acho que já nasci com ele, porque as minhas lembranças mais remotas, é eu montando cirquinhos, eu montando dramas; desenhos – quando eu não sabia escrever eu desenhava nas paredes, nos muros, com carvão, as cenas – como se fossem as cenas que as minhas irmãs iam fazer. Então a minha vida toda foi envolvida com a interpretação.

Luciana – Então desde criança você já...

Alberto – Desde criança.

Luciana - ... queria fazer teatro. Como foi a sua formação na faculdade? Acha que alguma matéria em específico foi mais marcante ou mais importante na sua formação?

Alberto – Olha, na faculdade a gente, é... a faculdade foi muito importante para a minha formação, porque Dulcina de Moraes ainda era viva, né, foi uma das mestras, né, que poucos têm o privilégio de poder dizer, e... tivemos muitos bons professores na época, e também na pós-graduação, que vieram grandes profissionais, como Antônio Mercado e outros, assim, de vários pontos do Brasil, é, patrocinado pelo CNPQ, para dar esse curso pra gente de um ano e meio. Então, a.. mas na faculdade a matéria que mais me envolvia mesmo era: direção e interpretação. E eu gostava muito, também, da parte de figurino, e maquiagem, de voz, corpo – que era o Fernando Azevedo que dava dança contemporânea pra gente, ballet clássico; então eu peguei uma época assim, muito rica da faculdade

Dulcina de Moraes. Nós tínhamos contato com grandes atores da época, que vinham patrocinados pela Fundação Banco do Brasil, que era um dos patrocinadores da Fundação Brasileira de Teatro, ligada à Faculdade Dulcina, então a gente tinha o privilégio de conviver com Paulo Autran, Rubens Correia, com Fernanda Montenegro, com todos esses, Nathalia Timberg, e todos esses grandes atores da época, a gente tinha o privilégio de conviver, então isso também fazia parte da formação. Você tinha assim, grandes...grandes exemplos, né, para servir de parâmetro para você, o que que você queria ser como ator, ne?!

Luciana – Então essas vivências foram mais marcantes para a sua jornada como diretor e como ator?

Alberto – Sim. E além também de alguns professores que acabam influenciando muito, né... o professor dedicado à matéria, ele acaba envolvendo o aluno. Eu tive muitos bons professores.

Luciana – Como o método de Stanislavski afetou os seus direcionamentos artísticos? E, qual o papel deste método em suas criações artísticas?

Alberto – Então, porque eu sempre me achei um ator muito, muito fraco, né, eu nunca me achei assim, quando eu comecei a fazer faculdade, embora meu sonho fosse ser ator, mas eu não me achava um ator assim, talentoso, um ator... sabe? Eu achava que ser ator já era uma pessoa que nascia com aquele talento, com aquele coisa toda, né?! Então eu achava, sempre assim, que tinham pessoas muito mais talentosas que eu ali na faculdade mesmo, né?! E aí eu senti que eu tinha que estudar, né?! E o método, ele, ele entrou na minha vida a partir da convivência com o professor chamado Fernando – que eu não vou lembrar agora o sobrenome -, que ele dava Stanislavski pra gente, e eu comecei a me interessar por Stanislavski, e comecei a estudar; eu praticamente fui um autodidata, porque o semestre de Stanislavski que a gente tinha, era muito pouco. E aí eu comecei a me interessar, comecei a estudar o teatro na Rússia, e comecei a ver que o meu trabalho ia melhorando, embora tinham alguns diretores na época que diziam: se você é Stanislavskiano, por favor não me fale de Stanislavski; então eu fazia as interpretações e não falava que era Stanislavski (risos). Perguntava “tá tudo bem?” mas eu sentia que os resultados vinham, assim, a partir de um material que eu oferecia, claro, mas assim, mas eu tinha um entendimento maior do que era interpretar; que antes eu não tinha esse entendimento, então o método foi primordial na minha carreira, nela e na vida como ator, professor, diretor, né?! E estudo ele até hoje.

Luciana – Quando você começou a dirigir atores?

Alberto – Eu comecei a dirigir quando eu fiz a pós-graduação, e que a gente fez uma parte de dramaturgia e de encenação teatral, que eu achei – ai eu comecei a ver que eu também tinha, desde criança, essa coisa de dirigir; então eu comecei a voltar as minhas energias também para a questão de querer dirigir um espetáculo que tivesse a minha cara, né?! E aí o primeiro espetáculo que eu peguei, o primeiro texto que eu peguei para dirigir foi O Inspetor Geral, de Gogol. E depois eu peguei também A Maldição do Vale Negro, de Caio Fernando Abreu, que eu amava de paixão, amo até hoje... e toda a obra dele. Mas assim, e A Maldição do Vale Negro ficou em cartaz uns três meses, e isso, pra Brasília, era, assim, um acontecimento, porque as peças, até hoje, não têm vida muito longa nos palcos de Brasília, as peças locais; e A Maldição, ficou assim, em cartaz, e a gente foi chamado pra festivais, e ai me empolguei como diretor. Mas, até então, eu não queria largar o palco como ator, porque minha primeira inclinação era ser ator né?! E ai veio – ahn, eu era funcionário público – veio o plano Collor, ai derrubou muita gente; e eu fiquei na rua com dois filhos pequenos, na época, recém separado, e sem dinheiro nem para pagar aluguel. Ai o que é que eu fiz: do pouco que eu recebi do fundo de garantia quando fui demitido, eu aluguei uma salinha, ali no Miguel Nabu, atrás do Dulcina, uma salinha de 18 m² - era muito pequenininha – e fiz o meu primeiro, a minha primeira escola, ali eu comecei a dar o meu curso. Aí no primeiro semestre todo mundo falando “você é louco? Nessa crise toda você aluga uma sala?” aí eu falei “Mas eu tenho que trabalhar! Tenho que ganhar dinheiro de alguma forma”. Aí, eu, no segundo semestre, eu já aluguei a outra sala. Então tinham duas salas de 18 m², e uma varanda interligada, que interligava as duas salas. Aí eu fiz o primeiro teatrinho de bolso da Companhia da Ilusão, que tinha oito lugares; até que eu ainda guardo as arquibancadas até hoje aí. Foi assim que eu comecei a dirigir. Eu comecei a dirigir primeiro porque eu, me despertou, através da encenação teatral, e depois, por uma necessidade; porque eu tinha que dar aula e tinha que finalizar as oficinas com um espetáculo: aí eu comecei a dirigir, e tô dirigindo até hoje. O que eu menos faço é subir no palco como ator, né?! Há quase 30 anos.

Luciana – E como é que foi o processo inicial de ser professor de teatro? Que é um pouco diferente de ser diretor, né?!

Alberto – É. O ser professor de teatro, para mim, é o que mais complementou ai, a parte didática, é ser ator e diretor. Eu acho que as duas coisas foram fundamentais, porque eu vejo assim, que o professor de teatro que vê em ambos os ângulos, da direção e da interpretação, ele tem mais capacidade – não é, a palavra não é capacidade – ele tem uma

sensibilidade maior de entender a dificuldade do ator, a dor do ator, né?! Porque se eu fosse só diretor, eu suponho que eu não teria esse, esse zoom, não teria essa condição de dar um zoom, na dificuldade do ator, a dificuldade de criar; porque o ator, até que a personagem realmente se fisicalise no trabalho dele, é um trabalho de procura, e é um trabalho de muito sofrimento, né?! E... Então eu acho que essas duas visões, essas duas formações aí, elas foram preponderantes para eu poder dar aula e ter esse diálogo mais próximo, tanto como diretor, como ator, no trabalho da direção.

Luciana – Na sua opinião, quais são as semelhanças e diferenças entre o professor e o diretor de teatro, o professor e o diretor, dentro de uma escola de teatro?

Alberto – É, o professor e o diretor dentro de uma escola de teatro, que aí você não está falando do diretor profissional, né?! Você tá falando ele em um trabalho didático, um trabalho acadêmico... Qual a principal diferença entre os dois?

Luciana – É, qual são as semelhanças e as diferenças?

Alberto – Pois é. Eu acho que é tudo muito próximo, porque tanto o professor quanto o diretor não podem perder de vista nem um segundo sequer de que ele está diante de um aprendiz. Mesmo que esse diretor seja um diretor profissional, que faça muitas montagens convencionais para o teatro, teatro comercial e tudo mais, mas diante do aprendiz, a postura dele tem que ser outra, porque o aprendiz, ele necessita dessa benevolência do diretor, de realmente ensiná-lo como fazer, porque ele ainda não é um ator; ele vai sempre estar se formando como ator, na vida inteira, mas assim, mas ele está dando os primeiros passos; então a presença do diretor, de uma forma didática, é fundamental; e não só o diretor cobrando como se ele já fosse um ator; e o professor da mesma forma. Cabe ao professor despertar no aluno o prazer de estar no palco. Aí eu acho que o professor – professor de teatro – ele tem uma missão aí, que é a de primeiro desbloquear esse aluno. Então como que você vai desbloquear o aluno? Ele chega totalmente fragmentado de uma sociedade castradora, punitiva, né?! E ele tem muito medo de se expor, e as vezes você tem uma preciosidade ali nas suas mãos, mas só que aquele diamante está muito encrustado, assim, muito sujo, porque ele não tem ainda, ele não desenvolveu o prazer de se expor, né?! E toda ação na interpretação ela tem que ser espontânea, mas como uma pessoa vai ser espontânea estando tenso? Então você tem que ajudar esse aluno a quebrar esse bloqueio que ele traz. Agora, o professor, não cabe ao professor fazer isso sozinho. Por que cabe ao aluno – e a palavra é aluno, então estou me referindo a um aprendiz – ter

consciência de que ele é um aprendiz; porque se o aluno não tem a humildade de saber que não sabe, nenhum professor consegue ajudar. Tudo começa, na verdade, com o aluno. A postura de quem vem aprender é fundamental. Então... é... aí você tem uma química que é perfeita: alguém que quer ensinar e o outro que quer aprender – então tem que ter esses dois lados, se não o professor não consegue basicamente nada.

Luciana – Você já falou um pouco que você iniciou a Companhia da Ilusão no governo do Collor. Qual foi a história inicial e as parcerias da Companhia da Ilusão? Como é que foi a escolha do nome? Eu sempre tive curiosidade de saber isso.

Alberto – Pois é, eu fiz uma enquete junto aos primeiros alunos na época, e professores, tudo mais...

Luciana – Qual foi o ano, você lembra?

Alberto – Em 92... 91, 92. Fiz uma enquete, porque, a gente queria, eu queria um nome, sabe... que fosse poético, uma coisa, mas uma coisa que tivesse a ver com a interpretação, mas que não falasse diretamente de interpretação. Eu acho que interpretar é uma ilusão. O próprio teatro cria a ilusão do real e quebra com a ilusão, então a ilusão está no trabalho da interpretação. O ator na sua verdade artística, ele ilude a plateia: ele ilude que está chorando, ele ilude que está feliz, ele ilude que está com raiva; é tudo uma ilusão. Né?! Não pode ser real. Então dentro dessa subjetividade que o teatro é – a interpretação – o nome *ilusão* bate, mais ou menos, nesse sentido. Agora... o nome surge assim: que tem um texto que eu gosto muito que chama *Caravana da Ilusão*, e eu sempre gostei desse nome *Caravana da Ilusão*, porque eles levavam ilusão para as pessoas; e por que não: Companhia da Ilusão? Sabe? Aí um dia eu estava assistindo – a gente ainda não tinha chegado em um nome, tinha assim, é... como que era? *Escola...* não sei o que... *Monte...* O pessoal trazia cada nome mirabolante, aquelas coisas todas; eu falei “gente, mas está muito empolado esse nome...” Aí a gente foi na Martins Penna assistir uma peça da Caravana da Ilusão – que era o nome da peça, neh?! – E eu tô assistindo e falei “tá aí o nome da Companhia: Companhia da Ilusão. Caravana da Ilusão é a mesma função: levar ilusão.” Aí surgiu assim. Sabe aquele insight assim, de você estar assistindo um texto e “gente, por que eu não pensei nisso?”? E todo mundo gostou de Companhia da Ilusão, ou Cia da Ilusão... todo mundo gostou. Foi unânime quando eu cheguei com esse nome.

Luciana – E teve alguma parceria inicial ou você começou sozinho?

Alberto – É, eu nunca tive parceria. Nunca tive parceria... eu tive um sócio – não sei se de parceria você está querendo saber de sociedade, né?! Porque parceria, geralmente, eu imagino assim: patrocínio, alguma coisa assim né... então nunca tive assim não. Mas eu tive um sócio, que era a pessoa com que eu vivia já há alguns anos, e nós tínhamos... que casamento é uma sociedade... só que no início ele não acreditou e tentou me demover da ideia de montar essa escola, ele falava “você é louco, a gente precisa tanto do dinheiro e você alugando essa sala” e aí veio aquele tanto de amigos dele, outros também “nossa, você está maluco! Fazer isso... Fulano de tal tentou fazer e não deu certo” – acho que era o Gustavo Pacheco na época; eu peguei a mesma salinha que era do Gustavo Pacheco, na época. “Não deu certo! Fulano de tal tentou e não deu certo... mas ele tinha uma outra profissão, agora você tá sem trabalho, nem nada...” – e eu sou ariano, né?! Então ariano tem dessas coisas assim, que ora é benéfico, e ora é uma merda, porque... se fosse, se tiver certo, é benéfico, que o ariano (não?) arreda o pé, né?! Mas se tiver errado, também, você vai pro buraco, né?! Então... mas eu estava certo, sabe?! Porque, aí, no final do primeiro ano ele viu que deu certo. Aí ele se encantou com a ideia e começou a dar aula. A gente começou a dirigir juntos também, e tal...e aí pronto: acabou sendo o meu sócio. Eu o convenci sem uma palavra.

Luciana – Só viu que deu certo...

Alberto – É, deu certo, começou a dar certo, ele se encantou, e foi muito bom, porque foi, assim, aquele grande parceiro, de muitos anos; e a gente fez grandes projetos, e era muito bom a gente poder falar da coisa que a gente gostava – ele também (era) outra pessoa completamente, assim, apaixonada por teatro e tudo mais – então era muito bom. Aprendi muito, foi uma pessoa que trouxe muito conhecimento pra mim, que tinha uma bagagem muito boa e tal; foi muito bom, muito rico.

Luciana – Qual era o nome dele?

Alberto – Antônio Fábio.

Luciana – Por que a escolha do método de Stanislavski para ser aplicado na Companhia?

Alberto – Primeiro porque eu acredito que método mesmo é só este que existe no ocidente. Você têm vários outros sistemas, mas assim, que não chega a ter a complexidade de um método, para a formação do ator; e porque o método, comprovadamente, assim, em todo ocidente, ele formou grandes atores. O método de Stanislavski foi muito mal

ministrado, inclusive nos Estados Unidos na Actor Studio, em determinada época, e aí algumas pessoas achavam que não funcionava; mas assim, há várias visões, então, de repente você pode ter um tesouro nas suas mãos e aplicar mal, né?! Mas assim, o método compreendido mesmo, estudado, ele é um material, assim, muito rico, como um norteador do ator, independente do gênero que ele tiver trabalhando. É um método que traz disciplina: ele mostra que a disciplina é fundamental no trabalho de qualquer ator; um método que nasce da própria observação da natureza humana – então Stanislavski não saiu descobrindo nenhuma coisa...mirabolante, não; assim, observando a própria natureza humana – e um método que sempre foi respaldado e é, até hoje, pela psicologia moderna. Então você tem um... o criador do método, que é contemporâneo de Freud, então você tem todo um lado da psique humana que não era explorado de uma forma, assim, científica, e o método faz isso. E, a ponto, inclusive, do próprio Stanislavski, depois refutar a memória emotiva, porque, em contato agora com a psicanálise – imagino eu que – ele viu que memória emotiva não era um trabalho realmente correto de fazer, e o próprio criador refutou a criação. Então é um método muito embasado em bases científicas, e eu gosto muito disso. Agora, fora Stanislavski, vários outros que surgiram, o próprio Artaud e o Brecht, e...sabe?! Vários. O Pitoef, e... assim... enfim... Você têm coisas maravilhosas que surgiram a partir dali. E porque, eu acredito também que Stanislavski, ele dá um dos primeiros passos em direção à encenação teatral: quando ele dá a visão dele, lá, nos tempos idos lá da Rússia, ainda no século XIX, início do século XX, ele dá a visão dele de... de uma peça lá do Anton Tchekhov...e o Tchekhov não aceita, acha que ele mexeu na obra dele – não! Ele estava dando a visão de um encenador em cima de uma obra – para mim ele também é inovador nesse sentido; ele traz um dos primeiros passos para o teatro contemporâneo que nós temos hoje.

Luciana – Os conteúdos que você passa, eles são divididos por semestre. Como é que você pensou em organizar os conteúdos desse método no curso?

Alberto – Eu pensei em organizar pela própria dificuldade que o aluno traz para entender e compreender a interpretação teatral, porque as pessoas chegam muito iludidas com a visão de televisão, né?! E o teatro tem uma distância, assim, imensa em relação à ideia que as pessoas fazem de interpretação quando elas chegam com essa mentalidade de rede globo, de televisão. Então, o primeiro passo que eu vejo que o aluno precisa, e eu peguei a primeira parte do método que é a parte mais de, dele entender que o ator tem que passar por uma preparação, para depois ele fazer uma construção. Então isso acompanha a

metodologia da Companhia o tempo inteiro: a preparação do ator, independente do semestre que ele esteja, e a construção da personagem, dentro daquele semestre; então a preparação dele no nível 1 vai ser totalmente diferente da preparação dele no nível 2, que ele, agora, já está mais maduro no nível 2, e no nível 3, 4 e 5 então, ele já está andando sozinho. Mas ele tem que sempre ter aquele momento, o primeiro momento é preparando o ator para aquilo que ele vai fazer. Então eu pego: fé cênica, para eu trabalhar aí o que? As duas realidades que nos acompanham na vida – que é a subjetiva e a objetiva –, então o aluno tem que entender que interpretar não é vida real. Interpretar é poesia; interpretar é um faz de conta; interpretar é você realmente criar a ilusão de algo. Então ele tem o tônus muito mal trabalhado, se ele vai pegar no braço de alguém ele pega machucando mesmo (porque se o personagem estiver com raiva); ele tem que entender essas primeiras noções de que ele está interpretando, não é vida real. Então, trabalhar o corpo do ator, trabalhar a voz do ator, o intelecto do ator, tudo isso, você está preparando o ator no semestre. Aí depois, e, concomitantemente, vai trabalhando no primeiro semestre a fé cênica, a verdade cênica, aí a gente trabalha a verdade do lugar, atmosfera do lugar, para ele realmente começar a entender essa coisa das duas realidades que permeiam a interpretação teatral. E aí, a gente trabalha muito no nível 1 a questão dele entender a importância da pesquisa em cima do autor, ele entender a obra, e depois ele entender o diretor, e só depois que ele vai começar a criar; então isso é uma das coisas mais difíceis para o aluno entender no nível 1 – que ele só cria depois que ele entende o autor, a obra do autor, e o que que o diretor quer; porque ele tem que entender a visão do diretor para depois ele começar a criar. Então praticamente o nível 1 é isso, com as circunstâncias propostas e a formação da ação dramática. O nível 2, o aluno já vai partir para um trabalho mais teatral mesmo, que é a tragédia grega. Eu acho a tragédia uma das coisas mais teatrais, porque é grande, não é realista, é teatro puro né?! A voz, a encenação toda... é muito teatro. A questão de você trabalhar os arquétipos e toda a beleza das tragédias da forma que a gente tem, através das histórias como eram representadas naquela época, então você já está trabalhando o aluno para uma coisa mais poética. Mas aí ele tem que ter, tem que desenvolver no nível 2 uma visão mais...uma visão mais...subjetiva das coisas, uma visão mais poética das coisas, então eu trabalho com ele a visualização, e trabalho com ele o *se fosse* – ele se colocando, ele despertando nele como que é essa coisa de você despertar em você as emoções que uma personagem estaria sentindo – aí ele se colocando no lugar da personagem, isso é outro passo que é importante para o ator; ele despertar as energias psicofísicas nele, da situação da personagem, e eu trabalho muito a

questão dele perceber como que é ele diante de uma tela de cinema: por que que a tela, aquela história ali, desperta nele aquelas emoções? Porque ele se coloca no lugar. Então todo o trabalho do segundo semestre é fazer com que o aluno realmente se coloque no lugar da personagem, sem perder a realidade objetiva e a subjetiva, sem perder em nenhum momento que ele está brincando, que ele está no controle de tudo, a personagem não passa de uma máscara ali onde ele controla tudo. Esse é o segundo passo. E o terceiro passo que é interpretação 3, que é a questão da atenção cênica, ele realmente estender essa percepção dele de uma forma muito maior, onde ele abrange toda a circunstância proposta, com os contatos físicos e mentais, naquela atmosfera, naquele lugar que a personagem está; e onde ele pode fazer um zoom, mentalmente, dentro da história da personagem, ele focalizar pequenos detalhes que ele pode engrandecer ali a sua interpretação naquela visão como se fosse a personagem que estivesse tendo um pensamento; ele começa a perceber que ele dirige tudo ali – que é a atenção cênica - , mas ele tem que estar atento cenicamente para ele poder fazer isso. Aí a ação se instala, ele vai começar a entender a questão da dualidade, que é fundamental, é quando o ator começa realmente a perceber e ter autonomia, quando ele começa a perceber que ele é duo, ele escuta e ele filtra para a personagem, ele é ele e a personagem ao mesmo tempo, e a luzinha piloto não apaga nunca. É um passo bem grande aí. E a interpretação realista, que aí já vem toda uma questão de você progredir com o aluno nas instalações, as várias instalações que ele precisa, para ele chegar e fazer um trabalho tão minucioso que é algo realista, ou naturalista. Então ele precisa de ter uma percepção ainda – cada vez a percepção dele vai aumentando mais no que ele imaginava que era interpretar. Então para fazer um trabalho realista, ele tem que agora desenvolver a capacidade de pensar e ouvir em cena. Se ele não pensar e ouvir em cena, ele não consegue fazer um trabalho realista, porque esse aluno agora, ele está assim, num patamar em que não existe o decorar o texto, ele tem que visualizar o texto, ele tem que visualizar as situações, as coisas que movem as palavras da personagem, e isso vai promover um ouvir e pensar em cena, mas para isso, ele precisa se instalar como ator e como sujeito da trama – que é a personagem – aí tem um grande passo aí na interpretação. E finalizando, aí nós temos o ator agora, que eu chamo que interpretação 5, que é o teatro contemporâneo, é o ator juntando tudo isso que ele aprendeu, agora ele vai aprender a bordar a criação dele, a por frufuzinho, a pôr lantejoulas, a pôr sombras, a colorir a criação dele, a brincar com aquilo que ele já consegue fazer, agora ele brincar com os detalhes, porque o que faz uma grande interpretação, ao meu ver, são os detalhes. Todo ator considerado talentosíssimo é porque

é um ator detalhista, mas para ele ser detalhista, ele tem que se livrar de tudo isso desde o início – se livrando das camisas de força, das coisas que o prendem – até ele chegar nessa compreensão de interpretar uma personagem, e se dando ao luxo de colocar detalhezinhos, que são requintes na interpretação dele.

Luciana – Como surgiu o projeto Teatro de bolso?

Alberto – Pois é, o projeto teatro de bolso ele surgiu lá no conic, só 8 pessoas de cada vez que podiam assistir; a gente fazia duas sessões para ter 16 pessoas, claro que acabava sentando pessoas, assim, no chão né?! Mas era uma salinha muito pequena, metade dela era o palco, de 8 lugares, e uma cortininha, tudo assim. O Teatro de Bolso, ele surge da necessidade que Brasília sempre teve – Brasília não -, da necessidade que nós, artistas brasilienses, sempre tivemos de espaço; então a gente nunca tem aquele espaço ideal em Brasília; e cada vez mais, me entristece o fato dos grandes espaços estarem sucateados: Dulcina, Teatro Nacional, então ali você tinha Villa Lobos, você tinha Martins Penna, você tinha... sabe?! Uns espaços assim... aí fica tudo... cadê?! Né?! Então o Teatro de Bolso, ele nasce já daquela época que esses espaços estavam funcionando, ele já nasce de uma necessidade, porque Brasília sempre foi muito mãezona pra quem vem de fora né?! Mas nunca foi assim...era mais uma madrasta malvada pra quem é de dentro. Então os artistas brasilienses, eu vejo assim, em todo ponto de Brasília você tem pessoas talentosíssimas, tentando a todo custo montar uma peça, montar isso, não tem uma política que incentive isso aí. Então o Teatro de Bolso, ele surge da necessidade do próprio ator brasiliense de não ter espaço. Aí por outro lado, depois você requinta isso aí. O Teatro de Bolso na Europa, nos Estados Unidos, né, já é um luxo, daquelas pessoas que criam aqueles espaços meio underground e tudo mais, porque é uma cultura que vai em todos os lugares, e que adora o que é diferente. Já em Brasília a gente está lutando esses anos todos para que as pessoas abracem os teatros, construídos com muita dificuldade, assim, teatros independentes né?! Porque Brasília é uma cidade muito certinha. Eu queria que meu Teatro de Bolso fosse num subsolo, num porão; por isso que eu adoro o conic – o conic é tudo que não é Brasília, e ali você tem o que há mais de bonito na criação que é a diversidade, e Brasília é meio igual, quase em todo lugar que você olha; o conic, o setor de diversão sul, é assim, aquela coisa bem metropolitana, pra mim, que é a coisa da mistura, das tribos, dos guetos, dos pensamentos, das formas de viver e tudo mais, é tudo junto e misturado, eu gosto muito disso aí – eu queria que o Teatro de Bolso fosse num lugar assim, sabe?! Mas não consegui na época e tive que vir aqui para a W2 que estava

mais barato aqui. Mas hoje, o Teatro de Bolso, eu vejo como os espaços mais importantes, por isso que lá fora eles são subsidiados, porque são espaços de formação de plateia, são espaços que promovem muita coisa ao mesmo tempo. Você vê que aqui na Companhia da Ilusão, só os trabalhos acadêmicos, que as pessoas entram – a entrada é 1kg de alimento não perecível – a gente tem, todo semestre em torno de 2000 pessoas que vem ver, no espaço pequeno, só os trabalhos acadêmicos, fora os trabalhos comerciais. Então são espaços que estão produzindo o tempo inteiro – não só o da Companhia da Ilusão, mas outros Teatros de Bolso que acontecem em Brasília, você pode ver que eles produzem o tempo inteiro, até porque eles têm que sobreviver. E sem a ajuda do governo.

Luciana – Quais as principais dificuldades que você percebe ou vivencia em manter uma escola de teatro?

Alberto – Olha, uma escola de teatro... acho que a principal dificuldade é a questão do espaço. Aqui na Companhia a gente tem um espaço reduzido, onde acontece muita coisa – você tem três turmas ao mesmo tempo, em um espaço pequeno. Mas pra mim, a dificuldade maior não é essa, mas é a do corpo docente: é você ter um grupo de professores que realmente, assim, abracem a causa – e no caso, a gente tá falando do método de Stanislavski – e que tragam novidades, mas assim, sem desfazer a filosofia da escola. Então, hoje, a Companhia já conta com o corpo docente que me dá muito mais possibilidade de eu pensar em outras coisas, porque antes eu fazia isso quase tudo quase sozinho, não tinha muitos professores ajudando. Mas acho que toda escola, a principal dificuldade dela é montar um corpo docente – que seja bom, e que seja ligado ali no que está fazendo; e graças a Deus aqui na Companhia a gente já alcançou isso, mas, por longos anos, a minha dificuldade maior era essa. Então, eu tive semestres que eu dava aula para 14 turmas... hoje as pessoas ficam “nossa! Você dá aula para essas turmas todas, e vai montar 6 espetáculos?”, “sim, teve semestre que eu montava 14.”; então assim, sabe?! O material humano é o mais difícil, porque o material humano é o mais precioso, sempre, sabe?! É quando você realmente vai... e a Companhia começou a formar os próprios professores, os próprios diretores, a partir dos workshops e núcleo de pesquisa e tudo mais, então, isso aí trouxe um descanso. Mas o espaço físico, ainda é, para nós, limitador; porque a gente... todos nós gostaríamos de fazer muito mais coisa do que a gente faz, mas por enquanto, o espaço nosso ainda é muito pequeno, não é o espaço que nos atende assim como a gente gostaria, né?! Eu acredito que no futuro a gente possa vir a ter esse espaço, com o corpo docente que a gente vai formando cada vez mais, né, de pessoas “prata da

casa”, aí a gente vai fazer coisas que as pessoas vão ficar maravilhadas – se já ficam hoje, vão ficar maravilhadas. E aí você vai tendo vários diretores formados e com as suas ideias, e professores e tudo mais, aí pronto: a escola não para. Tudo o que a gente precisa hoje – hoje – é o espaço físico, maior.

Luciana – Você começou a falar sobre o corpo docente, né, os diretores e professores que estão trabalhando aqui, e na sua visão, como são formados os diretores que dão aula, aqui na Companhia da Ilusão?

Alberto – Na minha visão? Como são formados?

Luciana – É.

Alberto – É, os diretores que dão aula aqui...você tá falando dos diretores que dão aula, né?!

Luciana – É, os professores... Como são formados os diretores que trabalham aqui na Companhia.

Alberto – Os diretores que trabalham na Companhia, como eu falei, eles são “pratas da casa”. E eu gosto muito da ideia que os diretores saem da Companhia, com a formação que a Companhia dá, e que eles vão em busca de outros conhecimentos – como UnB, Dulcina; que você tá falando de um campus universitário, você tá falando de uma faculdade – e que eles tragam novidade. Mas esse diretor, que saiu daqui aluno, ator, e que volta a integrar o quadro da companhia – ou as vezes nunca larga o quadro né, faz as duas coisas ao mesmo tempo, que é o que mais acontece – com a visão moderna, das coisas que estão acontecendo, ele é muito importante para a Companhia, porque ele...esse diretor, ele traz uma coisa que é importante, que é assim, o diferente. Mas ele tem ao mesmo tempo qual é a filosofia da Companhia: então ele traz as novidades sem desfazer aquilo que foi também o início da formação dele; porque se ele vem pra Companhia é porque ele achou que foi importante para ele aquela formação. Então os nossos diretores, geralmente, são pessoas que antes de serem diretores eram atores comprometidos com o que estavam fazendo, atores disciplinados, que não ia dar nenhum problema para qualquer trabalho lá fora, seja universitário, qualquer coisa, a ponto de serem elogiados lá fora, pela escola que receberam, entendeu? E isso é muito bom. E eles voltam trazendo coisas novas e sem perder aquilo que eles aprenderam, entendeu? Então assim, a formação do nosso diretor se dá aqui dentro da Companhia e fora da Companhia. Dentro da Companhia

a gente vai estar dando sempre o workshop, pra fazer uma reciclagem, pra rediscutir metodologias de trabalho, pra rever os pontos acadêmicos que a própria história do teatro traz pra gente através vasta bibliografia, então a gente tá sempre assim, buscando esse reciclar aqui dentro. E o diretor que alça voos lá fora e acaba bebendo de outras fontes, ele traz também para cá. Então a formação se dá não só aqui, mas como fora.

Luciana – Você queria acrescentar na formação dos diretores e professores...

Alberto – Então, e aí embora esse voo que o nosso diretor dá lá fora, bebe de outras fontes e traz, a gente sempre prima, aqui dentro da Companhia, pelo conhecimento da carpintaria teatral, pelas questões do estudo da ação; então o nosso ator é alguém que a gente está o tempo inteiro trabalhando e rediscutindo a questão da importância da ação, da compreensão da ação no texto. Então, geralmente, são diretores que vão estar pontuando isso junto do aluno, ou do ator que ele vai estar trabalhando, porque, para nós, é muito importante a tríade do Sábato Magaldi de: ator, texto e público; então o ator que não sabe, que não tem uma visão mais delicada, mais acadêmica mesmo sobre o texto, ele pode desfazer grandes obras... porque o texto é fundamental; e texto, não só texto escrito, o texto como uma história que está sendo contada, então a ação aí, ela é fundamental; então na formação dos nossos diretores e professores, a gente trabalha não só a estrutura aristotélica, como a gente desfaz a estrutura aristotélica, através de outros sistemas como o do próprio Brecht, o teatro do absurdo, mas sempre com o olhar de quem entende a estrutura e de quem se vale dessa estrutura quando é necessário, e quando não é também, desfaz essa estrutura; e se o diretor não tem essa visão, ele acaba empobrecendo o trabalho.

ANEXO II: QUESTIONÁRIOS

Questionário para os diretores da Companhia da Ilusão

O seguinte questionário tem o propósito de coletar informações sobre a utilização do método desenvolvido por Constantin Stanislavski nas direções teatrais realizadas na Companhia da Ilusão. Os resultados podem integrar a pesquisa do trabalho de conclusão de curso da aluna Luciana Silva Marinho. Não será informada a identidade (nome) de quem está respondendo o questionário, sendo este campo de informação apenas optativo.

Busco, por meio deste questionário, outras visões de diretores, que ainda estão aprendendo ou já estão inseridos nesta prática há algum tempo. Tendo em vista que se encontram poucos relatos com o foco voltado para a direção, um dos objetivos deste trabalho, que está sendo desenvolvido, consiste em aumentar o material para outros diretores.

ENTREVISTADO A:

Marque um “X” em “aceito divulgar minhas respostas”, para que as informações coletadas neste questionário possam ser estudadas e utilizadas como material de pesquisa para o trabalho descrito previamente.

Aceito divulgar minhas respostas

Não aceito divulgar minhas respostas

(opcional)

Idade: _____

Formação: _____

1. Quando e como você começou a trabalhar na Companhia da Ilusão?

No meu segundo semestre como aluno (1º semestre de 2014), fui convidado a ser assistente do Alberto em Maria Padilha. Fui assistente em outras montagens acadêmicas, e após a conclusão do curso de formação de ator, dirigi minha primeira peça, no primeiro semestre de 2016.

2. Quando/como surgiu o seu interesse pela direção teatral? Já havia dirigido alguma peça ou cena antes de trabalhar como diretor ou assistente de direção na Companhia da Ilusão?

Durante a realização do curso da companhia. Já havia dirigido cenas e peças de forma amadora em escola e igreja. Pra mim foi uma evolução natural da formação de ator.

3. Em sua visão, qual o papel do diretor nas peças criadas na Companhia da Ilusão?

O diretor tem papel de aglutinador do processo. Ele toma às decisões referentes à montagem, sem descuidar do processo acadêmico, de levar os alunos a vivenciarem na prática as técnicas aprendidas.

4. Como/quando teve contato com o método de Stanislavski? Para você, algum termo ou técnica se destaca mais em seu trabalho como diretor?

O primeiro contato foi durante o curso da companhia. Acredito que a dualidade do ator seja a técnica que mais influencia meu trabalho como ator e como diretor. Através da dualidade, o ator pode acessar as demais técnicas aprendidas e colocá-las em uso na interpretação.

5. Como você vê o ensino do método de Stanislavski, na Companhia da Ilusão, para atores que estão iniciando seus estudos?

Vejo de forma positiva. Por se tratar de um curso voltado à prática, o método serve como base teórica para o aprendizado dos alunos.

6. Quais desafios você identifica no trabalho do diretor-professor dentro da Companhia da Ilusão?

Como todo processo pedagógico, o maior desafio é engajar os alunos na utilização da teoria e técnicas ensinadas.

7. Como você aplica o método de Stanislavski na montagem do semestre? Como a relação método e montagem funciona para você?

A utilização do método começa na construção dos personagens pelos atores através das circunstâncias propostas. Aproveito ainda cada oportunidade apresentada para fazer as conexões entre a utilização das técnicas e o resultado esperado para determinada cena. Quando adequadamente apreendido, o método se torna orgânico com a montagem.

ENTREVISTADA B:

(X) Aceito divulgar minhas respostas

() Não aceito divulgar minhas respostas

(opcional)

Idade: 25

Formação: cursando Licenciatura em Artes Cênicas - UnB

1. Quando e como você começou a trabalhar na Companhia da Ilusão?

Comecei a trabalhar como assistente em 2012 na turma de adolescentes, depois do curso Massa Cênicas ministrado pela companhia, comecei a dirigir espetáculos acadêmicos da mesma, entretanto antes já tinha sido codiretora de outros espetáculos juntamente com o Alberto Bruno.

2. Quando/como surgiu o seu interesse pela direção teatral? Já havia dirigido alguma peça ou cena antes de trabalhar como diretor ou assistente de direção na Companhia da Ilusão?

Meu interesse surgiu quando acabei o curso regular da companhia, buscando conhecer outras áreas do teatro, como assistente fui descobrindo que tinha habilidade e criando interesse maior pela coisa, aumentando após escrever a minha primeira peça apresentada no Massa Cênica. Gosto de desafiar minha criatividade e de explorar junto com os atores outras formas de criação de cena.

3. Em sua visão, qual o papel do diretor nas peças criadas na Companhia da Ilusão?

De professor-diretor, embora não tenhamos total abertura para fazer o que nos instiga, temos que trabalhar juntamente com a proposta da companhia e a proposta que motive a turma. Entretanto acredito que há outro aspecto que abordei no meu Pibic finalizado recentemente, o de treinadores que incentivam e provocam seus alunos. Trabalho na companhia há anos, conhecendo o trabalho a longo prazo da Cia, e muitas vezes percebo a desistência de professores pelos seus alunos, é triste. Somos educadores acima de tudo naquela companhia, estamos lidando com alunos-atores, dado que a atuação é algo nato do ser humano, mas são alunos e estão aprendendo, mas mesmo assim possuem voz e devem ser ouvidos.

4. Como/quando teve contato com o método de Stanislavski? Para você, algum termo ou técnica se destaca mais em seu trabalho como diretor?

Trabalho com essa técnica dez dos doze anos de idade quando entrei na companhia em 2006, é a técnica que para mim funciona melhor. Nos processos de direção trabalho muito a lógica da ação, os objetivos, a fé cênica, circunstâncias propostas e a motivação intrínseca dos alunos-atores para criarem seus personagens, busco também dar um norte a eles, entretanto os mais experientes (atores convidados) deixo mais livres.

5. Como você vê o ensino do método de Stanislavski, na Companhia da Ilusão, para atores que estão iniciando seus estudos?

Não presencio ao fundo as aulas de interpretação teatral, acredito que o ensino é bem pontual e as técnicas são exploradas pelos professores, entretanto alguns professores acabam por enrijecer seus alunos-atores chegando muitas vezes a mim totalmente dependentes da direção, então trabalho para eles buscarem criar a sua autonomia, todavia dando direcionamentos também, mas deixando-os livres para criar a partir das circunstâncias propostas do personagem. Quando voltam para o professor original da companhia acabam por criticar a falta de espaço para criar.

6. Quais desafios você identifica no trabalho do diretor-professor dentro da Companhia da Ilusão?

Como sempre fui tratada como filha rebelde pelo coordenador do curso, sinto muitas vezes medo de expor meus pensamentos, venho buscando quebrar isso. Os momentos que dirijo sem ele, me sinto muito mais livre para criar. Também sinto falta de espaço para o novo entrar na companhia, contudo já tivemos grandes avanços. Como professora a cobrança de exigir deles é bem alta, o que fui mudando ao longo dos anos, mas acredito que acabei parando na outra ponta com o papel de mãe, agora busco encontrar um equilíbrio. Percebo também que vários comportamentos de direção que sofri ao longo dos anos estão presentes em mim, muitas vezes falhando com o meu pensamento de ouvir o outro e chateando alguns colegas, mas vamos melhorando.

7. Como você aplica o método de Stanislavski na montagem do semestre? Como a relação método e montagem funciona para você?

Aplico totalmente, entretanto trazendo coisa que aprendi na UnB que não existem na Cia e são rasamente exploradas. Com o diálogo com os atores acredito que funcione bastante, posso dizer que em todas as peças que dirigi os alunos tiveram crescimentos dos mais variados e me sinto orgulhosa disso. Embora uma turma que tenha trabalhado comigo durante um ano tenha sofrido grandes críticas do coordenador também criticando meu trabalho, e acredito que há sim pontos que tenho que melhorar, eles foram muito bem nas duas apresentações, chegando a ser sugerido pelo coordenador que entrassem em temporada comercial. Como professora, acredito que alcancei meus objetivos o que me estimula, mas na visão dos outros talvez não. Embora o aluno-ator também precise aprender a lidar com

direções diversas, acredito que estimular nele a autonomia de criar é essencial para qualquer ator.

ENTREVISTADO C:

(x) Aceito divulgar minhas respostas

() Não aceito divulgar minhas respostas

(opcional)

Idade: 45

Formação: Administração de empresas

1. Quando e como você começou a trabalhar na Companhia da Ilusão?

Comecei a trabalhar na companhia da ilusão em 2015 como ator do núcleo de pesquisa. No 1º semestre de 2017 trabalhei como assistente de direção. Por fim comecei a trabalhar como diretor a partir do 2º semestre de 2017

2. Quando/como surgiu o seu interesse pela direção teatral? Já havia dirigido alguma peça ou cena antes de trabalhar como diretor ou assistente de direção na Companhia da Ilusão?

O meu interesse em dirigir surgiu do meu envolvimento na companhia da ilusão, principalmente depois de ser assistente. Quando houve a necessidade da Companhia da Ilusão em diretor para uma das turmas da escola eu me coloquei à disposição, e para desenvolver o trabalho fiz um workshop da companhia para direção teatral.

3. Em sua visão, qual o papel do diretor nas peças criadas na Companhia da ilusão?

O diretor deve coordenar todo o processo, desde a orientação aos alunos até a definição de tudo que envolve a peça, como sonoplastia, figurino, maquiagem e iluminação. Neste aspecto o papel do assistente é fundamental. A harmonia entre os dois se torna essencial para o bom resultado das montagens. É fundamental que o diretor constantemente lembre os alunos sobre as técnicas aprendidas nas aulas de interpretação teatral. Ressalto também o papel de professor, por se tratar de uma escola. Ajudamos os alunos não apenas na função de ator/atriz na sua essência, mas também nas relações sadias entre todos os envolvidos nas montagens, aplicando a ética e a disciplina durante as aulas/ensaios;

4. Como/quando teve contato com o método de Stanislavski? Para você, algum termo ou técnica se destaca mais em seu trabalho como diretor?

Meu primeiro contato com o método foi no segundo semestre de 2014, como aluno do Nível 1 da Companhia da Ilusão. No meu trabalho utilizo muito a Circunstância/proposta, por ser o ponto inicial de trabalho do ator, para o correto entendimento da peça e das personagens. Outra técnica que é essencial no meu trabalho é o uso adequado das unidades de ação por parte do ator, já que esse é um aspecto básico para o entendimento da ação e do texto, seja por parte do ator seja por parte da plateia.

5. Como você vê o ensino do método de Stanislavski, na Companhia da Ilusão, para atores que estão iniciando seus estudos?

Stanislavski é um método consagrado no teatro mundial. É um método com um sistema bem definido. Considero ser um dos métodos mais completos. O método ajuda os alunos na compreensão da peça, do autor, das personagens. Outro aspecto importante do método é a questão de grupo. É um método que também dá relevância ao trabalho em equipe.

6. Quais desafios você identifica no trabalho do diretor-professor dentro da Companhia da Ilusão?

Os desafios são diários. O primeiro é fazer com que o grupo trabalhe para um objetivo comum, um resultado final que faça com que todos saiam satisfeitos ao final do processo. As relações interpessoais é outro desafio importante, já que as pessoas trazem experiências diversas, tem valores e crenças diversas. Manter o equilíbrio e a motivação do grupo e de cada ator/atriz individualmente é um grande desafio.

7. Como você aplica o método de Stanislavski na montagem do semestre? Como a relação método e montagem funciona para você?

Os alunos têm aulas de interpretação teatral, onde aprendem técnicas do método Stanislavski antes do início da montagem do semestre. Isso ajuda bastante no trabalho. Como meu nível é o 2, eu foco nas técnicas dos dois primeiros semestres (circunstância/proposta; máscaras; unidade de ação; visualização e mágico se fosse). A primeira técnica – circunstância/proposta é obrigatório antes do início da montagem. Eles respondem as perguntas a partir de uma pesquisa feita por eles e uma discussão inicial sobre a peça. Em seguida ajudo eles a refletir sobre as respostas que eles deram. As demais eu vou orientando conforme o material que eles me apresentam durante as aulas. Se vejo necessidade eu os faço lembrar e refletir sobre as técnicas que aprenderam. Peço que apliquem na construção de

suas personagens. Até que essas técnicas passem a ser naturais. A unidade de ação é a técnica que eu constantemente corrijo. Sou repetitivo na correção se necessário. O mais importante é o aluno entender como e porque fala aquilo e daquela forma.

ENTREVISTADO D:

(X) Aceito divulgar minhas respostas

() Não aceito divulgar minhas respostas

(opcional)

Idade: 19

Formação: Artes cênicas (bacharelado)

1. Quando e como você começou a trabalhar na Companhia da Ilusão?

Meu primeiro semestre como assistente de direção foi no primeiro semestre de 2017. Eu tinha retornado à cia depois de um semestre afastado. Já havia passado na faculdade, mas tinha um semestre de folga antes de começar, então quis expandir meus conhecimentos e minha experiência com teatro antes de ingressar na faculdade. Falei com o Alberto no início do semestre sobre o meu interesse e ele me colocou na turma infanto-juvenil.

2. Quando/como surgiu o seu interesse pela direção teatral? Já havia dirigido alguma peça ou cena antes de trabalhar como diretor ou assistente de direção na Companhia da Ilusão?

Meu interesse pela direção teatral teve início nas minhas observações sobre os aspectos de uma peça que iam além do trabalho do ator, que até então tinha sido meu único contato. Passei a assistir e a ler as peças teatrais imaginando como as cenas poderiam ser montadas, como a ação descrita poderia ser transcrita para o palco. Eu costumava manter um caderno com descrições de ações de peças específicas que havia lido, mas infelizmente o perdi.

3. Em sua visão, qual o papel do diretor nas peças criadas na Companhia da Ilusão?

Na companhia, os diretores têm um papel múltiplo: além de diretores, são cenógrafos, iluminadores, figurinistas, as vezes maquiador, o mais difícil, professor. Acredito que eles são responsáveis por ensinar aos atores novas técnicas, fazer com que as botem em prática enquanto se monta uma peça teatral.

Creio que a peça só tem um resultado satisfatório quando o diretor conseguiu fazer com que seus alunos atores aprendessem de fato as técnicas necessárias.

4. Como/quando teve contato com o método de Stanislavski? Para você, algum termo ou técnica se destaca mais em seu trabalho como diretor?

Meu primeiro contato com o método de Stanislávski também é o meu primeiro contato com a companhia da ilusão e com o teatro no geral. Ingressei como aluno na turma adolescente no segundo semestre de 2012. Em um processo de direção, a técnica que mais gosto de utilizar é a abordagem sobre a criação de uma vida física para o papel e toda a sua criação em torno da ação física em cena. Creio que tais técnicas e exercícios em cena são extremamente benéficos para o desenvolvimento de um ator e de um processo.

5. Como você vê o ensino do método de Stanislavski, na Companhia da Ilusão, para atores que estão iniciando seus estudos?

É excelente iniciar os estudos teatrais por Stanislavski, mas tenho meus problemas com a divisão de técnicas feita por semestres, ou níveis, realizada pela companhia. Acredito que esta divisão deveria ser refeita, pois muitas vezes técnicas que serão dadas apenas posteriormente são necessárias em montagens de gênero como a tragédia grega, e os diretores são obrigados a pincelar tais técnicas de maneira provisória na tentativa de alcançar um resultado satisfatório.

6. Quais desafios você identifica no trabalho do diretor-professor dentro da Companhia da Ilusão?

Como citei no item 3, o diretor da companhia da ilusão tem um papel múltiplo. Isto, somado com a falta de recursos e limitações espaciais, faz com que ele precise se desdobrar para conseguir montar o espetáculo. É preciso fazer concessões em relação à toda parte técnica do mesmo. Em relação ao elenco, sua multitudine é desafiadora. O diretor precisa lidar com pessoas que tem diferentes motivações (o que afeta diretamente seu comprometimento) e diferentes “talentos”.

7. Como você aplica o método de Stanislavski na montagem do semestre? Como a relação método e montagem funciona para você?

Tento aplicar exercícios que apliquem as técnicas de Stanislavski para que os alunos saibam utilizar tais técnicas quando desejarem. São exercícios já relacionados à peça e aos personagens específicos de cada aluno. É também um desafio tentar aplicar o método em uma montagem da companhia pois este foi

desenvolvido para processos com uma duração muito maior do que o tempo disponível.

ENTREVISTADA E:

(x) Aceito divulgar minhas respostas

() Não aceito divulgar minhas respostas

(opcional)

Idade: 32

Formação: formada pelo curso de teatro da Companhia da Ilusão

1. Quando e como você começou a trabalhar na Companhia da Ilusão?
 - a. Após o fim do curso regular, no 1º semestre de 2017, fiz um workshop de direção (2º/2017). Em 2018, fui assistente de direção e dei aulas de história do teatro.
2. Quando/como surgiu o seu interesse pela direção teatral? Já havia dirigido alguma peça ou cena antes de trabalhar como diretor ou assistente de direção na Companhia da Ilusão?
 - a. O interesse está em conhecer o trabalho teatral por todos os seus pilares. Tenho experiência como atriz, mas tinha curiosidade em saber como é estar no pilar da direção. Além disso, penso que é importante para o ator ter noções de direção teatral, montagem de espetáculos e aspectos correlatos, para que possa se tornar um profissional mais completo.
3. Em sua visão, qual o papel do diretor nas peças criadas na Companhia da Ilusão?
 - a. Além de conceber a montagem, o diretor guia os atores de modo a extrair deles o melhor potencial. Isso acontece ao rememorar técnicas, ao treinar intenções, ao mostrar ao ator outras formas de chegar ao resultado pretendido.
4. Como/quando teve contato com o método de Stanislavski? Para você, algum termo ou técnica se destaca mais em seu trabalho como diretor?
 - a. No curso da Companhia da Ilusão, trabalhamos com o método de Stanislavski desde o primeiro semestre. No meu caso, foi no 1º semestre de 2014, quando ingressei no curso.
 - b. Creio que trabalhei mais com a verdade interior.

5. Como você vê o ensino do método de Stanislavski, na Companhia da Ilusão, para atores que estão iniciando seus estudos?
 - a. O estudo do método é bastante completo e abrangente a cada semestre, e as técnicas são apresentadas em momentos determinantes através de exercícios específicos. Creio, porém, que seria interessante revisar cada técnica aprendida quando o aluno vai para o próximo nível.
6. Quais desafios você identifica no trabalho do diretor-professor dentro da Companhia da Ilusão?
 - a. Tem a questão da criatividade, que é colocada à prova a cada montagem. Questões como: “como trazer essa peça para o palco”, “como trabalhar luz e som”, “o que posso adaptar para ficar concisa e interessante, sem perder a essência do autor”.
 - b. Outro desafio é aprender a estimular os atores a fazerem o melhor e entender as dificuldades de cada um. O teatro é um microcosmo da sociedade, e nas montagens há esse desafio de lidar com atores que te compreendem como diretor, e com atores que não entendem, têm dificuldade de memorização ou de compreender as intenções, ou ainda aqueles que não estão se importando com o espetáculo.
7. Como você aplica o método de Stanislavski na montagem do semestre? Como a relação método e montagem funciona para você?
 - a. Particularmente, preciso rever o método para aplicá-lo em uma montagem. Quando fui assistente, deixei os atores com maior liberdade, especialmente nos ensaios, e sinto que faltou aplicar o método para os atores entenderem melhor o que estavam fazendo. Era realismo, bem no momento do surgimento do método, e este teria orientado melhor o trabalho dos atores na montagem. Por exemplo, trazer os propósitos de cada personagem no palco, a atuação em conjunto para ninguém ficar assistindo à cena do outro enquanto não tem fala, buscar as circunstâncias propostas.