



Universidade de Brasília - UnB  
Instituto de Artes - IdA  
Departamento de Artes Cênicas - CEN

# **Stanislavski e o protagonismo infantil na educação básica**

Gabriela Fuck de Magalhães

Brasília, fevereiro de 2025

Gabriela Fuck de Magalhães

# **Stanislavski e o protagonismo infantil na educação básica**

Orientador: Prof. Dr. Tiago Mundim

Trabalho de Conclusão do Curso de  
Licenciatura em Artes Cênicas  
apresentado ao Departamento de Artes  
Cênicas do Instituto de Artes da  
Universidade de Brasília.

Brasília, fevereiro de 2025

Trabalho de conclusão de curso de Gabriela Fuck de Magalhães, apresentado à Universidade de Brasília - UnB, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Artes Cênicas.

Banca examinadora:

---

Professor Dr. Tiago Mundim - IdA/CEN/UnB

Orientador

---

Professor Me. Guilherme Mayer - IdA/CEN/UnB

Examinador

---

Professora Ma. Jemima Tavares - IdA/CEN/UnB

Examinadora

## RESUMO

---

Este trabalho consiste em experimentar e incentivar o protagonismo infantil por meio de estudos, análise e técnicas stanislavskianas com crianças de 7 a 11 anos no ensino básico. Percebe-se que por meio dos jogos teatrais, de oficinas, de exercícios e do sistema criado por Constantin Stanislavski, as crianças podem se desenvolver e crescer cada vez mais em cena. A partir de experiências pessoais dando aulas em curso de teatro, gostaria de pontuar as influências desse sistema criado pelo teórico e as diferenças entre criança atriz e criança espectadora dentro e fora da sala de aula.

**Palavras-chave:** Stanislavski. Criança protagonista. Teatro infantil. Personagem. Arte-educador.

## AGRADECIMENTOS

---

Agradeço a minha família, que sempre esteve ao meu lado, me encorajando e celebrando minhas conquistas. Meus avós, Geraldo e Maria do Carmo, que sempre fizeram de tudo por mim e apoiam a minha arte. Minha tia, Cibele, que me auxiliou nas pesquisas da vida e fez eu me encontrar no tema deste trabalho. À minha mãe, Sandra Fuck, que é a minha maior apoiadora, em todas as áreas da minha vida, a que me dá forças e coragem para continuar nesta caminhada e que sempre acreditou em mim. À minha irmã, Giovana Fuck, que sempre me ajuda e me socorre em momentos difíceis, ela é meu porto seguro. E principalmente, ao meu pai, Ronaldo César Albergaria de Magalhães, o homem mais incrível que esteve presente na minha vida por 21 anos. Obrigada por todos os ensinamentos e amor. Que aí de cima você esteja orgulhoso de mim e continue cuidando da nossa família. É tudo por vocês.

Aos meus professores e mestres que me proporcionaram trocas e aprendizados tão grandiosos ao longo da minha jornada artística de 8 anos. Espero que seja o início de uma nova caminhada. Cada aula, curso, oficinas e ensaios me acrescentaram ensinamentos diferentes e fundamentais para o meu crescimento como atriz, e agora, como arte-educadora. Obrigada a todos, me sinto honrada e admiro cada um.

Obrigada a minha família teatral, a companhia de teatro Néia e Nando, por todo o suporte, pelas oportunidades e pelos caminhos traçados. Essa companhia foi o primeiro lugar que me acolheu artisticamente e me tornou profissional em diversas áreas das artes. Nunca vou esquecer o que fizeram por mim e grande parte da minha carreira se deu por conta de vocês. Que ainda venham muitos trabalhos, projetos e peças para atuarmos juntos.

Ao meu orientador, Tiago Mundim, por toda ajuda, generosidade, conselhos e ensinamentos. Além de orientador, foi meu professor em diversas disciplinas onde sempre esteve disposto a ajudar e trazer propostas diferentes em nosso departamento e em suas aulas. Obrigada por ter aceitado essa orientação e por me salvar em momentos de confusões e dúvidas. Você é um exemplo admirável de um grande mestre.

Aos amigos e colegas de trabalho que tenho a oportunidade de contracenar e aprender cada vez mais. Vocês são grandes parceiros que fazem parte da minha história, obrigada por embarcarem nas minhas loucuras e não desistirem das nossas artes.

Por último, os maiores agradecimentos. À Deus, que sempre me protege e me guarda. Que iluminou os meus caminhos e me viu desesperar em diversos momentos desse trabalho e

me auxiliou, pacientemente, me mantendo com os pés no chão. E ao meu eu do passado, que decidi entrar nessa área tão difícil, instigante e ao mesmo tempo tão gratificante. Não tinha outra coisa que eu me imaginaria fazendo atualmente e no futuro, sem ser a arte.

Quero atingir cada vez mais pessoas com os meus trabalhos e que a vida me leve a cruzar diferentes direções, que por onde eu passe, tenha encontros artísticos teatrais magníficos. Obrigada, Gabriela do momento presente por não ter desistido e por ter apostado no nosso futuro. Nós conseguimos. Espero que esse trabalho ajude e dê forças a quem queira trabalhar com crianças, estou muito grata em poder compartilhar essa tão especial conquista com todos vocês.

## SUMÁRIO

---

<b>RESUMO .....</b>	<b>4</b>
<b>AGRADECIMENTOS .....</b>	<b>5</b>
<b>SUMÁRIO.....</b>	<b>7</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>CAPÍTULO 01 – SISTEMA STANISLAVSKI .....</b>	<b>13</b>
1.1 AÇÃO .....	13
1.2 IMAGINAÇÃO .....	16
1.3 CONCENTRAÇÃO DA ATENÇÃO.....	18
1.4 UNIDADES E OBJETIVOS.....	20
1.5 FÉ E SENTIMENTO DA VERDADE.....	22
1.6 MEMÓRIA EMOTIVA.....	24
1.7 CIRCUNSTÂNCIAS.....	27
1.8 PERSONAGEM.....	30
<b>CAPÍTULO 02 – AS CRIANÇAS NO TEATRO .....</b>	<b>37</b>
2.1 QUEM SÃO AS CRIANÇAS NO TEATRO?.....	37
2.2 CRIANÇA ATRIZ X CRIANÇA ESPECTADORA .....	39
<b>03 - CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>44</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>45</b>
<b>APÊNDICE.....</b>	<b>46</b>

## INTRODUÇÃO

---

Quando era pequena, todo final de semana ia com a minha família ao teatro, ao cinema ou ao circo. Sempre gostei muito de assistir e participar das histórias que eram contadas e encenadas. Esta paixão de criança espectadora foi se transformando ao longo dos anos para criança atriz e foi quando percebi que queria atuar e estar mais presente neste mundo. Ainda pequena, fazia participações em peças infantis e espetáculos teatrais. Aos 4 anos de idade, participei da minha primeira peça, *101 dálmatas*, ao lado da diretora Néia Paz<sup>1</sup>. Com 16 anos resolvi me aprofundar e conhecer mais das artes. Comecei no curso de teatro Néia e Nando<sup>2</sup>, onde fiquei por 3 anos até ser convidada para participar da companhia teatral como atriz, onde trabalho atualmente.

Em 2022, me encantei pelo teatro musical e tive aulas na Escola de teatro musical de Brasília (Empório Cultural) com profissionais incríveis por mais 3 anos. Fiz alguns cursos online com professores do Rio de Janeiro e de São Paulo, entrei para a faculdade, e realmente me encontrei na área de atuação, estar nos palcos era tudo que eu queria, por mais difícil que fosse, eu queria alcançar meus objetivos pessoais e de alguma forma influenciar as pessoas com a minha arte. “Se o teatro não puder enobrecê-lo, transformá-lo numa pessoa melhor, você deve fugir dele” (Stanislavski, 2017, p. 334).

A partir do momento que você faz algo por obrigação, sem paixão, isso se torna maçante, cansativo e o teatro não pode te transmitir isso, sendo assim, é melhor parar e repensar se é isso que deseja fazer. Se apenas almejar o sucesso, não faz sentido prosseguir, o sucesso é uma consequência e não um objetivo.

É uma profissão muito vulnerável, você sozinho ou em grupo, em cima de um palco, se apresentando para muitas pessoas, tenta dar o seu melhor, e o tempo todo se perguntando: Será que estão gostando?, Será que estou provocando algum impacto neles?, E se eu esquecer a minha fala?, Eu ensaiei o suficiente para me sentir totalmente segura? É um turbilhão de

---

<sup>1</sup> Néia Paz é uma renomada diretora, atriz e idealizadora da Cia. Teatral Néia e Nando em Brasília.

<sup>2</sup> Néia e Nando é uma Cia. de teatro de Brasília com mais de 25 anos de existência, mais de 50 integrantes e é especializada em produções para o público infanto-juvenil.



pensamentos que ao mesmo tempo em que estamos interpretando, atuando, não deixamos de pensar.

Com isso, quando estamos em cena, devemos deixar tudo da vida pessoal de fora. Os problemas, as discussões, as brigas e as intrigas. Deixe tudo do lado de fora e faça a cena, o personagem não tem os mesmos problemas que o ator em si tem. A frase “amar a arte em nós e não a nós mesmos na arte” (Stanislavski) é o que me definia quando queria entrar na faculdade de Artes Cênicas. Esta carreira é incrível, mas precisa de muita dedicação, de tempo, de persistência e compreensão.

Acredito que um bom ator é aquele que sempre está lendo, aprendendo, estudando seu personagem, dando o melhor de si nos ensaios para nas apresentações conseguir se superar, mas sentia que em mim, faltava alguma coisa. Tinha algo a mais: a vontade de aprender e ensinar para as outras pessoas. Assim no início da faculdade me descobri arte-educadora, mas sempre com um pezinho nos palcos.

No meu segundo semestre tive um contato aprofundado com o método de Stanislavski na disciplina Interpretação Teatral 2<sup>3</sup>, que era o foco principal das aulas, então consegui me aprofundar nos assuntos, livros, técnicas e exercícios do teatrólogo apresentados pela professora Nitza Tenenblat<sup>4</sup> e acredito que, a partir disso, me encontrei nesse sistema, pois conseguia, de fato, aplicar tudo que estava sendo estudado, tanto em cena, quanto em sala de aula.

Me afeiçoei com as técnicas e metodologia, pois me identifiquei com a forma que o sistema era explicado em detalhes. Os livros eram claros, precisos e tinham um processo de construção de personagem que se encaixava perfeitamente na minha área de estudo e de trabalho. Ao longo da minha caminhada como atriz participei de diversas oficinas e aulas onde o foco era o sistema com exercícios voltados para a construção da personagem.

Com a pandemia, ficamos um período longo sem aulas na faculdade. Em 2020, o professor Thiago Linhares<sup>5</sup>, abriu um curso on-line sobre os métodos stanislavskianos e a vivência que ele tinha com esse Sistema, já que seu trabalho de conclusão de curso e pesquisas

---

<sup>3</sup> Técnica e Estética: exercícios de improvisação e interpretação de cenas curtas visando a continuidade do Trabalho dos atores e atrizes em performance, tendo como referência principal o sistema de interpretação de Constantin Stanislavski.

<sup>4</sup> Professora da Universidade de Brasília. Doutorado em Performance Studies pela Universidade da Califórnia - Davis (2011). Mestrado em Artes - Royal Holloway University of London (2002). Graduação em Licenciatura Plena em Educação Artística pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (1999)

<sup>5</sup> Professor e mestre pela UnB com o foco em suas pesquisas sobre Stanislavski. Leciona em diversas escolas de Brasília e tem uma grande carreira como ator e diretor.

tinham sido sobre Stanislavski. Falarei melhor sobre as aulas, ensinamentos e trocas que tivemos nesse curso no final do capítulo 01.

Em 2021, comecei a dar aula no curso de teatro da Néia e Nando Cia. Teatral, o que foi muito importante pois tive este primeiro contato, em sala, dando aula de teatro no curso onde começou minha vida artística. Desde então, a cada semestre, trabalhei com faixas etárias diversas - entre 7 e 16 anos, - e peças diferentes para cada turma. Tento trabalhar em sala de aula, além da cordialidade e do respeito, a disciplina e a compreensão. Se é preciso decorar o texto para a próxima aula, então tem que estar decorado. Se é preciso ensaiar várias vezes a mesma cena, tem que ensaiar. É uma obrigação, e quem já foi meu aluno, no teatro, sabe disso. Sempre dou o melhor de mim para que na próxima vez, saia melhor ainda. Teatro é trabalho em grupo, um coletivo, precisamos nos respeitar e nos ajudar. Sem isso, o teatro se transformaria em um verdadeiro caos.

Acredito que são coisas importantes que os atores devem ter, por isso, tento ensinar aos alunos, desde cedo, para que futuramente possam, se tornar pessoas e profissionais exemplares. Stanislavski aborda ética, ordem, disciplina e senso de empreendimento conjunto no trabalho do teatro. É um papel importante tanto nos ensaios, quanto nos palcos. O ator deve estar sempre pronto para produzir, ensaiar e apresentar em uma determinada hora.

Assim, em sala, com as crianças, ensino o que aprendi ao longo dos anos nos palcos e nas aulas. No meu estágio supervisionado obrigatório 1 e 2 trabalhei com os alunos da Escola Parque da 308 sul<sup>6</sup>, juntamente com o professor Rômulo Mendes<sup>7</sup>. Eram 4 turmas de ensino fundamental, do 2º ao 5º ano, com uma média de 20 alunos por sala, durante toda a manhã. Eles tinham aulas de segunda a sexta e eu ia duas vezes na semana, durante todo o ano de 2023, para ajudar nas aulas e ensaios.

Ao longo deste trabalho apresento minhas experiências pessoais como professora e a prática com os meus alunos em espaços alternativos. Na minha visão, acredito que aplicando esse método nos ensaios e cenas, foi o que me trouxe um melhor resultado nas peças dirigidas.

Com a junção da minha vontade de lecionar e trabalhar esse sistema, decidi aplicar, futuramente, essa metodologia apresentando o Sistema Stanislavski no ensino básico, cursos e

---

<sup>6</sup> Instituição de ensino da rede pública do Governo do Distrito Federal, vinculada à Secretaria de Estado da Educação, que atende ao Ensino Fundamental.

<sup>7</sup> Professor formado em Bacharelado e Licenciatura em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes e atua e leciona em diversas escolas e companhias de Brasília. Tem uma vasta carreira como ator e diretor.

oficinas de teatro como forma de ensino, a fim de desenvolver, ensinar e incentivar o protagonismo das crianças em cena e ajudar na interpretação do ator e na construção dos personagens.

Alguns exemplos desse sistema (e que serão melhores apresentados no capítulo 01) são: Ação no palco; Imaginação; Concentração da atenção e observação; Memória das emoções; Verdade interior; A linearidade de um papel; Atuação em conjunto; Construção da personagem; Circunstâncias externas e internas. Analisando os livros e treinamentos do teórico, vemos que seus escritos e métodos são fundamentais para o desenvolvimento e para a preparação do ator. Quero desenvolver a criatividade e imaginação com a ajuda de exercícios propostos em sala de aula, além das aulas teóricas, e trabalhar o foco e a atenção dos alunos/atores.

Como já citado, a técnica de Stanislavski é a que eu mais me identifico, atualmente, como atriz e como professora. Sendo assim, esse seria o principal método que eu quero aplicar, futuramente, nas escolas, para ensinar os meus alunos. Gostaria de usar minhas experiências pessoais - tanto teórica de cursos e oficinas - quanto prática atuando nos palcos, - para incentivar as crianças em cena, e em sala de aula, tornando-as protagonistas no teatro.

Por meio de exercícios e jogos teatrais, em oficinas, e em cursos de teatro voltados para a técnica e o sistema criado por Constantin Stanislavski, trabalho com crianças na faixa etária entre 7 e 11 anos. Futuramente, eu gostaria de levar esse método para as escolas de ensino básico, com atividades mais práticas e com foco na construção do personagem do ator mirim. Utilizando o questionário para construção da personagem (que será apresentado no capítulo 01) para auxiliar os alunos a entender, construir, conhecer e dar vida a quem ele irá interpretar.

Ainda nesse trabalho, quero mostrar o que já apresentei em estágios, planos de aula e o resultado do curso de teatro em que eu sou professora, mostrando, a evolução do processo a cada semana, analisando e comparando os resultados dos alunos do início ao fim do semestre. A turma do curso de teatro Néia e Nando que consta nesse trabalho (capítulo 02) é a turma Cristal - alunos de 7 a 11 anos -, onde fui professora durante o primeiro semestre de 2024, quando apresentamos a peça *Shrek*.

No primeiro capítulo, vou introduzir o método de Stanislavski que traz, em seu primeiro livro da trilogia, *A preparação do ator*, uma parte da vida de Stanislavski fora dos métodos, técnicas e do sistema, como uma bibliografia. *O autor e a obra* introduzem a vida do

dramaturgo, fala sobre autores que ele teve contato, sobre seus desejos, influências e vontades, também dá uma breve introdução de como e quando Stanislavski escreveu o livro e sobre do que se trata. Descreve diversas visões de como as técnicas eram aplicadas por outros diretores, atores e conversa com os ensinamentos que são passados de geração em geração. É a primeira parte, sendo assim, é bem introdutória para conhecermos mais sobre o autor e sobre o livro.

Como o próprio Stanislavski diz: “Ele (seu sistema) só tem utilidade quando se transforma numa segunda natureza do ator, quando se deixa de se preocupar com ele e quando seus efeitos começam a aparecer naturalmente em seu trabalho” (Stanislavski, 2019, p. 8). Isso mostra muito que a técnica é apenas uma base que deve ser aprendida, estudada, absorvida e não deve aparecer no resultado final.

O livro é uma contribuição importante para o estudo do teatro, quem estuda arte - principalmente teatral -, deveria conhecer, ler e entender o Sistema como um todo, mesmo que opte por não aplicar em sua atuação ou em seus personagens, é importante saber do que se trata.

O método de Stanislavski é apresentado no capítulo 01, dividido em subtópicos um resumo das técnicas que mais utilizo em meu trabalho com as crianças e as considero de suma importância para ativar a criatividade e imaginação dos alunos, individualmente, em cena e fora dela.

No capítulo 02 apresento quem são as crianças no teatro, minhas experiências enquanto atriz e professora com os alunos de uma das turmas que já dei aula, estratégias e técnicas que utilizo em sala para colaborar com o protagonismo infantil, com o foco e destaque nas crianças, nas cenas e nas peças teatrais, a partir do método stanislavskiano e como pretendo aplicá-lo em futuras escolas em que eu for trabalhar. Em um segundo momento faço uma análise das diferenças entre a criança atriz e a criança espectadora, e como isso pode contribuir para o seu crescimento pessoal.

## CAPÍTULO 01 – SISTEMA STANISLAVSKI

---

Nesse primeiro capítulo, dividido em oito subcapítulos, apresento as técnicas e métodos do Sistema Stanislavski que mais utilizo no meu trabalho, tanto de uma professora em sala de aula e quanto de uma atriz nos palcos. “O ator cria, em sua imaginação, o modelo e depois, exatamente como o pintor, toma cada um dos traços e o transfere não para a tela, mas para si mesmo” (Stanislavski, 2019, p. 50).

Juntando a teoria e a prática, mostro como vivencio isso com as crianças dando exemplos das minhas práticas diárias e como consigo aplicar isso por meio de jogos teatrais que envolvem a metodologia do Sistema. Em cada subcapítulo mostro a ideia do sistema por meio de jogos e exercícios teatrais que costumo fazer com as crianças e como Tortsov (nome fictício de Stanislavski em seus livros) utiliza isso em seus experimentos com um grupo de atores, em salas de ensaios.

### 1.1 AÇÃO

*“A ação nunca deve ser mecânica, ela deve sempre ter um propósito”*  
**Constantin Stanislavski**

Um dos tópicos mais importantes do teatro é a Ação, o movimento, pois é a base da arte que o ator persegue. Tudo que acontece no palco deve ter um propósito determinado, o capítulo 3 do livro *A preparação do ator* (2019), se inicia com um exercício básico, proposto por Tortsov: os alunos precisavam ir até o palco e sentar. Ninguém conseguiu entregar esse exercício com naturalidade e ficaram desconfortáveis, incomodados e não fizeram a plateia ter interesse naquela “cena”. O diretor logo explicou que tudo que acontece no palco, por mais “bobo” e cotidiano que seja, deve ter uma finalidade. “Temos de ganhar nosso direito de estar ali sentados. E isso não é fácil” (Stanislavski, 2019, p. 65).

O diretor pediu que refizessem o exercício e o resultado foi muito melhor pois os alunos não esperavam que estariam representando, fizeram sem pensar que de fato estavam em cena, de uma forma mais cotidiana, o que deu um ar mais natural e interessante, pois tudo que

acontece no palco deve ser com um propósito. “Em cena é preciso agir, quer exterior, quer interiormente” (Stanislavski, 2019, p. 66).

Quando temos um desígnio em cena, fica muito mais fácil de trabalhar. O corpo, as expressões faciais, as falas, os gestos; tudo fica mais claro e o público compreende e acredita. Os atores não podem atuar de modo vago, fazer por fazer. Precisam sempre atuar com um objetivo e sinceridade. A ação, o movimento, é a base da arte que o ator persegue. “Todos esses sentimentos resultam de alguma coisa que se passou primeiro. Vocês devem pensar com toda força nesta coisa que se passou antes. Quanto ao resultado, virá por si só” (Stanislavski, 2019, p. 71). A interpretação deve ser vivenciada e não copiada. Ela deve brotar do fato dos atores viverem nesses sentimentos, que aí sim, trará uma ação. Quando representamos sem intuito, as ações se tornam mecânicas, pois não existe um objetivo certo para inspirá-las. No teatro, toda ação deve ter uma justificação interior, deve ser lógica, coerente e real. Isso faz com que os atores atuem com motivação.

Outro tópico abordado nesse capítulo é o uso do “se” (popularmente conhecido como “se mágico”) onde ativa a criatividade e imaginação dos atores que ajuda a sair da vida cotidiana, ativando o plano da imaginação e estimulando o subconsciente do criador, inspira confiança, desperta atividade interior e real. Por ser uma suposição, logo o diretor diz que gostaria de ver como eles agiriam, se certa circunstância acontecesse. O se é o ponto de partida. “As circunstâncias que servem de complemento ao se são tiradas de fontes próximas aos próprios sentimentos do ator e exercem forte influência na sua vida interior” (Stanislavski, 2019, p. 79). Cada situação deve ter uma meta clara, e para o ator nem sempre essa clareza vem de forma imediata, assim imaginar certos objetos, pessoas, ações ajudam na criação mais concisa da cena.

Outro conceito semelhante é a Ação física na visão do autor Matteo Bonfitto em seu texto *O ator compositor* (2011), ele disserta sobre o método desenvolvido pelo ator, diretor e teórico russo Constantin Stanislavski a partir de ideais e textos de outros dramaturgos como Tchékhov e Maeterlinck, que o fizeram buscar novos procedimentos de construção do personagem chamado de “estado criativo do ator”, era uma preparação para a construção. Ele tentava ir além dos limites estabelecidos pelo realismo, queria ver naquele momento quais eram as possibilidades de o ator traduzir cenicamente textos não realistas e fazer com que a arte do ator acompanhasse o desenvolvimento das outras artes.

Algumas características da ação física citadas no texto do Bonfitto (2011) são: o fato dela ser considerada uma ação psicofísica; age quase como uma “isca”; é uma espécie de “catalisador” de outros elementos do sistema; a relação das ações externas e internas; ser um elemento fixável por meio de uma repetição dinâmica, que se preenche e justifica progressivamente. No processo de execução das ações físicas, diferentes memórias podem ser evocadas; a memória de emoções, a memória das sensações e dos sentidos e a memória física.

No mesmo texto são citados o ritmo e o impulso que são importantes para a execução das ações físicas. Cada ação possui um ritmo que a caracteriza e a difere da outra. É importante conhecer outros ritmos, por exemplo, para fazer diferentes personagens. O impulso é a manifestação que ocorre no ator, podendo gerar uma ação interna e/ou externa e a execução das ações pode produzir impulsos geradores de outras ações. Os impulsos são produtos do subconsciente, são movimentos involuntários, podendo se tornar conscientes, mas os movimentos mais importantes, provavelmente permanecerão inacessíveis à consciência

Na possibilidade de ação enquanto ato e o centro para a composição, dispõe de elementos que atuam na precisão das ações físicas no espetáculo. Além da dramaturgia e atuação dos atores, Bonfitto (2011) ressalta outras composições que fazem parte do teatro como o espaço e a importância do corpo do ator e de sua percepção para a alteração de sua ação neste espaço; o figurino, onde atua além da vestimenta, dependendo da proposta de cena, até como parte da própria cena; a luz e objetos/adereços; ampliando as diferentes maneiras de utilizá-los e demonstrá-los com diversos significados; a música e gestos (com o ritmo dos movimentos) e as palavras, elevando a utilização até a ação verbal.

Por fim, Bonfitto (2011) conclui o capítulo com a relação de que os elementos ajudam a ação a se concretizar, sendo que a partir dela, os elementos podem agir. Assim, levantando a hipótese de que a ação física está interligada a todos os outros elementos e é o gerador de todos os fenômenos teatrais. Acreditando que a ação física possa ser o elemento principal para cada ator.

No meu trabalho com as crianças utilizo dessa técnica por elas serem muito receptivas nos exercícios e cenas. Como também são bem criativas, o “se mágico” é um ótimo exercício para compor as cenas. Peço para que imaginem uma situação X, claramente por ainda não terem tantas experiências, às vezes elas travam, não sabem o que fazer ou simplesmente ficam

paradas. Com isso, consigo intervir, aplicar a técnica e ajudá-los a criar sem de fato interferir, pois o “se” pode abrir um leque de opções, vai da criação e imaginação de cada aluno.

Um exercício que funciona para a turma inteira é o de andar pelo espaço com comandos – parar, gritar, bater palma, saltar, agachar, correr. Junto todos em roda e peço para começar caminhando e explorando o espaço da sala, à medida que eles andam, dou os comandos para perceber quem está atento. Faço no início das aulas para os alunos aquecerem o corpo e a mente de forma mecânica e ativa. De forma mais ampla ou bem específica dá para aplicar essa técnica nas aulas ou para estar em cena e representar nos palcos.

## 1.2 IMAGINAÇÃO

*“É através da imaginação que o ator transforma a realidade do texto em realidade do palco”*

**Constantin Stanislavski**

No capítulo *Imaginação* do livro *A preparação do ator* (2019) é abordado a diferença entre imaginação e fantasia, de forma que as duas são indispensáveis para o ator. De acordo com o autor, a imaginação cria coisas que podem existir ou acontecer, já a fantasia, inventa coisas que nunca existirão, se você carece de imaginação, você precisa ou desenvolvê-la ou desistir do teatro. Ainda nesse capítulo é explicado os três tipos de imaginação: a dotada de iniciativa própria, que pode se desenvolver sem qualquer esforço especial e trabalha com você acordado ou dormindo; a que não tem iniciativa, mas é fácil de despertar e age no momento em que te sugerem alguma coisa; e a última que é a que não reage às sugestões, o que a torna mais difícil de ser trabalhada, a não ser que faça um grande esforço.

A imaginação não pode ser forçada, ela precisa ser estimulada para acontecer de forma natural, com vontade, sobre algum assunto interessante e ativamente. “Primeiro vem a ação interior, depois a exterior” (Stanislavski, 2019, p. 91). Nessa parte, o texto aborda uma dinâmica muito importante e essencial, o se mágico. Existem várias circunstâncias diferentes que te “obrigam” a imaginar o que você faria se estivesse passando por tal situação.



Ao iniciar o estudo de cada papel, devem antes reunir todo o material que tiver qualquer relação com ele e completa-lo, com imaginação cada vez maior. No início esqueçam os seus sentimentos. Quando as condições interiores estiverem preparadas, e certas, os sentimentos virão à tona espontaneamente (Stanislavski, 1989).

É introduzido diversos métodos, exercícios, dinâmicas e técnicas para ajudar os atores a desenvolverem a sua imaginação. Às vezes funciona, às vezes não, o que é completamente normal, por isso precisamos exercitar e utilizar isso sempre nos ensaios. No final, o capítulo aborda as perguntas que todos os atores devem se fazer para a criação da imaginação e estarem aptos a responder: quando, onde, por quê, como. “Se obedecerem, rigorosamente, a esta regra em todos os seus exercícios, pertençam eles à parte do nosso programa a que pertencerem, verão como se desenvolvem e como ganham força as suas imaginações” (Stanislavski, 2019, p. 104).

Em sala de aula, com as crianças, tenho trabalhado a imaginação por meio do *se mágico* de forma que elas consigam entender e interpretar as situações hipotéticas para trabalharem seus personagens em cena a partir disso. Um exemplo claro é o jogo das perguntas (jogo onde o diretor cria várias situações hipotéticas a partir de perguntas para os personagens) citado no livro. Se essa situação acontecesse, como seu personagem lidaria com isso? Onde esse personagem está no momento da cena? Como ele está? Quando ele sente ou faz tal coisa, como ele fica? Por que você acha que ele faria isso ou está agindo dessa forma?

São muitas perguntas em cena para construir o personagem da maneira que eles pensam e sem a necessidade de isso aparecer no resultado final, é mais um trabalho prático nos ensaios para melhor compreensão do que faremos como um todo. Outra parte do imaginário e da criatividade que costumo trabalhar é por meio dos jogos “O que tem na caixa” e “Objetos imaginários em cena”. Os dois tem a mesma premissa de fazer com que cada aluno interaja com o item que criou, o objetivo é mostrar para a turma o que é e para que serve esse artefato, sem falas, apenas com mímica para que as outras crianças consigam identificar e até dar outras funções para o objeto inexistente.

Lidando com crianças, nem sempre temos o resultado que desejamos, por elas serem muito enérgicas, criativas e impulsivas, gostam de propor muitas ideias e querem fazer tudo ao mesmo tempo. Diante disso, eu preciso guiá-las nesse pensamento que muitas das vezes é perdido, quando não se tem uma orientação clara, mas quando dá certo, realmente consigo ver a diferença delas trabalhando em cena.

### 1.3 CONCENTRAÇÃO DA ATENÇÃO

*“A criação é, antes de mais nada, a plena concentração de toda a natureza espiritual e física”*

**Constantin Stanislavski**

Atenção, concentração e foco são os meus maiores desafios como professora de teatro, pois qualquer mínima coisa que aconteça, elas já se dispersam e se perdem no que está sendo trabalhado. Para elas, tudo é mágico, estar em cena já é um grande desvio de atenção, pois tem muitas coisas acontecendo ao mesmo tempo, as luzes, os cenários, figurinos, perucas, maquiagens, adereços, com certeza tudo isso tira o foco principal e as distraem, com isso, o capítulo *Concentração da atenção* do livro *A preparação do ator* é um ótimo aliado pois desenvolve maneiras e exercícios de concentração que podem ser utilizados em cena ou também em jogos teatrais.

O autor diz que “Quanto mais atraente for o objeto, mais se concentrará nele a atenção. [...] 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” (Stanislavski, 2019, p. 110). O ator precisa estar concentrado em todo o momento durante a cena, senão, ele acabará fingindo que está atuando. “Em cena tudo deve ser real na vida imaginária do ator” (Stanislavski).

Um dos problemas está no texto a ser trabalhado, as crianças muitas vezes ensaiam em casa, com seus responsáveis, pedem ajuda, mas quando chega em sala, acabam esquecendo, não se escutam, trocam as ordens, as palavras, por estar acontecendo várias coisas ao mesmo tempo no espaço que estão e tiram a atenção do que realmente está sendo feito.

Por esse motivo, peço que elas entendam o que está escrito e sendo dito ao invés de apenas decorar, pois assim elas não precisam saber palavra por palavra do que está no texto, se já entendem o contexto da cena em si e o que acontece na peça naquele momento, já conseguem improvisar caso esqueçam alguma fala e isso ajuda bastante a memorizar o todo e não apenas o texto escrito.

Um exercício que me ajuda muito e é citado no livro é o de focar em um lugar específico da sala ou do palco: peço para as crianças andarem pelo espaço observando o todo, depois de um tempo, peço para focar em algo muito específico que elas observaram e sigam este ponto

até sua atenção estar completamente ligada nisso. O foco realmente muda e elas não ficam mais preocupadas com tudo, se distraíndo com facilidade. Outro jogo teatral de concentração que funciona na minha didática é o “Jogo do sim”. Em uma grande roda, todos os alunos se posicionam e precisam estar atentos a todo momento, a pessoa só pode sair do lugar que está se a outra pessoa, na qual ela fez contato visual, responder “sim”. Para tomar o lugar de alguém da roda, basta olhar para o outro e esperar a resposta. É bem interessante como esse jogo prende a atenção dos alunos e os fazem concentrar em uma única ação que é trocar os lugares.

Tortsov diz que o ponto de atenção que o ator deve ter, não pode estar na plateia e aborda exercícios interessantes para ajudar na concentração de seus alunos, cada um com temáticas diferentes, mas com um mesmo objetivo. Tudo no palco fica mais exagerado/forçado, o jeito de andar, falar, olhar, sentar, tudo fica enorme quando se está em cena e diante de uma plateia que a todo tempo está te olhando, te julgando, por isso precisamos aprender como olhar para as coisas e vê-las em cena. O ator deve ser observador na vida e no palco, pois a vida no palco é mostrada dentro de um ângulo reduzido. “É essencial nos reeducarmos para olhar e ver no palco, para escutar e ouvir” (Stanislavski, 2019, p. 112).

Por mais que sejam teorias e técnicas do sistema, são de grande ajuda na parte prática, visto que, possuem vários exemplos de exercícios para concentração que podem ser trabalhados nos ensaios, nas aulas e em cena. Além do “Jogo do sim”, citado anteriormente, outro exercício que me auxilia no trabalho com os alunos é o “Jogo da medusa”, onde os alunos estão em roda e precisam se concentrar em não olhar diretamente para outro colega, caso isso aconteça, os dois alunos que se olharam ficam em estátua como se estivessem “paralisados” no lugar até o final do jogo.

Outro exercício ótimo que trabalha a atenção é o “Jogo do espelho”. Em duplas eles precisam estar muito concentrados e sintonizados para fazer os mesmos movimentos de maneira uniforme e coesa, com o objetivo de estar tão igual ao ponto das outras pessoas que estão vendo isso acontecer e não serem capazes de identificar quem está guiando os movimentos.

## 1.4 UNIDADES E OBJETIVOS

*“Meu sistema nunca fabricará inspiração. Pode apenas preparar um terreno favorável a ela”*

**Constantin Stanislavski**

O que é abordado nas unidades e nos objetivos do ator em cena é uma etapa que nos ajuda muito a trabalhar com um sentido nas ações que iremos executar. Bem no início do capítulo 7 do livro *A preparação do ator*, o autor compara um peru com uma peça de 5 atos, dando o exemplo de liquidá-la até “caber” na cena em questão. “Temos, portanto, de trinchá-la, primeiro, em pedaços grandes [...]. Aí tem as primeiras grandes divisões. Mas é impossível engolir até mesmo estes pedaços. Tenho, portanto, de cortá-los em pedaços menores [...]” (Stanislavski, 2019, p. 149).

Além de dividir a cena em partes, o ator deve ser criativo e deixar a imaginação fluir para conseguir criar circunstâncias, ações e falas, a mais que irão complementar a cena de forma limpa e favorável para ele. Muitas vezes podemos nos confundir e pensar demais em certa ação que deveria ser simples, por isso, o autor explica que precisamos limitar o que de fato é importante. “Assim também deve guiar-se o ator, não por uma infinidade de detalhes, mas por aquelas unidades importantes que, como sinais, demarcam o canal para ele e o conservam na linha criadora certa” (Stanislavski, 2019, p. 152). Uma vez, bem antes de uma apresentação, meu professor, em um curso livre, me disse que o objetivo da arte em si é criar a vida interior de um espírito humano e dar-lhe expressão em forma artística.

As unidades devem ter um objetivo principal claro em cada cena, formando uma cadeia lógica e coerente. As junções das unidades formam um canal, e quando são reunidas, criam o objetivo real, chamado de *superobjetivo*, que é o maior objetivo do personagem, o que ele deseja alcançar até o final da peça. Essa divisão de unidade é provisória, apenas nos ensaios, pois a peça e o papel não podem permanecer em pedaços. Nos ensaios e preparações para os papéis, devemos dividir a peça em seus principais objetivos (momentos que se não existissem, a peça não iria funcionar), depois de cada unidade principal devemos extrair o conteúdo essencial para no final, conseguir juntar e compor a peça por inteiro.

Tortsov prepara uma dinâmica interessante para explicar sobre objetivos. No cerne de cada unidade existe um objetivo criador, ele cria a unidade que o rodeia. O diretor explica que para cada objetivo criado, deve haver um problema, um obstáculo. Isso ajuda na hora de desenvolver a cena para que ela possua, de fato, um propósito. O objetivo é o que nos dá confiança em nosso direito de entrar em cena e lá permanecer.

Existem três tipos de objetivos: o exterior ou físico, o interior ou psicológico e o tipo psicológico rudimentar. O exterior/físico é mais mecânico, comum, que não possui nenhum sentimento ou afeto na hora de realizá-lo. O psicológico rudimentar é quando se tenta exprimir sentimentos com o olhar ou uma ação. E por último, o objetivo psicológico/interior é quando precisamos pensar e refletir com cuidado antes de fazê-lo.

Um jogo com objetivos claros que trabalha a percepção espacial, rapidez na reação dos participantes e que na maioria das turmas se torna o favorito das crianças é o “Caça e caçador”. Em roda, os alunos ficam sentados e vendamos duas pessoas que vão para o meio da mesma, uma será a caça e a outra o caçador quem achar primeiro a bola nesse espaço começa como caçador. O objetivo dele é acertar a caça e o dela é tentar se esconder, enquanto os demais alunos da roda, enquanto observam tudo, protegem os dois para não se machucarem ou saírem da mesma.

Consigno compreender melhor os objetivos em cena, que sempre deve haver um propósito, ser algo que toque o ator, que dê vontade de fazer e que seja executado com clareza. Aos alunos e atores que estejam perdidos com o que criar para complementar sua cena os exemplos e as dinâmicas que são sugeridos por Tortsov, são de bastante riqueza, detalhes e ajuda na criatividade.

## 1.5 FÉ E SENTIMENTO DA VERDADE

*“Não podemos deixar que a verdade se torne uma convenção teatral, que a crença passe a ser uma fé mecânica, os objetivos se tornem artificiais e a imaginação seja substituída por uma mentira teatral”*

**Constantin Stanislavski**

O capítulo *Fé e sentimento da verdade* aborda a veracidade que o ator precisa trazer em cena com atenção e concentração para causar a sensação de sinceridade no público. Se o ator realmente acredita naquilo que ele está fazendo em cena, fica tudo mais leve, mais limpo e gostoso de assistir. A imaginação do ator tem que estar muito apurada e forte para os momentos que precisar utilizá-la. Nos ensaios, você acaba repetindo a cena várias e várias vezes até realmente alcançar seu objetivo e a cena sair do jeito que você imaginou. “O que chamamos de verdade no teatro é a verdade cênica, da qual o ator tem de servir-se em seus momentos de criatividade” (Stanislavski, 2019, p. 169).

No palco, tudo que acontece tem que ser convincente para os atores, para o diretor e para a plateia. Deve sempre ser feito com emoção, sentimento de verdade e crença, e se aproximar da vida real. Entretanto, muitos atores podem cair na falsidade, no exagero, no excesso e passar dos limites em certas partes. A verdade cênica consiste em algo que não tem existência de fato, mas poderia acontecer, sendo tudo aquilo que podemos crer com sinceridade.

Não pode ser algo forçado, por isso a importância de realmente acreditar na ação que está fazendo. Quando é algo real, a plateia se interessa e passa a acreditar naquele fato por mais que seja atuação, por isso, devemos evitar o ato de falsear, a atuação mecânica e exagerada para que o público tenha um interesse maior.

Nessa parte do livro, Tortsov realiza diversos exercícios para ativar a criatividade, imaginação e a veracidade dos atores em cena. Um que me chamou a atenção foi o exercício do objeto imaginário, onde você imagina um objeto como se ele estivesse ali com você e faz uma ação com ele. Em sala com os alunos, já fiz diversas vezes esse exercício e dá muito certo, pois eles são muito criativos e inventam várias utilidades diferentes para esses objetos, já que com a imaginação pode-se criar tudo. Não existe certo ou errado, então eles conseguem participar sem medo de julgamentos.

Tortsov diz que quanto mais detalhado e preciso for, mais convincente ficará a cena. Representar verdadeiramente é acreditar naquilo que está fazendo, estar certo, ser lógico e coerente, sentir e agir em uníssono com o papel. Nessas horas, não importa se o objeto real está presente ou não, o que importa é a veracidade que o ator passa ao contracenar com esse tal objeto (sendo imaginário ou real) e as ações que são feitas.

“Para atingir a verdade essencial de cada pedacinho e poder acreditar nela, temos de usar o mesmo processo que utilizamos na escolha das nossas unidades e objetivos. Quando não se consegue crer na ação maior, há que reduzi-la a proporções cada vez menores até se poder crer” (Stanislavski, 2019, p. 180). Acredito muito nisso, pois acho necessário que os atores estudem o que gostariam de passar nas cenas. Precisamos sempre de detalhes, por mais “bobos e pequenos” que sejam, são importantes para alcançar a capacidade de convencer o público. Com isso, o ator consegue viver o papel, tomando todos os processos internos para si e adaptando-os a vida espiritual e física do personagem que está sendo representado.

Em sala costumo fazer o jogo “A verdade do corpo”, com o intuito de trazer a entrega total dos atores, trabalhar a autenticidade emocional, desenvolver a capacidade de agir com a “fé” na realidade do momento e nas escolhas, ele é ótimo para momentos de conexão com o personagem e com o ambiente, e dá para fazer com a turma inteira. Peço que os alunos andem pelo espaço de forma livre e espontânea com movimentações diversas, mas convictas. O foco é em cada ação, pois é a coisa mais importante naquele momento. Os participantes devem acreditar firmemente em cada movimento que é realizado, não importa o tamanho do movimento, se é pequeno ou grande, mas sim, que sinta que é necessário e verdadeiro. Depois de um tempo nessas movimentações, adiciono cenários improváveis na dinâmica e peço que interajam entre si e com a situação criada, nunca perdendo a espontaneidade, o envolvimento e a veracidade nas ações.

Para atores “iniciantes”, crianças ou adultos, é de suma importância estudar sobre isso, pois os exemplos, exercícios e teorias passadas nele, ajudam de forma exemplar os alunos que futuramente irão atuar. É muito bom aprender de forma prática, mas a teoria não deixa de ser fundamental para todos.

## 1.6 MEMÓRIA EMOTIVA

*“Não se pode brincar de sentir, o ator deve sentir de verdade. A memória das emoções é o meio pelo qual ele alcança isso”*

**Constantin Stanislavski**

A memória das emoções abordada no capítulo 9 do livro *A preparação do ator*, é uma das técnicas mais difíceis de serem trabalhadas com crianças, na minha visão. Para algo emotivo se tornar falso, é muito rápido, por isso busco trabalhar um sentimento verdadeiro, como uma motivação interior, que elas já sentiram em suas vidas. A importância de reagir e se entregar ao que se passa em torno delas na cena, ajuda nesse processo de criação dos ensaios. O olfato, paladar e tato são grandes aliados nessa técnica, pois auxiliam e influenciam nossas memórias afetivas.

É importante que durante a montagem, os alunos observem sentimentos alheios, seja no dia a dia, entre amigos e familiares, em filmes e peças que forem assistir, isso pode ser usado como repertório emocional para a memória conseguir criar e acessar verdadeiramente essas sensações, pois nem sempre teremos os pensamentos e as emoções análogas as da personagem. É o processo de lembrar um sentimento profundo e real que já experimentamos, para que ele se transforme em um estímulo criativo para a ação em cena.

No trabalho de conclusão de curso do aluno Samuel Ribeiro Caram (2022), é retratado a origem da técnica da memória emotiva no trabalho de dois diretores, Constantin Stanislavski e Lee Strasberg, enfatizando o desenvolvimento e utilização da mesma. Samuel Caram utiliza a metodologia da revisão bibliográfica dos materiais de cada um dos dramaturgos e de outros teóricos teatrais.

Foi se aprofundando no tema, que Caram percebeu um ponto de convergência entre Stanislavski e Strasberg na técnica da memória emotiva, ele focou sua pesquisa nisso, pois tinha um desejo de compreender o que era, onde ela surgiu e como foi desenvolvida. Para realizar a pesquisa, ele comparou as metodologias por intermédio dos livros principais dos atores e adotou o termo Sistema para Stanislavski e Método para Strasberg.



O primeiro capítulo aborda o Sistema de Stanislavski como um todo, o impacto causado pelo grupo teatral, os livros publicados e como as técnicas revolucionaram a atuação no teatro e no cinema. As técnicas do dramaturgo partiram de sua experiência em cena e observando outros atores. Samuel faz uma breve contextualização histórica e, em seguida, parte para o foco da pesquisa: O estudo da Memória Afetiva.

Para Stanislavski, o ator deveria buscar a criação de uma realidade teatral e a verdade em cena por meio das leis da natureza, não havia espaço para falsos sentimentos. O ator tinha que ser capaz de crer fielmente nos sentimentos e falas do personagem como se fosse sua própria realidade. Com isso, foi criada a técnica da memória afetiva como uma busca pela verdade em cena. “Segundo ele, a utilização das suas próprias memórias, em um primeiro momento de aproximação, com o personagem poderia trazer grandes benefícios para o senso de verdade do ator” (Caram, 2022, p. 15). A maioria dos atores possuem memória afetiva, mas não treinada de maneira que eles possam acessar para a cena e logo depois se desassociar delas. Por meio de uma analogia feita em um dos capítulos do livro *A preparação do ator*, Stanislavski deseja demonstrar que

O ator não deve ficar no encaço de uma emoção ou uma memória que uma vez veio em seu benefício. As memórias e a inspiração têm origem no subconsciente, e um dos focos do Sistema é o acesso ao inconsciente por meios conscientes. Então, idealmente, o ator deveria apenas agradecer pela emoção que conseguiu naquele instante e ir atrás de uma nova – que pode não ser tão brilhante, mas o ator tem a vantagem de possuí-la naquele instante (Stanislavski, 2019, p. 214).

Utilizar das memórias pessoais dos atores requer um cuidado extremo para que a cena não afunde junto com o ator. O personagem precisa ter tal sentimento e o ator deve acessá-lo de maneira inteligente para que isso não o prejudique. “Toda produção exterior é formal, fria e sem sentido quando não tem uma motivação interior” (Stanislavski, 2019, p. 204). É importante saber dosar e adaptar seus sentimentos pessoais para os que o personagem necessita e que possam ser utilizados no momento certo da cena.

No segundo capítulo sobre Strasberg, Caram traz a contextualização histórica e logo relaciona o diretor com Stanislavski. Quando decidiu seguir a carreira de ator, Lee Strasberg teve contato com as bases do Sistema de Stanislavski ensinadas por Boleslavski. Segundo ele, “o diretor polonês dizia que a ênfase do Sistema era a concentração e a Memória Emotiva, que seria necessário viver o seu papel todas as vezes que o representar e que todo sentimento pode

ser treinado e aumentado” (Strasberg, 1985). Mas Strasberg não ficou tempo suficiente para se aprofundar em outros pilares, então possuía uma visão limitada do Sistema. Decidiu então, enfatizar o trabalho do ator sobre si mesmo e elaborou seus próprios exercícios de Memória Emotiva.

Afinal, o que diferencia as duas técnicas? Strasberg dava maior importância ao trabalho de imaginação, concentração e improvisação, fez uma nova forma de utilização da Memória Emotiva e utilizava uma abordagem mais próxima da psicanálise. Queria saber dos bloqueios dos atores e como poderia aproximá-los. Os exercícios eram voltados para a concentração do ator em seus pontos de tensão e relaxamento mental. Ele separa a memória em três partes. “A primeira é a memória mental (a recordação básica dos fatos de um dia), a segunda é a memória física (memória muscular, recordação automática de certas ações e movimentos) e a terceira é a memória afetiva, que se divide em duas: a memória analítica de Boleslavski vira memória sensorial, e a memória dos sentimentos vira a Memória Emotiva” (Strasberg).

Por este motivo, considerava essencial a utilização da Memória Emotiva no trabalho do ator. “O ator, então, deve buscar em si o que o faria agir do modo como o personagem age” (Strasberg, 1988, p. 85). É possível observar como Strasberg chegou a uma observação similar à de Stanislavski, mas encontrou uma outra conclusão. Um exercício que gosto de fazer com os alunos é o “Jogo das emoções”. Coloco quatro placas, no chão, com sentimentos diversos e quatro alunos, um em cada placa vai demonstrando e encenando essa emoção. Primeiro fazemos apenas com mímica para eles sentirem mesmo e depois com alguma frase do texto, do personagem que estão interpretando. Depois de um tempo eles vão trocando de lugar, conseqüentemente, de emoção, e assim, todos conseguem passar por todas as emoções de diferentes formas.

Meu plano de trabalho com as crianças enfatizando a memória emotiva é que elas tenham um grande repertório de emoções já vividas e sentidas para utilizar em seus respectivos personagens na hora da cena. Tento explicar que isso só pode ser usado nas aulas, ensaios e em cena para que eles não se percam no sentimento e acabe se tornando algo pessoal, que não é o intuito. Muitas vezes, dependendo da cena, acontece de demorar a voltar ao seu eu e deixar o personagem e o que está sendo vivido no momento do personagem, à vista disso, damos um tempo, fazemos uma pausa para que eles consigam voltar à normalidade antes do final das aulas.

## 1.7 CIRCUNSTÂNCIAS

*“O palco tende a desviar os atores do natural, fazendo com que ele caia em formas convencionais e teatrais”*

**Constantin Stanislavski**

As circunstâncias dadas (externas) são todas as condições e fatores externos dados ao ator que influenciam a ação de uma cena ou personagem. Incluem o tempo, o lugar, o ambiente, as relações entre os personagens e o contexto social, político e econômico que afetam a história que está sendo contada. “Quando o dramaturgo cria sua obra, toda circunstância, por menor que fosse, todo fato, era importante” (Stanislavski, 2016, p. 31). Isso ajuda o ator a entender seu papel na peça e a motivação de suas ações neste contexto. O entendimento profundo dessas circunstâncias é fundamental para criar uma performance autêntica e coerente com a realidade da obra, dando profundidade e verossimilhança às atuações. Para facilitar, Stanislavski cita um recurso utilizado pelo dramaturgo Nemirovitch-Dantchenko que consiste em recapitular os conteúdos da peça, onde os atores devem memorizar e escrever os fatos, a ordem de sequência e a relação física, exterior, entre eles. No livro *A criação de um papel*, ele traz como exemplo *A desgraça de ter espírito*, de Griboyedov, e lista todos os fatos da peça que requerem estudo.

Uma ligação direta do tempo presente de um papel com o seu passado e futuro dá corpo à vida interior desse papel a ser interpretado. Apoiando-se no passado e no futuro do seu papel, o ator poderá apreciar melhor o seu presente. [...] Todas as anotações que tiverem sido feitas sobre as circunstâncias externas constituem um grande volume de material, que alimentará nosso trabalho criador subsequente (Stanislavski, 2016, pp. 34-36).

As circunstâncias internas, referem-se aos fatores psicológicos e emocionais que afetam o comportamento e as ações do personagem. Diz respeito ao estado interno dele, seus sentimentos, desejos, medos, motivações e crenças pessoais naquele momento da história. Para Stanislavski, o ator deve compreender profundamente essas circunstâncias para buscar a verdade emocional e torná-lo mais realista e convincente em sua interpretação. “Esse é um momento psicológico difícil e importante no período total de preparação. Exige uma atenção excepcional” (Stanislavski, 2016, p. 44).

Ele deve incorporar essas emoções internas de forma que se traduzam nas ações e nas falas do personagem. A preparação interior é mais importante do que a caracterização física, se o objetivo interno for indefinido ou vago, o interior será frágil.

O processo se aprofunda mais, mergulha, do reino da vida exterior, intelectual, no reino da vida interior, espiritual. E isto se promove com o auxílio das emoções criadoras do ator. A dificuldade desse aspecto da percepção emocional é que o ator agora está se aproximando de seu papel não por meio do texto, das palavras e tampouco pela análise intelectual ou outro meio de conhecimento consciente, mas por meio de suas próprias sensações, emoções reais e experiência pessoal da vida (Stanislavski, 2016, p. 43).

Já no capítulo *Circunstâncias* do livro *Técnica da representação teatral* de Stella Adler aborda as circunstâncias dadas da peça que está se realizando no palco. Esse tópico é de grande importância para os alunos, pois traz segurança e clareza no que será feito em cena. O ator deve reconhecer os objetos, a mobília e as características do cenário antes de ler o texto. Ele precisa se acostumar com o cenário para que fique mais relaxado, tenha o senso de verdade e a autoconfiança necessária para um novo projeto. Caso isso não aconteça, o ator não conseguirá trabalhar. “Os atores devem familiarizar-se com as circunstâncias” (Adler, 2002, p. 56). Em cena o ator nunca estará realmente em circunstâncias semelhantes à vida, mas tem que aceitá-las como se fossem. Na maioria das vezes o ator fica tenso, pois se preocupa mais com as palavras do que com as ações. As circunstâncias dadas são a parte primordial para um bom trabalho nos palcos. Outro benefício é a concentração total na cena, se você prestar atenção nas circunstâncias, não irá se preocupar com a plateia. “A verdade é sempre a verdade nas circunstâncias do personagem” (Adler, 2002, p. 58). A partir do momento que você foca completamente na cena que está fazendo, o público acredita mais e traz a veracidade da cena à tona.

Nesse capítulo, a autora propõe diversos exercícios de circunstância para os atores (tanto os mais básicos, quanto os mais amplos), o que é bem interessante. Nunca será igual, dependendo do lugar, da cena, da ação e do que for proposto, no geral, pelo diretor. O ator deve fazer de forma realista e acreditando no que é feito. No caso das circunstâncias, gosto de propor o improvisado por parte dos alunos, um exercício muito bem trabalhado nesta atmosfera sistemática é o “*Freeze* (congela) / Troca”. O jogo consiste em um grupo de alunos, 3 ou 4, ficam a frente e o restante da turma fica sentada na plateia. Eu digo uma situação ou um local e eles têm de dar sequência à cena, criando uma história com início, meio e fim por meio do improvisado. Exemplo: uma família perdida no zoológico; a partir disso, eles criam a cena, sem ter tempo para pensar no desenvolvimento, totalmente improvisada com esse tema específico. A medida em que a cena vai acontecendo, eu pauso, falando: troca ou *freeze* e um outro aluno (que estava sentado) vai tomar o lugar de quem estava em cena, dando continuidade de onde

parou. É bem interessante como vão se desenvolvendo as cenas e o entendimento das crianças quanto ao imediatismo de resolver as situações. Além de trabalhar as circunstâncias da cena, a criatividade no texto e aprender a lidar com as situações, também ajuda a perder a vergonha e o medo de julgamentos, pois no improviso, não tem certo ou errado, tudo que eles criam é válido.

Outros tópicos citados no texto são as atmosferas das circunstâncias, podendo ser: leve, carregada ou média. Sendo carregada, pode se tratar de um drama, por exemplo. Sendo leve, pode ser uma comédia. Ou em ambas, pode ser média. Tudo vai depender da forma que o autor escreveu a cena e as mudanças que o diretor irá propor. Isso ajuda muito o ator a entender como fazer certas ações, em cena, e a contracenar melhor com os colegas e com o cenário da peça.

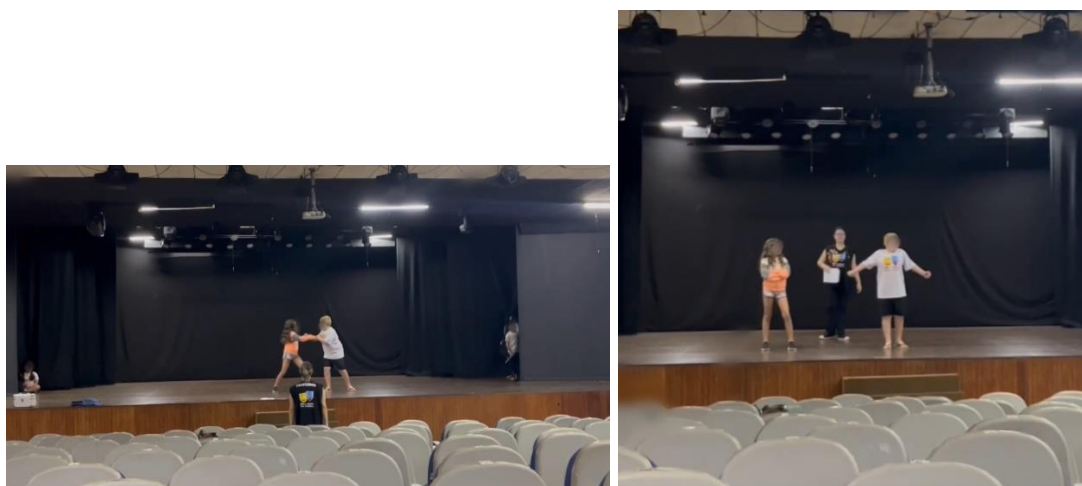


Figura 01 e 02: Alunos ensaiando no palco (junho 2024). Fonte: acervo pessoal

## 1.8 PERSONAGEM

*“O ator deve compreender o caráter de seu personagem de dentro para fora, não de fora para dentro”*

**Constantin Stanislavski**

A criação de personagem é a parte mais trabalhosa e divertida das minhas aulas. Os alunos sempre se empolgam com o dia de divulgar quem será quem na peça e logo querem ir para casa começar a estudar e construir esses personagens. Mas afinal, como funciona esse processo? Desde que comecei a estudar e entender melhor o Sistema de Stanislavski, o livro *A construção da personagem* se tornou meu maior aliado em meus trabalhos.

Tinha curiosidade de saber, cada vez, mais sobre este universo tão completo e desafiador que é dar vida a uma outra persona. Os outros tópicos, abordados anteriormente, são fundamentais para chegar a esta etapa final dos ensaios. A partir daí começam as experimentações com um objetivo comum entre os alunos: construir seu personagem e fazer o espetáculo acontecer.

Dou total liberdade para a turma criar e trazer as ideias que cada um tem, assim vou lapidando o que funciona e o que não funciona, para que as crianças se sintam seguras e gostem do que estão fazendo em cena. Esta decisão nunca é fácil, por eu trabalhar com crianças menores, entre 7 e 11 anos, às vezes tenho o fatídico problema de alguns não gostarem do que foi indicado a fazer ou quererem outra coisa. Como isso acontece com frequência, atualmente, consigo lidar melhor com essas “frustrações” e digo a eles que não existe personagem principal na peça, alguns terão um maior destaque em cena, mas todos participam de forma igual. Para isso, a liberdade na adaptação dos textos encenados é fundamental, pois posso adicionar mais personagens, dar uma relevância maior a cada um deles e criar mais cenas para que todos tenham uma participação significativa.

Aprendi, desde cedo, que a peça só será boa e funcionará se todos, sem exceção, forem bons. “Não há personagens bons ou maus, há apenas personagens com desejos e necessidades diferentes” (Stanislavski). O próprio ator que faz, cria e constrói o seu personagem, cada um tem sua lógica interna, até mesmo aqueles que possam ter comportamentos considerados negativos, não devem ser julgados de forma simplista. Para que isso aconteça de forma coesa,

a turma se conecta, se ajuda e traz ideias para a apresentação. “A arte não reside propriamente em o que fazer, mas no como” (Burnier, 2001).

A teoria de atuação desenvolvida pelo dramaturgo russo explora como podemos construir nosso personagem, compreendendo os impulsos e motivações dele, partindo da sua psicologia e do contexto em que a obra está inserida. Stanislavski enfatiza a significância de cada ator fazer a análise textual, logo de início, pois isso facilita o entendimento do passado, as relações e as intenções do personagem, fazendo com que o ator chegue a isso de forma natural. As emoções e sensações no palco devem ser vividas de maneira espontânea, por meio das circunstâncias e estímulos do momento. “Mesmo com o passar de muitas décadas, ainda hoje não temos uma pedagogia teatral tão “difundida” como a de Stanislavski” (Linhares, 2016, p. 9).

Com o foco nos sentimentos internos, o ator consegue criar uma sintonia entre o corpo e a mente de quem está representando. Para uma interpretação se tornar verdadeira, ele deve manter a espontaneidade em cada encenação, tomando cuidado para não cair na armadilha da repetição automática e ter um mau desempenho. Nos ensaios e estudos, o ator deve trabalhar uma preparação emocional profunda para vivenciar o papel com intensidade, mas sempre separando dos sentimentos pessoais. Ao subir no palco, essas emoções devem ser transmitidas ao público de maneira controlada para uma representação clara e precisa. Isso traz uma atuação mais interessante, verossímil e emocionalmente rica, com a verdade no palco, e com performances únicas e autênticas.

[...] que o ator sinta a agonia do seu papel, e chore até mais não poder em casa ou durante os ensaios e que depois se acalme, liberte-se de todo sentimento que seja alheio ao papel ou o obstrua. Vai então ao palco para transmitir ao público, em termos claros, profundamente sentidos, inteligíveis e eloquentes, aquilo por que passou. A essa altura os espectadores serão mais atingidos que o ator [...] (Stanislavski, 2017, p. 115).



Figura 03: Ensaio geral das cenas da peça *Shrek* (junho 2024). Fonte: acervo pessoal



Figura 04: Ensaio geral coreografias da peça *Shrek* (junho 2024). Fonte: acervo pessoal

No módulo 02 do curso *Descomplicando Stanislavski*, ministrado pelo professor Thiago Linhares, tivemos as aulas voltadas para a construção da personagem, o que foi de bastante proveito, pois pude entender mais sobre o assunto, para aprimorar o meu trabalho, e esclarecer dúvidas com um pesquisador da área.

O trabalho preparatório para um papel pode ser dividido em três partes: estudá-lo, estabelecer a vida ao papel e dar-lhe forma. O estudo da personagem começa pelo contexto de onde se passa a história: época, tempo, país, costumes, modos, movimentos e voz. Depois de feito, os atores conseguem colocar os seus próprios referenciais, fugindo de estereótipos e tomando cuidado com os clichês. Não se permita representar, exteriormente, algo que você não tenha experimentado intimamente. Com o trabalho encaminhado, pode-se seguir para o questionário individual da personagem (apêndice) e para a análise textual, respondendo em grupo - o elenco junto ao diretor - para alinhar os pensamentos, as seguintes perguntas:



1. Onde se passa a peça? (País, estado, cidade, local das ações).
2. Em que época se passa a peça? (Ano, mês, estação, contexto histórico).
3. Quando, onde e sob quais influências a peça foi escrita?
4. Sobre que tema se apoia a peça?
5. Quais as classes sociais dos personagens?
6. Quais as idades dos personagens?
7. Qual a visão e referenciais de mundo dos personagens?
8. Qual a sequência de fatos desenha a ação da peça?
9. Qual o universo proposto para a abordagem?
10. Que relevância a peça teria se fosse montada hoje?

Não existem respostas certas ou erradas, todos têm que estar de acordo com as respostas para que, nos próximos passos da peça, sejam guiados por essa análise. Com crianças, fica ainda mais interessante, pois podemos responder tanto no lúdico, no reino da imaginação – dependendo da peça -, quanto no literal.

Para uma caracterização física, a forma externa tem que ser um reflexo da interna e deve haver um repertório de referências. Não se pode esconder por meio da caracterização externa, tem que acreditar na realidade criada, utilizando as próprias emoções, sensações e instintos. É fundamental trabalhar o seu próprio corpo antes de criar o da personagem, os movimentos devem ter um propósito relacionado com o papel e não só o gesto em função do gesto, é bom adaptá-lo a algum objetivo vital. Assim, ele se converte a ação real, dotada de conteúdo e propósito.

Muitas vezes, a pressão e o nervosismo interrompem o trabalho do ator, isso ocorre por acharem que tem a total obrigação de interessar a plateia, impedindo o artista de se atirar totalmente no que se faz. Em cena, tudo deve se encaminhar por conta própria, subconsciente e intuitivamente. É crucial que representem verdadeiramente. Estar certo, ser lógico, coerente, pensar, lutar, sentir e agir em uníssono com o papel é o que traz um melhor desempenho cênico. Essa dupla existência entre a vida e a atuação, é o que faz a arte. Existem três tipos de perspectiva na construção da personagem: Pensamento transmitido (auxílio das palavras chaves e acentuações); transmitir sentimentos (plano sub textual, interior da personagem); perspectiva artística (a vivência do artista e sua interpretação).

Viver o papel é tomar todos os processos internos e adaptá-los à vida espiritual e física da pessoa que estamos representando. De acordo com Stanislavski, o objetivo da arte é criar a vida interior de um espírito humano e dar-lhe expressão, em forma caracterização, como uma máscara que esconde o indivíduo, estudando a natureza de seu personagem. O ator deve trabalhar, em casa, e não só em sala de aula ou ensaios, tomando notas do trabalho que foi feito, pois não conseguimos lembrar de tudo. É necessário reconhecer os problemas e se dedicar, lembrando que o ator não é um fantoche. O espaço criador coletivo se dá em produzir em conjunto, ajudar um ao outro e depender um do outro, portanto por mais que teatro seja em grupo, a dedicação individual, por fora, é essencial.

Ainda no curso, aprendemos que as ações simples, expressivas e com um conteúdo interior é o que serve para a construção da personagem e será compensada pelas entonações da voz, flexibilidade da expressão facial e os meios de comunicação. A acentuação pode ser combinada com a entonação. Saber controlar os gestos e não ser controlado por eles é indispensável para as cenas se tornarem mais genuínas.

[..] as grandes experiências são feitas de uma série de episódios e momentos individuais. Estes têm de ser conhecidos, estudados, absorvidos e preenchidos em sua plenitude. O ator que não o fizer, estará condenado a tornar-se vítima do clichê (Stanislavski, 2017).

No palco, não sentimos nenhuma necessidade prática de penetrar os pensamentos e palavras do comparsa. O esforço que fazemos para escutar nosso parceiro acaba em exagero de atuação, por conta de toda a repetição nos ensaios, as falas perdem o conteúdo interior, ficando somente sons mecânicos, para isso temos o subtexto, é o que nos faz dizer as palavras que dizemos em uma peça e pode se manifestar tanto com movimentos físicos, quanto com a fala. “Nossos três músicos” são a mente, a vontade e os sentimentos. Quando eles tocam juntos, em sintonia, o estado criador exterior e interior aparecem. Já o estado criador geral, combina a psicotécnica interior e a técnica física exterior.

A palavra falada, do texto, adquire valor pelo conteúdo do subtexto e daquilo que ele contém. Sem isso, as frases não têm nenhuma desculpa de se apresentar no palco. Para o performer a palavra tem que ser uma evocação de imagens e precisamos falar mais para a vista do outro do que para o ouvido. “Para o artista, a questão do como fazer é muitas vezes antecedida pelo com o que, com quais instrumentos: a mímica, a dança, o canto, a dicção... Todos pertencem a um universo objetivo e resultam, digamos, de um uso particular do corpo e da voz” (Burnier, 2001). O que vale não é tanto o que a gente diz, mas sim como as pessoas

absorvem isso, tanto a plateia, quanto quem está contracenando com você. É preciso afetar os outros com a nossa arte.

Por fim, Thiago Linhares faz uma breve revisão das fases estudadas no curso:

1. Invenção imaginativa: *se mágico*, imaginação e circunstâncias dadas;
2. Depois do tema: subdividimos em unidades, com os seus objetivos;
3. Foco: concentração da atenção sobre um objeto, em função do objetivo;
4. Verdade: para dar vida ao objeto e ao objetivo, é preciso ter o senso da verdade e fé. Exterminando os clichês e a artificialidade;
5. Desejo: Esse fator leva a ação;
6. Comunhão: A ação é empreendida e dirigida para um objeto;
7. Adaptação;
8. Tempo-ritmo interior: Despertar sentimentos adormecidos;
9. Memória afetiva: Livre expressão aos sentimentos repetidos e criar sinceridade nas emoções;
10. Lógica e continuidade.

Como de costume, os jogos teatrais estão presentes nesses momentos em minhas aulas, de exercício para personagens, proponho o jogo do “Pipoqueiro” onde grupos de 6 alunos se intercalam entre quem vai apresentar e quem vai assistir uma cena proposta por mim. Eles se dividem nos personagens de mãe (pai), filho (a), bebê, pipoqueiro (a), polícia e ladrão, com um gênero teatral já indicado, podendo ser, comédia, drama, romance, musical, suspense ou terror e cada um tem apenas uma fala:

- Pipoqueiro: Olha a pipoca!
- Filho: Mãe, me dá uma pipoca?
- Bebê: Pipoca, pipoca!
- Mãe: Moço, me vê uma pipoca?
- Ladrão: Passa a pipoca!
- Polícia: Você está preso em nome da lei.

Quando cada grupo faz a cena, vou mudando o tema, até todos terem a experiência de passar por cada gênero teatral. Esse jogo ocorre de diversas maneiras, por isso é tão interessante e divertido de ver o resultado de cada grupo, até com o mesmo tema, a cena nunca fica igual. É bem dinâmico, e ver a criatividade e interação entre os alunos é ótimo.



Figura 05: Turma Cristal, curso de teatro Néia e Nando (2024). Fonte: acervo pessoal

## **CAPÍTULO 02 – AS CRIANÇAS NO TEATRO**

---

No segundo capítulo, dividido em dois subcapítulos, abordo a minha experiência em cursos e oficinas com as crianças, no teatro infantil, e o que pretendo trabalhar, futuramente, em escolas, na educação básica. No tópico 2.1, apresento quem são as crianças no teatro, abordando um livro escrito por vários professores da Universidade de Brasília.

Já no item 2.2, retrato as diferenças entre uma criança que faz teatro desde nova (criança atriz) e uma criança que teve contato com a arte apenas assistindo (criança espectadora), conceitos utilizados pela professora Luciana Hartmann, e como isso pode afetá-las ao longo da vida. Como exemplo, utilizo uma das turmas que já dei aula, mostrando, a evolução do processo a cada semana, comparando a mudança dos alunos do início ao final do semestre.

### **2.1 QUEM SÃO AS CRIANÇAS NO TEATRO?**

O teatro na infância ajuda no desenvolvimento, na socialização, na alfabetização e na preparação da educação da criança. Ela aprende desde cedo a se soltar, ser desinibida, ter autoconfiança, decorar falas, a aprimorar a criatividade e criar novas habilidades. Nas escolas, é uma ótima disciplina para ser inserida em todas as turmas. É uma forma de socializar, potencializar, aprender com outras práticas educativas que são benéficas no crescimento e entendimento dos alunos. “Os princípios pedagógicos do Teatro traçam relações claras entre Teatro e educação, considerando essa arte como uma forma humana de expressão, a semiótica e a cultura” (Cavassin, 2008, p. 40).

Uma criança que faz aulas de teatro aprende e se desenvolve mais rápido nas áreas criativas, de conhecimento e de habilidades. Elas fazem seus sonhos e aventuras se tornarem realidade, encenando e imaginando diversas histórias, podendo compartilhar com os outros colegas. A arte sempre está presente, e é muito bom ter esse contato com experiências artísticas, desde cedo, como idas ao museu, escutar música, ir a um show, ao circo, dançar, desenhar, cantar, pintar e atuar.

Dentro desse contexto, o teatro tem função de integrar, socializar as ideias e ideais, e ajudar a desenvolver a aprendizagem. As crianças expressam suas emoções, desejos, sonhos e têm um conhecimento maior de si mesmo e do mundo a fora.

O objetivo dos professores de teatro é tentar tirar o melhor de cada criança, sempre com o intuito de transmitir alguma coisa através das expressões corporais e da voz para quem estará assistindo. Cada aluno é único e tem suas dificuldades e exigências, por isso, é importante ressaltar que nem sempre o mesmo método vai funcionar para todas as crianças e lidar com isso pode ser um problema.

Se o professor não for bem preparado, estudado, possuir o conhecimento necessário e ser dinâmico em sala, a aula de teatro vira simplesmente uma aula de bagunça e brincadeiras. É de suma importância ter um planejamento para não se perder, durante as aulas, e saber comandar, dirigir os alunos da maneira correta. É fundamental que as crianças gostem do que estão fazendo para tornar a apresentação bem espontânea, pois quanto mais livre for o processo criativo, nas aulas de teatro, mais didático será o resultado.

No decorrer das aulas, as crianças vão se abrindo e se soltando com mais interesse do que no início, pois vão percebendo que, de certa forma, isso está ajudando no seu desenvolvimento. Cada exercício, jogos teatrais ou atividade passada, abre o olhar dos alunos para criar e aprender coisas novas, se divertindo. “A importância da diversão justifica-se porque imitar a realidade, brincando, aprofunda a descoberta e é uma das primeiras atividades, rica e necessária, no auxílio do processo de eclosão da personalidade e do imaginário que constitui um meio de expressão privilegiado da criança.” (Cavassin, 2008, p. 41).

A contribuição dos jogos teatrais ou jogos dramáticos, em sala de aula, para os alunos treina o foco, o trabalho em grupo, a concentração e o improviso. No lugar onde eu dou aula, nós trabalhamos muito a dinâmica, em sala, com esses jogos e eles auxiliam e preparam os alunos para entrar em cena com energia, preparados e concentrados. O improviso é outra área que exploramos para acessar a criatividade e a imaginação de cada criança, as cenas são bem construídas e dirigimos apenas os pontos principais do exercício - como falar alto, virar para a frente, para a plateia, utilizar o espaço da cena e deixar o corpo com tônus em cada movimento.

O artigo da professora Taís Ferreira, *Quem são as crianças no teatro infantil?*, que se encontra no livro *O Teatro e suas Pedagogias: Práticas e Reflexões*, escrito por diversos professores da UnB, me fez pensar sobre as crianças no teatro e sua importância de serem introduzidas nas áreas artísticas desde cedo. O texto aborda a construção dos personagens criança, o público alvo do teatro infantil e a maneira que isso é construído utilizando a encenação, a interpretação e a direção.

A autora cita Postman (1999) com a seguinte frase: “Não há mais distinções e mistérios que segreguem adultos de crianças e, com isso, não haveria mais a necessidade da própria

infância”. O que é curioso já que tudo que vamos desenvolvendo, ao longo da infância, refletirá no futuro, apesar dessas diferenças entre adultos e crianças. Sendo assim, eu discordo dessa frase, pois não acredito que, em um certo momento, a infância vai simplesmente desaparecer, penso que conforme vamos evoluindo e crescendo, o que seria um conteúdo infantil para uns, pode não ser para outros, tudo depende da perspectiva de cada pessoa.

Assim sendo, pude enxergar outras vertentes do teatro infantil, das crianças no teatro e como abordar isso em minhas aulas teóricas e práticas. No texto são retratados vários estereótipos de crianças e o modo como elas viviam. Tem muito a ver com a cultura e referências que elas têm na infância e na escola, que é um grande pilar para a formação delas.

## **2.2 CRIANÇA ATRIZ X CRIANÇA ESPECTADORA**

As crianças com quem costumo trabalhar em espaços alternativos, já são desinibidas e participativas nas aulas, pois nessa idade, de 7 a 11 anos, elas já tiveram outras experiências teatrais, quando mais novinhas. Há diferenças significativas entre os alunos que já estão há algum tempo no teatro e os novatos, que entram a partir daquele semestre. As principais e mais notáveis são o emocional e a autoconfiança, habilidades sociais, criatividade e imaginação, desenvolvimento cognitivo, disciplina e expressão verbal e corporal.

Criança atriz: desenvolve a autoconfiança, desde cedo, pois são incentivadas a se expressar em público, explorar as emoções e dar vida a diferentes personagens, aprendendo a lidar com a vergonha e timidez, sendo mais seguras de si. Elas possuem oportunidades de trabalhar em grupo, colaborando e criando com a turma em sala, ensaios e apresentações, levando a um grande desenvolvimento social, a uma melhor comunicação e à compreensão de outros pontos de vista.



Figura 06: Personagens *Shrek* e *Burro* (junho 2024). Fonte: acervo pessoal



Figura 07: Alunos da turma Cristal na apresentação final (junho 2024). Fonte: acervo pessoal

Com o teatro, estimula-se a criatividade e imaginação, permitindo que os alunos criem diversas histórias e representações, mediante o improviso e o direcionamento de cenas. Pode ajudar na memorização, ao decorar as falas do texto e marcações de palco, aprendem a lidar com suas emoções, frustrações, “fracassos”, imprevistos e críticas. Lidam principalmente com o nervosismo e ansiedade, diante do público, e desenvolvem a disciplina por meio dos ensaios e tarefas de casa.

Além disso possuem uma maior habilidade de expressão corporal e verbal, pois utilizamos a voz e o corpo a todo momento, em sala, e pode refletir em um melhor domínio de comunicação em outras áreas. Elas têm maior diversidade cultural e perspectivas ao interpretar diferentes papéis e estarem em contato toda semana com peças teatrais.





Figura 08: Cena das três *Fiona* em diferentes fases: criança, adolescente e adulta (junho 2024). Fonte: acervo pessoal



Figuras 09 e 10: Fiona princesa e Fiona Ogra na cena de transformação (junho 2024). Fonte: acervo pessoal

Criança espectadora: por não fazer aula de teatro, podem ser mais tímidas e terem maior dificuldade de falar em público, por medo de julgamentos e exposição, não tem facilidade de trabalhar em grupo, por não serem inseridas nesse contexto. As oportunidades de criação podem ser mais limitadas, desenvolvem com menos rapidez as habilidades cognitivas, podem não ter o mesmo nível de controle emocional e de disciplina na forma prática. Não são expostas a mesma intensidade de desafios e situações que podem enfrentar na vida, limitando a capacidade de lidar com críticas e podem ter mais dificuldades de se expressar e se comunicar.

Não estão tão ligadas a diferentes culturas, tendo uma visão mais limitada das artes. Ao menos que sejam expostas a experiências de outras áreas artísticas, o que pode ser mais difícil quando não está inserida ao mundo das artes. Em minha experiência prática, dando aula no curso de teatro Néia e Nando, consigo ver as diferenças claras no início do semestre – quando chegam alunos novos – pro final dele. A turma *Cristal* varia entre 7 e 11 anos de idade, os alunos que já eram do teatro, tinham um desenvolvimento muito maior, desde o começo do processo. Os novatos, chegavam tímidos, sem falar muito, não gostavam de participar dos jogos e atividades propostas e ficavam com preguiça. Isso durou pelas 4 primeiras semanas, após um maior entrosamento entre os colegas e por conhecerem mais a turma e professores, começaram a se soltar. Os jogos teatrais e abordagem com cada um foi fundamental para que as aulas fluíssem com leveza.

Passados os primeiros meses, já era outra coisa. Chegavam empolgados, realizavam tudo que era pedido e até tiveram facilidade na leitura do texto, quando tudo está alinhado e os alunos caminham juntos, é a hora que começo a montagem da peça e a construção dos personagens com cada um. No final do semestre apresentamos a adaptação teatral *Shrek*, com 15 alunos e pais satisfeitos com o processo realizado. Nesse ano, especificamente, todos os alunos da turma renovaram suas matrículas para continuar nesse mundo mágico da criação.

Sendo assim, defendo que o teatro, na infância, é uma ferramenta poderosa para as crianças se desenvolverem em diversas áreas de suas vidas, como é uma atividade em grupo, aprendem desde cedo a lidar e respeitar uns aos outros. Oferecendo um ambiente rico e desafiador que explora ao máximo o potencial de cada uma.



Figura 11: Turma Cristal na apresentação final da peça Shrek (junho 2024). Fonte: acervo pessoal

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

Minha trajetória como arte-educadora está só começando. Tenho uma pequena bagagem de experiências, ainda tenho muito o que aprender e ensinar. No futuro, espero que nas escolas, eu possa aplicar o que foi abordado, nesse trabalho, e que o ensino básico seja para mim, um novo caminho.

Com a abordagem do mestre russo ao criar uma ponte entre a técnica e a expressão genuína, no palco, sintetizo a importância de ter esse sistema, até os dias de hoje, como fonte de estudo e espero contribuir para a formação de atores. Espero que a minha pesquisa pessoal sobre os métodos stanislavskianos, ajude outros arte-educadores, professores e pesquisadores da área.

A partir de uma profunda análise interior, o sistema oferece ferramentas valiosas para as crianças no teatro. Embora inicialmente desenvolvido para atores adultos, os princípios podem ser adaptados para cada idade, promovendo a espontaneidade, a criatividade e a compreensão emocional. Relacionando com as minhas experiências como professora de teatro, acredito que consegui retratar, de forma dinâmica, o estudo do sistema com as aulas dadas.

Cada indivíduo alcançará um resultado diferente, pois cada um tem sua história e sua trajetória. Por mais que o sistema seja uma teoria consolidada, no meio artístico, ele compreende que cada pessoa pode ser atingida de uma forma. Com as crianças essa metodologia adaptada, envolve exercícios de imaginação, concentração, memória, verdade cênica, objetivos e personagens; e favorece a capacidade delas de explorarem diferentes perspectivas e criações. Isso não só aprimora o desempenho cênico, mas também contribui para o desenvolvimento pessoal dos pequenos.

Portanto, concluo que a aplicação do Sistema Stanislavski no teatro infantil enriquece a prática teatral e potencializa o crescimento emocional e social dos alunos, os tornando mais conscientes de si mesmos e do mundo à sua volta.

Este sistema é um companheiro na jornada para a realização criadora, mas não é, por si mesmo, um fim. Vocês não podem representar o sistema. Podem trabalhar com ele em casa, mas quando pisarem no palco, descartem-se dele. Lá, somente a natureza os pode guiar. O sistema é um livro de referência, não uma filosofia. Onde a filosofia começa, o sistema acaba. (Stanislavski, 1989).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

- ADLER, Stella. **Técnica da Representação Teatral**. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2002.
- BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. 2ª ed. Perspectiva, 2011.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Unicamp, 2001.
- CARAM, Samuel Ribeiro. **A memória emotiva no trabalho de Constantin Stanislavski e Lee Strasberg: uma revisão bibliográfica**. Universidade de Brasília, monografia de graduação, 2022.
- CAVASSIN, Juliana. **Perspectivas para o teatro na educação como conhecimento e pratica pedagógica**. R.cient./FAP, Curitiba, v.3, p.39-52, jan./dez. 2008
- HARTMANN, Luciana e VELOSO, Jorge das Graças. **O Teatro e suas Pedagogias: Práticas e Reflexões**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, p.85-101, 2016. ISAACSSON, Marta. **O passado, origem da autenticidade do presente, nas pesquisas de Stanislavski e Grotowski**. Disponível em: <http://www.periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/viewFile/12939/8215>. Acessado em 25/08/2024.
- LINHARES, Thiago Augusto Schuenck Moreto. **Stanislavski – A vivência/análise de uma metodologia consolidada**. Universidade de Brasília, monografia de graduação, 2016.
- LINHARES, Thiago Augusto Schuenck Moreto. **Tempo-ritmo e o teatro musical: as possíveis rupturas entre o texto falado e cantado no processo criativo do espetáculo *Isso Passa?*** Universidade de Brasília, dissertação de mestrado, 2023.
- POSTMAN, Niel. **O desaparecimento da infância**. Rio de Janeiro: Graphia Editora, 1999.
- SILVA, Luciana. **Stanislavski – precursor da exploração da “interioridade” no trabalho do ator**. Disponível em <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1518>. Acessado em 25/08/2024.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. 22ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. 38ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A Construção da personagem**. 27ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- STANISLAVSKI, Constantin. **Minha Vida na Arte**. Tradução: Paulo Bezerra (do original russo). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1989.
- STRASBERG, Lee. **A Dream of Passion: The Development of The Method**. 1. ed. Boston: Plume, 1988.
- ZALTRON, Michele. **Stanislavski e o trabalho do ator sobre si mesmo**. Claps, 2021.

## APÊNDICE

---

APÊNDICE A – Questionário para a construção do personagem:

<https://drive.google.com/drive/folders/1-9eVeid24sh7TOs0eFHH9RT8I36JEMDU>

APÊNDICE B – Relatório ESAC 1:

<https://drive.google.com/drive/folders/1-9eVeid24sh7TOs0eFHH9RT8I36JEMDU>

APÊNDICE C – Relatório ESAC 2:

<https://drive.google.com/drive/folders/1-9eVeid24sh7TOs0eFHH9RT8I36JEMDU>