



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA PRÓ-LICENCIATURA – LICENCIATURA EM TEATRO

## **O TREINAMENTO DO ATOR E A PEDAGOGIA DO TEATRO**

Cinthia Márcia Fernandes

Brasília/DF

2012

CINTHIA MÁRCIA FERNANDES

## **O TREINAMENTO DO ATOR E A PEDAGOGIA DO TEATRO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa Pró-licenciatura de Teatro da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do grau de Licenciada em Teatro, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Ms. Sanântana Paiva Vicêncio

Brasília/DF

2012

CINTHIA MÁRCIA FERNANDES

**O TREINAMENTO DO ATOR E A PEDAGOGIA DO TEATRO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade de Brasília – UnB no Instituto de Artes-IdA no Programa Pró-licenciatura em Teatro como requisito para obtenção do título de Licenciada em Teatro sob orientação da prof.<sup>a</sup> Ms. Sanântana Paiva Vicêncio.

Brasília-DF, 28 de abril de 2012.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof.<sup>a</sup> Mestre Sanântana Paiva Vicêncio

---

Prof.<sup>a</sup> Mestre Larissa Ferreira

---

Prof.<sup>o</sup> Especialista Nei Cirqueira

Dedico este trabalho a toda a minha família, que sempre me apoiou e incentivou a continuar lutando, mesmo diante das dificuldades, por todos os meus objetivos.

E também aos meus inseparáveis amigos Genilza e Manoel, que compartilharam comigo dessa linda caminhada rumo à realização de mais um sonho!

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, por ser o meu maior incentivador, por estar comigo em todos os segundos da minha vida, por não me deixar desistir quando o fardo se faz pesado sobre os meus ombros e por me amar dessa forma tão intensa e maravilhosa que gera vida em meu ser.

À Virgem Maria, por estar com seu manto materno e amoroso sobre mim e por saciar meu coração de segurança, proteção e ternura como só uma mãe sabe fazer.

Ao meu pai Fernando, que com seu exemplo de honra e coragem me faz levantar a cabeça diante dos desafios da vida.

À minha mãe Vera, que com seu amor e incentivo me ajudou a chegar até o fim desse projeto.

À professora Ms. Sanântana Vicêncio, minha formadora, verdadeira aliada desse trabalho e que, com suas pontuações intelectuais e incentivos, norteou essa pesquisa, fazendo toda a diferença.

À professora Ms. coordenadora deste curso, Luzirene Rego, que com competência nos ajudou desde o início até a finalização desta caminhada.

Ao professor Dr. Graça Veloso pelo apoio dispensado a todos nós, alunos.

À todos os professores formadores e professores tutores que passaram por este curso ao longo destes quase quatro anos de vida acadêmica.

Enfim, a todos os meus colegas de turma, que sempre me incentivaram e compartilharam comigo dos momentos alegres e desafiadores ao longo desta jornada.

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo mostrar a importância do treinamento para o ator e sua aplicabilidade na pedagogia do teatro. Ela traz conhecimentos acerca de alguns diretores consagrados no teatro do século XX: Constantin Stanislavski; Vsevolod Emilevich Meyerhold e Jerzi Grotowski. Visa também mostrar o trabalho de treinamento realizado pelo LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, um grupo brasileiro que nasceu a partir das experiências do seu fundador com as técnicas, dentre outros, de Jerzi Grotowski e seus discípulos, e vem se destacando nacional e internacionalmente no campo de pesquisas sobre a arte do ator. Por fim, este estudo faz algumas reflexões sobre a pedagogia do teatro e sua importância para educação fazendo algumas observações acerca do seu processo na escola pública e, partindo dos conhecimentos adquiridos com os citados diretores e o grupo LUME, traz uma proposta de oficina de treinamento do ator aplicado à pedagogia do teatro.

**Palavras-chave:** treinamento, ator, corpo, escola, educação.

## SUMÁRIO

Introdução .....	8
Capítulo I – Aspectos históricos sobre os principais treinamentos para o ator no século XX .....	10
I.1 - O sistema de Stanislavski .....	10
I.2 – Meyerhold e a Biomecânica .....	13
I.3 – Grotowski e o corpo .....	16
Capítulo II – O LUME – Nucleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP.....	21
II.1- Sobre o LUME .....	21
II.2- O Treinamento .....	23
II.3 – Linhas de pesquisa.....	27
II.3.1 – Dança Pessoal.....	27
II.3.2 – O Clown e a utilização cômica do corpo.....	28
II.3.3 – Mimesis corpórea.....	30
II.3.4 – Treinamento técnico/energético/vocal cotidiano do ator.....	32
II.3.5 – Teatralização de espaços não convencionais.....	33
Capítulo III - O treinamento do ator e a prática educacional.....	34
III.1 - O papel do teatro na escola .....	34
III.2 - Proposta de Oficina Teatral .....	37
Conclusão .....	46
Referências Bibliográficas .....	48
Anexos .....	50

## INTRODUÇÃO

Para mim o teatro sempre foi um mister de fascínio, desejo e curiosidade: como poderia uma arte tão simples ser tão poderosa a ponto de tomar minha mente e meu coração? Desde criança me sentia atraída pelo teatro e pelo fazer teatral, principalmente na escola, onde tive minhas primeiras experiências. Desejava ser atriz e imitava personagens de novelas, filmes e até desenhos animados. Sempre tive a curiosidade de saber: como aquelas cenas eram montadas? O que na verdade era um beijo técnico? Como em tantas apresentações atores e atrizes conseguiam manter o mesmo ritmo de voz, postura, gagueira ou tique nervoso, sem se distrair ou modificar as características da personagem?

Este trabalho vem justamente saciar um pouco da minha curiosidade e a de muitos. Ele mostra um panorama do treinamento para o ator a partir do século XX, tendo como base alguns diretores renomados como Stanislavski, Meyerhold e Grotowski; fala sobre o trabalho de pesquisa do grupo brasileiro LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP e por fim traz algumas reflexões sobre a pedagogia do teatro e sua importância para a escola.

O objetivo geral desta pesquisa é propor momentos de conhecimento e reflexão acerca do treinamento do ator e sua importância para a formação do profissional do teatro e para o ser humano. Os objetivos específicos são: conhecer o trabalho realizado pelo LUME e suas linhas de pesquisa bem como a influência dos supracitados diretores, principalmente Grotowski, para o trabalho do grupo; investigar a relevante importância que as aulas de teatro têm na formação dos estudantes e propôr uma oficina de treinamento para o ator direcionada aos alunos. Para melhor organização dos assuntos, esta pesquisa está dividida em três capítulos.

O primeiro capítulo fala sobre aspectos históricos do treinamento do ator contemplando o legado de: **Constantin Stanislavski**, o fundador do Teatro de Arte de Moscou que inovou e dinamizou o fazer teatral com suas contribuições psicológicas e estéticas. **Vsevolod Meyerhold**, um dos discípulos de Stanislavski, que dissociou suas pesquisas do seu mestre ao rejeitar o realismo teatral que Stanislavski propunha. Fala sobre sua principal criação, a biomecânica: um complexo conjunto de exercícios de treinamento para o ator, e suas contribuições para que

este pudesse realizar movimentos complexos em cena sem dificuldades e **Jerzi Grotowski** que nos traz a proposta de um “teatro pobre”, pois, para ele, o teatro não precisaria de muitos adereços. O ator, pelo treinamento físico e vocal, deveria trazer ao espectador todas as características da personagem.

O segundo capítulo traz a proposta de pesquisa do **LUME** – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, fundado por Luís Otávio Burnier, um admirador do teatro proposto por Grotowski, que trouxe uma grande contribuição para a arte do ator com seus treinamentos técnico e energético e nas diversas linhas de pesquisa que muito têm contribuído para o ator dos dias atuais.

O terceiro e último capítulo traz algumas reflexões acerca do papel do teatro na escola, sua importância na formação do aluno, alguns aspectos históricos sobre a introdução da Arte na educação e por fim uma proposta de oficina com foco no treinamento do ator aplicável a turmas do 1º ano do ensino médio.

As metodologias utilizadas para a realização desta pesquisa foram, além da proposta de uma oficina prática, pensada a partir de uma experiência pessoal durante as aulas práticas de estágio supervisionado III e IV, do curso de Licenciatura em Teatro pela UnB – Universidade de Brasília, pesquisas e consultas em livros, revistas e sites especializados sobre a temática aqui abordada.

Este trabalho está direcionado a todos os que se interessam pela temática, principalmente professores, pois traz momentos de reflexão acerca de questionamentos que poderão surgir no momento da aplicabilidade do Teatro na sala de aula.

# CAPÍTULO I

## ASPECTOS HISTÓRICOS SOBRE OS PRINCIPAIS TREINAMENTOS PARA O ATOR NO SÉCULO XX

### I.1 - O sistema de Stanislavski

O primeiro a querer estabelecer um método elaborado e preciso para o trabalho do ator foi Constantin Sergueievitch Elekseiev (1863-1938), conhecido como Constantin Stanislávski. Ele propunha que o ator ao representar / interpretar deveria procurar em sua memória situações equivalentes à da personagem. O ator não representaria uma personagem, mas ele mesmo deveria vivenciar o que interpretava. Januzelli nos diz que:

O ator deveria envolver-se por sua natureza inteira: intelectual, física, emocional e espiritual. O objetivo do ator é transmitir suas ideias e sentimentos usando suas próprias emoções, sensações, instintos, sua experiência pessoal de vida, mostrando seus próprios traços, sempre os mais íntimos e secretos, sem ocultar nada. (JANUZELLI: 1986, p. 12)

Stanislavski buscou na parte inconsciente da memória a fonte da criatividade para o ator. Ele buscava chegar a essa memória, que para ele se chamava “*memória emotiva*”. Acreditava que era dentro de si mesmo que o ator deveria chegar a essa “fonte” de emoção. Também buscava a conscientização e a transformação, em corpo e voz, das ações decorrentes da busca dessa fonte criadora - o inconsciente.

Stanislavski acreditava que o “*encanto cênico*”, tinha sua verdade numa encenação carregada de emoção. Aslan, no livro O treinamento do ator, nos fala que:

Partindo da biografia da personagem, de seu comportamento, das circunstâncias da ação, o ator procede “como se”, entra em um processo psicofísico que desencadeia nele o sentimento real, ele “vive” o acontecimento e suas conseqüências, em vez de contentar-se em reproduzir a manifestação exterior de um sentimento que ele não sente. Ele instaura uma motivação verdadeira, ele se põe em jogo de atuação. (...) O psíquico arrasta o físico, é a escola do “reviver”, oposta à escola da “representação” (ASLAN: 1974, p.76).

Para Stanislavski o personagem era uma representação legítima de uma pessoa. Todas as ações do ator em cena deveriam ser lógicas, coerentes e possuir um objetivo que colaborasse para desenhar o que chamou de “linha contínua de ações do personagem”, entendida como algo semelhante ao verdadeiro, coerente com um padrão realista. Para sustentar a verdade da ação cênica do texto, Stanislavski acreditava que a manifestação de emoções subconscientes seriam fundamentais, e elas deveriam a cada espetáculo serem “alimentadas”, pois o fato de trazer à memória, várias vezes, a lembrança de uma experiência pessoal do próprio ator o ajudaria em cena a desencadear uma emoção semelhante àquela que deveria experimentar sua personagem.

Não importa em qual fase de suas pesquisas Stanislavski se encontrava, ele sempre reconhecia a necessidade de revigorar, a cada representação, a verdade que garantiria, segundo ele, a força cênica do ator. (...) o comediante pode reviver o papel centenas de vezes, sem prejuízo para a qualidade de sua emoção (cumpre, aliás, desempenhar um papel centenas de vezes para interpretar sua quintessência) (Ibidem).

Stanislavski queria que o ator trabalhasse motivado por seu subconsciente, fazendo apelo às emoções. Entretanto, como diz a pesquisadora e escritora Odette Aslan “emocionar o público não é tanto o alvo procurado em nossos dias. Ficar emocionado para emocionar não é obrigatoriamente uma boa receita” (Aslan, 1988, p. 80). Sendo assim, é preciso lembrar que o ator não deve abandonar-se às emoções sem possuir qualquer controle sobre elas.

Outra grande contribuição do pesquisador russo para a preparação do ator foi a de estabelecer aos atores ocidentais, uma obrigação de trabalho cotidiano e de treinamento, somando-se ao trabalho dos ensaios e da performance. Assim, o ator estaria sempre preparado com o treinamento corpóreo necessário para realizar seus impulsos criativos.

Stanislavski, já no final de suas experiências, deu uma importância decisiva para o *Método das Ações Físicas*, onde o ator devia buscar expressar-se, não mais através de estados emotivos e abstratos, mas através de algo concreto, como as ações físicas. Nessa fase, Stanislavski passou a chamar a Memória Emotiva de Memória Corporal. Compreendendo o que é ação física se poderá chegar a uma compreensão melhor do método. Para ele a ação física seria o pleno domínio que o ator deveria exercer sobre o seu corpo para também ser capaz de dominar sua

emoção, e sendo assim ela não fluirá em desordem à sua vontade, deixando o ator à mercê de “suas inspirações”. Para que o ator seja o dominador tanto das emoções como das ações físicas, Stanislavski propõe um trabalho corpóreo de movimentos somáticos, trabalhando em exercícios físicos como: ginásticas, esgrima, etc. Ao final do treinamento, o ator passa a ter total controle do seu processo criativo, tanto das emoções como das ações físicas.

Em vários anos de estudo ele buscou a sinceridade cênica. Stanislavski acreditava que os atores deveriam facilitar o jogo teatral realizando as vontades dos personagens, buscando em si a emoção verdadeira que deveria ser utilizada em seu personagem. Ele dizia que o ator deveria saber usar a sua emoção, sem bloqueá-la, na hora exata através de um estudo detalhado da função de seu personagem naquele texto, realizar as suas vontades e intenções, onde o psíquico desencadeia o físico e posteriormente o físico desencadeia o psíquico.

Por volta de 1917, observando que a ação é quem deveria conduzir a emoção e esta ação deveria ser intencional e não uma mera intuição, desenvolveu o que chamou de *ação psicofísica*: uma ação tem seu objetivo e esta ação é que conduz ao sentimento. Em vez de ver as emoções como condutoras das ações percebeu que era realmente o oposto que acontecia: uma ação desencadeava uma emoção.

Stanislavski foi um homem em permanente estado de autotransformação. Ele buscou a exaltação da arte do ator colocando-o em uma situação de privilégio dentro do mundo do teatro, pois nesta época o ator havia perdido espaço para o encenador, diretor, etc e Stanislavski buscou em seu trabalho fazer com que o teatro voltasse a ser a arte do ator. Preocupou-se em fazer com que o ator buscasse dentro de si mesmo as ferramentas necessárias para a articulação de sua própria arte. A partir do momento em que Stanislavski coloca o trabalho *sobre si mesmo*, trabalhando tanto o mundo interior como exterior do ator, para então realizar o trabalho com a personagem, “ele traz de volta um reinado que tinha se perdido na Commedia Dell'Arte: o ator como senhor do espetáculo” (Ferracini, 2003, p. 70). Ele, como pesquisador que era, pautou suas pesquisas estudando: o subconsciente, o corpo, a técnica, as ações físicas, o treinamento, a ética e a si próprio; aos outros atores e às outras linhas aparentemente contraditórias com a sua.

Stanislavski teve seu Sistema cuidadosamente estudado por vários diretores renomados, que ora se identificavam ora se distanciavam do seu método, como:

Meyerhold, Grotowski e Brecht. Segundo Aslan, Brecht interpretou o Sistema à sua maneira. “Ele o recusa, mas o utiliza (...) na medida em que o Sistema engloba verdades reconhecidas de todas as épocas. Ele aprova, no Sistema, o jogo do conjunto, o cuidado com o detalhe, o conhecimentos dos seres humanos.” (Aslan, 1988, p. 167). As peças de Brecht tratavam de temas políticos e buscavam causar no espectador um processo de reflexão social. Em “As Duas Moedas”, Brecht mostra um conflito social, mas aceita a verdade cênica buscada por Stanislavski, porém se distancia do seu realismo emocional, porque para ele “o ator estava em cena para travar um combate útil a sociedade” (Aslan, 1988, p. 167) e não para emocionar o público.

## **I.2 – Meyerhold e a Biomecânica**

Vsevolod Emilevich Meyerhold (1874-1940), foi discípulo de Stanislavski. Ele trabalhou por quatro temporadas, como ator, no Teatro de Arte de Moscou<sup>1</sup>. Quando o teatro passou por uma nova reestruturação ele desligou-se e foi buscar uma nova estética cênica. Meyerhold sempre teve um grande respeito e uma profunda consciência da importância do ator, embora fosse considerado um grande encenador, dizia que “o teatro é a arte do ator” (Meyerhold, 1982 p. 89). Em suas encenações o ator jamais esquece que está representando diante e para um público, o espectador por sua vez, não confunde o ator com sua personagem. Para ele o movimento é mais importante do que a fala. O movimento já deixa expressa a mensagem que a fala gostaria de dizer.

Meyerhold se distingue de Stanislavski quando foge do seu realismo cênico. Ele buscava um teatro mais “teatral”. Seu teatro era focado no movimento, e sobre isso diz:

O movimento está subordinado às leis da forma artística. Em uma representação, é o meio mais poderoso. O papel dos movimentos cênicos é mais importante que qualquer outro elemento teatral. Privado de palavra, de vestuário, de bambolinas, do edifício, o teatro,

---

<sup>1</sup> Teatro de Arte de Moscou é uma companhia de teatro localizada em Moscou, Rússia, fundada em 1897 por Constantin Stanislavski e Vladímir Ivánovitch Niemirovitch-Dântchenko.

com o ator e sua arte de movimentos, os gestos e as interpretações fisionômicas do ator informam o espectador sobre seus pensamentos e seus impulsos; o ator pode transformar qualquer tablado em teatro, não importando onde nem como, abstando-se dos serviços de um construtor e confiando em sua própria habilidade. É preciso tratar da natureza específica do movimento, do gesto e da interpretação fisionômica. (MEYERHOLD *apud* CARREIRA E NASPOLINI: 2007, p. 147).

A Biomecânica é um sistema de treinamento do ator em que os exercícios corpóreos têm o objetivo de desenvolver a capacidade do ator realizar movimentos complexos. Um bom ator para Meyerhold deveria saber saltar, dançar, fazer malabarismos e cantar. Para ele um movimento adequado provocaria em cena um sentimento adequado. Nela o ator era treinado a ter plena consciência sobre o seu corpo e os seus movimentos. Em seu treinamento corpóreo com os atores ele exercitava tanto movimentos humanos como de imitação de movimentos de animais. Seus atores eram capazes de realizar os mais complexos movimentos sem dificuldade alguma: apanhar do parceiro, levantá-lo do chão, carregá-lo nas costas, agarrá-lo pela garganta, acolhê-lo sobre o peito, etc. Eles eram treinados para saber “calcular e coordenar os movimentos, experimentar-se, pôr-se à prova” (Aslan, 2008: p. 147).

A Biomecânica assemelha-se às ações físicas de Stanislavski, mas sem a preocupação de excitar ou reviver alguma emoção que o ator tenha tido. Os exercícios de Meyerhold não tinham uma justificativa psicológica como em Stanislavski. Segundo Aslan, se Meyerhold obriga seus atores a entrarem em cena dando saltos perigosos ou jogando uma bola para o alto com uma das mãos, ele queria somente que naquele momento o ator fizesse alguns malabarismos ou treinasse a musculatura da mão.

Para Meyerhold o treinamento vocal do ator era muito importante. Em um tratado redigido em 1922 ele coloca vários tipos de timbre para vários papéis diferentes: “o grande primeiro ator exigia um barítono médio tendente ao baixo; para o apaixonado, uma voz alta de tenor; para o tolo, uma possibilidade de representar um falcete; para o pai nobre, uma voz de baixo profundo” (Aslan, 2008, p. 143).

Os exercícios da Biomecânica faziam com que os atores realizassem trabalhos corporais em cena bem diferenciados das situações comuns do dia-a-dia, porém eram executados de forma harmônica, ou seja, sem parecerem mecânicos. Existia uma vida cênica não realista, não imitando psicologicamente a vida real, mas

uma sintonia que deixava o movimento parecendo natural, como se o ator não tivesse que se esforçar para executá-lo.

Segundo Yedda Chaves<sup>2</sup>, os princípios básicos da Biomecânica seriam:

- A Biomecânica é fundada sobre o princípio de que movendo-se a ponta do nariz, o corpo todo se move. O corpo todo é envolvido pelo movimento do menor órgão. Ocorre, antes de tudo, encontrar a estabilidade do corpo inteiro. À menor tensão, todo o corpo reage.
- Na Biomecânica, cada movimento é composto por três momentos: a) intenção; b) equilíbrio; c) execução.
- Os requisitos básicos da Biomecânica são a coordenação no espaço e em cena, a capacidade de encontrar o próprio centro do grupo em movimento, a capacidade de adaptação, de cálculo e de precisão no olhar.
- A Biomecânica não tolera nada de casual, tudo deve ser feito com consciência a partir do estoque de cálculos feitos em precedência. Todos que participam do trabalho devem estabelecer com precisão e ser conscientes da posição em que se encontra o próprio corpo, e também usar com desenvoltura cada parte do corpo para colocar em prática o seu propósito (CHAVES *apud* GRIGOLO: 2005, p.53).

Meyerhold estudava uma forma de fazer com o que o ator, dentro da estrutura fixa do espetáculo e da proposta do encenador, tivesse uma liberdade de articulação da sua arte, utilizasse a técnica da improvisação para compor seu personagem, pois ele mesmo afirma:

A liberdade do ator está no segundo período do trabalho do diretor que não é concebido sem a colaboração do ator. O diretor tem em suas mãos a ponta de um fio com o qual move o ator, mas o ator tem a outra ponta do mesmo fio com a qual move o diretor (MEYERHOLD *apud* GRIGOLO: 2005, p. 57)

O fato é que quando Meyerhold afastou-se do naturalismo de Stanislavski estava interessado em criar um teatro sob uma ótica diferente da sua época. Queria que o ator fosse “treinado” de acordo com as noções da Biomecânica, destinando a ele um trabalho onde seus movimentos rítmicos fossem precisos, concretos e específicos. Também caberia ao ator promover o encantamento de sua arte diante do espectador, pois ao mesmo tempo em que estaria se sentindo seguro nos métodos de treinamento não estaria insensível à beleza e singeleza dessa arte que Meyerhold também confirmava como sendo a arte do ator.

---

<sup>2</sup> Yedda Chaves é atriz, pesquisadora teatral. Formada pela Escola de Arte Dramática da USP, e pelo Departamento de Arte, Música e Espetáculo da Universidade de Bologna (DAMS), Itália. É Mestre em Artes pela Universidade de São Paulo ECA - USP, e Doutora em Teatro pela Université Sorbonne Nouvelle Paris III. Foi membro da Società di Danza - Bologna, Itália (1994-1997); e co-fundadora do grupo Danze Urbane, Bologna, Itália (1996)

### I.3 – Grotowski e o corpo

Jerzy Grotowski (1933 – 1999) estudou a arte do ator e da encenação na Escola de Teatro de Cracóvia, porém não se conformava com a tradicionalidade com que o teatro era trabalhado. Ele acreditava que o teatro deveria ser mais próximo do espectador e deveria causar nele um confronto, para isso realizava pesquisas e treinamentos intensivos das técnicas estudadas diante de cada um dos seus espetáculos. Para ele uma peça teatral não deveria ser mais um espetáculo, mas um desafio para o espectador, onde também o ator é convidado a se deixar ser desafiado tanto pelo texto quanto pela própria encenação. Para Grotowski, o texto deveria ser visto como um questionamento a ser respondido.

Grotowski não adiciona nem modifica em nada as palavras. O que ele modifica é a divisão das falas e a sucessão das cenas, um pouco ao modo de Meyerhold, porque ele se coloca no centro da obra e repensa sua estrutura. Quer exceder o anedótico, manda efetuar esboços em torno do tema do papel; elimina, força o ator a concentrar-se em seus recursos pessoais e pulveriza o tema inicial. (ASLAN: 1994, p. 281)

Segundo Eugênio Barba<sup>3</sup>, Grotowski tinha uma fé sincera no valor dos textos clássicos, e propunha para cada um dos seus espetáculos, uma disciplina técnica, uma série de exercícios e ações concretas, que foram sendo desenvolvidos ao longo da existência do *Teatro-Laboratório*. Um dos exemplos citados por ele é o *training*, que foi desenvolvido para resolver problemas técnicos dos atores no espetáculo *Akropolis*.

A descrição de Flaszyn Louis, diretor e ajudante de Grotowski, acerca do trabalho realizado pelos atores neste espetáculo, nos dá uma noção de como, para Grotowski, o teatro deveria ser “pobre”, no sentido de não precisar de tantos recursos como: iluminação requintada, figurinos luxuosos, grandes maquiagens. Era “pobre” porque focava na relação entre o ator e o espectador, que começava no treinamento que esse ator deveria possuir para modificar sua personagem, contando com os recursos do seu próprio corpo:

No teatro pobre, o ator deve compor uma máscara orgânica, através dos seus músculos faciais; depois, a personagem usará a mesma expressão, através da peça inteira. Enquanto todo o corpo se move de

---

<sup>3</sup> Eugenio Barba é fundador e diretor do Odin Teatret, foi amigo e companheiro de trabalho de Grotowski, tendo trabalhado com ele diretamente durante cerca de três anos. É o maior responsável pela divulgação de seu trabalho no ocidente.

acordo com as circunstâncias, a máscara permanece estática, numa expressão de desespero, sofrimento e indiferença. O ator multiplica-se numa espécie de ser híbrido, representando o seu papel polifonicamente. As diferentes partes do seu corpo dão livre curso aos diferentes reflexos, que são muitas vezes contraditórios, enquanto a língua nega não apenas a voz, mas também os gestos e a mímica. (GROTOWSKI :1987, p. 59).

A relação com o espectador era experimentada de diversos modos: em *Kordian* ou *Fausto* os atores e espectadores são misturados no mesmo espaço, em *O Príncipe Constante*, os espectadores são deixados em volta da arena fechada em que se encontram os atores. Em *Akropolis*, os atores realizam sua atuação passando pelos espectadores, porém como se não os vissem. Para Grotowski não seria bom que o espectador interferisse no espetáculo, pois ele dizia que: “o destino do espectador é não ser ator”, mas, mesmo assim ele buscava uma comunhão entre ator e platéia, por meio das encenações propostas.

Grotowski ficou muito conhecido devido a seu “teatro pobre”. Em seu Laboratório, ele e seus discípulos estudavam uma forma de fazer o teatro ser verdadeiramente “teatro” e não uma junção de várias outras artes. Para ele as maquinarias, figurinos luxuosos, maquiagens, artifícios eletrônicos e até cenografias exuberantes eram totalmente dispensáveis, pois chamavam a atenção para os “detalhes” e não para o que o teatro realmente representa para ele: a relação entre o ator e espectador.

O Teatro Rico baseia-se em uma cleptomania artística, tomando de outras disciplinas, construindo espetáculos híbridos, conglomerados sem espinha dorsal ou integridade embora apresentados como trabalho artístico orgânico. (...) A integração de mecanismos emprestados (projeções cinematográficas, por exemplo) significa equipamentos técnicos aperfeiçoados permitindo grande mobilidade e dinamismo. (...) Tudo isso é uma tolice. Não há dúvidas de que quanto mais o teatro explora e usa fontes mecânicas, mais permanece tecnicamente inferior ao cinema e à televisão. Eu proponho a pobreza no teatro (GROTOWSKI,1987, p. 17).

O teatro de Grotowski é abandonado de efeitos de luz, para que seja o próprio ator a brilhar sua arte diante do espectador. É também empobrecido de maquiagem, para que o ator tenha a oportunidade de usar seu corpo e seu talento na transformação facial e corporal de seu personagem. É dispensado de música gravada ou cantada ao vivo, para que a voz do ator e os sons dos objetos sejam os elementos a trazer a musicalidade ao espectador. Não utilizar luxuosos trajes e elementos plásticos, para que o ator em sua criatividade possa levar o espectador a

sonhar com ele transformando o chão do palco em um grande mar. Assim é o teatro pobre de Grotowski.

Atuando em pequenas salas, onde não admitia mais de 40 ou 60 pessoas, ele foi criticado por trabalhar apenas como uma elite, mas ele dizia que o espectador deveria poder escutar a respiração do ator.

Para Grotowski o ator necessita de um corpo sem resistências. Ele acredita que o ator não deve se limitar a realizar ações comuns a qualquer cidadão, o corpo do ator deve ir além do cotidiano. Ele é exigente quando pede ao ator uma forte disciplina para, através do seu treinamento, desenvolver uma anatomia corpórea especial, convida o ator a se lançar com inteireza nessa proposta de transformação profunda de todo o seu ser, fazendo desse caminho um ato existencial.

Para ele era necessário recompor a fratura entre corpo e mente, erradicar os obstáculos psicofísicos do indivíduo, para permitir-lhe alcançar impulsos mais profundos, acercar-se ao próximo, graças às reações espontâneas e, então, identificarem juntos as fontes de energia, luz e amor, de modo a tornar mais rica a experiência cotidiana (FERREIRA *apud* KUMIEGA: 2009, p. 50).

Grotowski tentava encontrar os vários centros de pulsação e concentração do corpo, para buscar dentro do ator a “luz” que o impulsionaria a ação, sem apelar para clichês. Ele acreditava que no corpo do ator haviam fontes de energia e que ele deveria buscá-las para que suas ações não fossem mecânicas, mas carregadas de verdade partindo do interior. Seu método queria “formar” um ator em que sua palavra e o seu gesto; sua mente e seu corpo; seu espírito e sua matéria; seu sentido interno e externo de perceber o mundo fossem expressos em sua totalidade: um ator completo.

Não pretendemos ensinar ao ator uma série de habilidades ou um repertório de truques. Nosso método não é dedutivo, não se baseia em uma coleção de habilidades, tudo está concentrado no amadurecimento do ator, que é expresso por uma tensão levada ao extremo, por um completo despojamento, pelo desnudamento do que há de mais íntimo, tudo isso sem o menor traço de egoísmo ou de auto-satisfação. O ator faz uma total doação de si mesmo (GROTOWSKI 1987, p.14).

As contradições, o confronto, o teste, a blasfêmia e a profanação deveriam estar presentes no corpo do ator. A pergunta a ser feita não era “como devo fazer?”, mas “o que não devo fazer?”. Grotowski criou, partindo dessa premissa, o método da *via negativa*. A partir de 1962, a pesquisa do trabalho do ator esteve focada não

mais na aprendizagem de técnicas, mas na eliminação da dicotomia entre corpo e mente, geradora de resistências e bloqueios sociais, coletivos e individuais.

Não educamos um ator, em nosso teatro, ensinando-lhe alguma coisa: tentamos eliminar a resistência do seu organismo a este processo psíquico. O resultado é a eliminação do lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior. De modo que o impulso se torna já uma reação exterior. Impulso e ação são concomitantes: o corpo se desvanece, queima, e o espectador assiste a uma série de impulsos visíveis. Nosso caminho é uma *via negativa*, não uma coleção de técnicas, e sim erradicação de bloqueios (GROTOWSKI: 1987, p. 14 e 15).

Nos exercícios e no treinamento, Grotowski colocou toda a atenção no corpo e secundariamente, no texto escrito. Para ele a palavra nasce do corpo e portanto, não poderá ser usada corretamente sem uma preparação física adequada.

Os exercícios realizados pelo Teatro Laboratório visam a eliminação dos bloqueios existentes no ator. São de preparação corporal e vocal embasados em técnicas como: pantomina, acrobacia, Hatha-yoga, dança, diferentes esportes como esgrima e métodos de origem estritamente teatrais. Os exercícios em suma são:

- ▶ Exercícios Físicos - sobretudo ginástico-acrobáticos.

- ▶ Exercícios Plásticos - divididos em exercícios mentais (tomados de Jacques Dalcroze) e exercícios de composição, provenientes do teatro oriental (elaboração de novos ideogramas gestuais).

- ▶ Exercícios de máscara facial.

- ▶ Exercícios vocais - relacionados com a respiração.

Nos espetáculos que cria, Grotowski mexe nas verdades e obscuridades escondidas no ser humano, que irão levar o espectador a momentos de descobertas sobre si mesmo. Como é o ator que estará frente-a-frente com o espectador ele realiza um treinamento onde o ator busca ser um homem completo, e através de seu trabalho tenta romper com suas próprias cadeias internas tornando-se livre e inteiro para sua profissão. Grotowski quer que o corpo do ator seja o lugar de todas as possibilidades.

## **CAPÍTULO II**

### **O LUME – NUCLEO INTERDISCIPLINAR DE PESQUISAS TEATRAIS DA UNICAMP**

#### **II.1- Sobre o LUME**

*“Trabalhar o ator é, sobretudo e antes de mais nada, preparar seu corpo não para que ele diga, mas para que ele permita dizer...”*  
(Luis Otávio Burnier - Fundador do LUME Teatro)

O LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, foi criado em 1985, na cidade de Campinas-SP, por Luís Otávio Burnier (1956 e 1995) ator, mímico, diretor e professor em parceria com Carlos Simioni, ator e Denise Garcia, musicista. O Ator Ricardo Puccetti incorporou-se ao grupo em 1989 e entraram para o grupo em 1995 Renato Ferracini, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson e Ana Cristina Colla. Em 1998 o grupo completou sua equipe com a chegada da atriz inglesa Naomi Silman. Atualmente o grupo é composto por 7 atores que se dedicam a produzir, divulgar e aplicar estudos aprofundados sobre a arte do ator, são eles: Carlos Simioni, Ricardo Puccetti, Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson, Renato Ferracini e Naomi Silman.

Apesar do grupo ter sido formado inicialmente por três membros, foram as experiências de Burnier a grande porta de entrada do grupo para o mundo das pesquisas. Ele foi aluno de Decroux<sup>4</sup>, teve contato com as pesquisas de diversos mestres como Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Philippe Gaulier, Jacques Lecoq, Ives Lebreton, e com estudos do teatro oriental: Noh, Butô, Kabuki e Kathakali.

O LUME foi criado com o objetivo de ser um centro onde pudessem ser realizadas pesquisas sobre a arte do ator, e desde então ele vem trabalhando tanto

---

<sup>4</sup> Étienne Decroux (19/7/1898 -12/3/1991), foi um grande ator e mímico francês. Seu interesse principal era o estudo da expressão do corpo, e nos últimos 40 anos de sua vida abandonou as grandes apresentações públicas e a carreira como ator para se dedicar inteiramente à técnica chamada de Mímica Corporal Dramática.

na pesquisa como na elaboração, codificação e sistematização de técnica de representação. Neste contexto, o LUME tornou-se uma referência para atores que se “interessam pelo treinamento do ator, pela formação de clowns e pelo redimensionamento do ofício do ator enquanto técnica e ética” (Cerasoli, 2011, p.59).

Como resultado de suas pesquisas o núcleo possui uma metodologia própria para o treinamento do ator, que segundo Umberto Cerasoli Jr. muito tem contribuído para o trabalho dos atores, tanto no Brasil como também fora do país:

Em seus anos de existência o grupo criou 23 espetáculos teatrais, (13 ainda em repertório) e produziu mais de 11 publicações científico-acadêmicas (entre revistas e livros). Seus espetáculos juntamente com o conjunto de workshops e demonstrações técnicas são levados para todo o Brasil e já percorreram mais de 25 países. O LUME também participou como grupo convidado da International School of Theatre Anthropology (ISTA) na França, Itália e Brasil; do Irvine Work Session com Jerzy Grotowski nos EUA; e do International Seminar Research on Actor's Technique na Dinamarca, Itália e Brasil. (CERASOLI: 2011, p.58)

Além das pesquisas entre os membros do grupo, o LUME mantém intercâmbios com outros artistas e companhias teatrais de todo o mundo, para a renovação técnica e estética da sua pesquisa, principalmente com mestres como: Iben Nagel Rasmussen e Kai Bredholt do Odin Teatret na Dinamarca; Natsu Nakajima, Anzu Furukawa e Tadashi Endo no Japão, Nani e Leris Colombaioni na Itália; Sue Morrison no Canadá; César Brie do Teatro do Los Andes na Bolívia e Norberto Presta na Argentina. Nesse trabalho de intercâmbio o grupo renova suas técnicas ao mesmo tempo em que partilha seus conhecimentos. Esses intercâmbios favorecem o contato com outros modos de fazer e pensar a arte teatral.

O grupo também oferece cursos e workshops. Os cursos oferecidos pelo LUME são respeitados e almejados por futuros atores e também por atores já com experiência. A ética com que o grupo realiza seu trabalho é uma de suas grandes características. Cerasoli descreve que em cursos que ele participou com o grupo, algumas regras éticas eram estritamente observadas: *a tolerância com atrasos era somente de cinco minutos* após o horário marcado para o início das atividades. O participante que chegasse após esses cinco minutos era impedido de entrar na sala para não atrapalhar a concentração dos demais. *O silêncio* imperava na sala onde o curso estava sendo ministrado e qualquer palavra deveria ser dita somente pelo

orientador, quando precisasse instruir, e em casos raros, pelos atores quando desejassem propor algum trabalho aos demais, mesmo assim a comunicação deveria preferencialmente ser não verbal, mas sensorial e energética, de acordo com a proposta que estava sendo trabalhada. *A descrição com o trabalho do outro* foi outro ponto importante observado. Dentro dos cursos é proibido tecer comentários sobre a desenvoltura dos atores (cursistas), tanto com colegas de curso como com terceiros, essa atitude ética deixa os atores mais livres para se doarem sem o constrangimento de terem suas experiências sob o julgamento de seus companheiros e/ou outros.

## **II.2 – O Treinamento**

Burnier já havia estudado por 8 (oito) anos na Europa e trazia uma grande gama de conhecimentos sobre diversas técnicas de treinamento, de diversas culturas. Seu desejo inicial com o LUME era aprofundar uma pesquisa de treinamento do ator, partindo de manifestações populares culturais brasileiras, que tanto lhe encantavam, como: folia de reis, bumba-meu-boi, congada, maracatu, capoeira, candomblé umbanda, batuque de minas, entre outros; mas, logo observou que os atores que interpretavam tais manifestações não tinham um treinamento estruturado em suas apresentações; muitos o faziam por questões mais religiosas do que artísticas. Observou então que precisava elaborar um treinamento para o ator, já que não queria simplesmente reproduzir o aprendizado adquirido no exterior, pois temia que acontecesse um processo de valorização da cultura estrangeira em detrimento da brasileira encontrada nos corpos dos artistas locais.

É nesse momento que Burnier redimensiona sua pesquisa para, antes de elaborar uma técnica a partir de estudos sobre a corporeidade da cultura brasileira, delinear os caminhos operativos visando uma edificação técnica para o ator. Como esses caminhos não poderiam ser teóricos, já que não lhe interessava reproduzir nenhuma técnica estrangeira e sim criar uma técnica pessoal de representação baseada na particularidade que encontrava nos corpos de seus atores, os caminhos deveriam ser práticos. Para encontrá-los ele precisava percorrê-los. (CERASOLI: 2011, p. 69)

Burnier acreditava, como Grotowski, que o teatro é a arte do ator, então o alcance da plenitude dessa arte passava essencialmente pela formação de um ator que fosse pleno de sua arte. E para que isso acontecesse o ator precisava passar por um treinamento eficaz que:

Tendo por objetivo a formação do ator, o treinamento explora suas capacidades e trabalha suas dificuldades, alargando seu léxico, dilatando seu corpo e abrindo os caminhos para o fluir de suas energias potenciais. Desta forma delinea todo o que e como fazer. (BURNIER: 2001, p. 171)

Burnier “desenvolveu então um treinamento onde o ator que além de trabalhar o aspecto físico trabalhasse também seu universo interior” (Cerasoli 2011 p. 72). Para isso ele desenvolveu dois tipos de treinamentos: o técnico e o energético.

**O treinamento técnico** “visa ao aprendizado do desenhar e delinear as ações no tempo e no espaço” (Cerasoli 2011 p. 73). São ações físicas, corpóreas, mas, de forma alguma mecanizadas, pelo contrário, o objetivo do treinamento técnico é fazer com que o ator possa apropriar-se de treinamentos físicos/corpóreos, para prepará-lo para o ato criativo:

Portanto devemos também criar um espaço de treinamento para proporcionar ao corpo cotidiano uma ampliação de suas possibilidades musculares e de articulação no tempo/espaço, buscando desbloquear pontos de tensão e de estratificação do corpo muscular. Devo frisar, porém, que esse trabalho não é, em absoluto, um treinamento mecânico para simplesmente adquirir uma musculatura mais forte ou uma elasticidade corporal mais ampliada – apesar de também proporcionar isso. Em absoluto é um treinamento físico ou atlético. (FERRACINI: 2006, p.115).

Burnier, que já tinha uma vasta experiência com o teatro estrangeiro, não queria impor ao ator uma técnica de cultura estrangeira em detrimento à nacional, porém, não podia negar a importância do aprendizado adquirido fora do país, pois acreditava que tais técnicas, principalmente as do treinamento de Decroux e do teatro Oriental eram de suma importância no treinamento físico do ator. Diante disso concluiu:

O importante não era aprender uma técnica estrangeira, mas assimilar por meio delas seus princípios. Importantes eram as experiências práticas, as sensações corpóreo-musculares impressas no corpo, as dores físicas decorrentes do rasgar do corpo de um determinado exercício. O ator ia adquirindo uma nova cultura corpóreo-artística. (...)

Essas sensações corpóreas, assimiladas, constituíam um arcabouço de memória corpóreo-muscular que nos interessava. Eram essas sensações que podiam ser transferidas para outro contexto, o de uma elaboração técnica (BURNIER: 2001, p. 65).

**O treinamento energético** é muito próximo do treinamento pela da *via negativa* de Grotowski, pois trabalha o ator para que se liberte dos bloqueios existentes no seu psicofísico, entrando em si mesmo e buscando algo que lhe seja pessoal. É a limpeza do intelecto da intervenção racional dos movimentos do corpo, para que o ator, através da exaustão física, possa deixar fluir energias potenciais profundas que se encontram “paralisadas” dentro de si. Seu objetivo é fugir dos glichês e buscar a expressividade corpórea numa relação consigo mesmo, no seu próprio corpo.

Trata-se de um treinamento físico intenso e ininterrupto, extremamente dinâmico, que visa trabalhar com energias potenciais do ator. Quando o ator atinge o estado de esgotamento, ele conseguiu, por assim dizer, limpar seu corpo de uma série de energias parasitas e se vê no ponto de encontrar um novo fluxo energético mais fresco e orgânico que o precedente. Ao confrontar e ultrapassar os limites de seu esgotamento físico provoca-se um expurgo de suas energias primeiras, físicas, psíquicas e intelectuais, ocasionando o seu encontro com novas fontes de energia, mais profundas e orgânicas (BURNIER: 2001, p. 27).

Embora o treinamento energético seja uma ação pessoal, de encontro consigo mesmo, não premeditada, não quer dizer que seja necessariamente realizado isoladamente. Ferracini relembra seus treinamentos no LUME e descreve uma de suas experiências que mostra bem o âmago desse tipo de treinamento:

Hoje tive uma relação dentro do trabalho energético com a Raquel. A relação pareceu transcender a idéia comum de relação, pois nossa comunicação não era verbal e nem corporal, sequer nos tocamos, e os olhos muito pouco se cruzaram. O estar perto ou longe também não importava muito. Parecia que estávamos nos relacionando em um nível desconhecido para mim, até então. Não existia lógica, pelo menos no sentido comum da palavra. Impulsos do que eu poderia traduzir como fúria levavam a momentos quase imediatos de singeleza. Parecia que estávamos interligados por uma espécie de linha invisível que nos conduzia. Não sabia nunca se quem propunha uma ação ou dinâmica era eu ou ela. Estávamos numa espécie de simbiose energética, que, para mim, transcendia qualquer explicação lógica e racional. Isso durou muito tempo e o cansaço simplesmente desapareceu. Parece que ultrapassamos a linha da exaustão. De repente, tudo acabou, o fio, não saberia explicar por quê, rompeu-se. Tentamos continuar, mas tudo agora era visivelmente mecânico, pois começamos a copiar as ações um do outro, e as ações começaram a ser premeditadas. Percebendo isso, nos separamos e cada um

continuou seu trabalho com outras duplas ou com o espaço. Mas alguma coisa havia mudado... (FERRACINI: 2006, p.111).

Após o corpo passar várias vezes pelo treinamento energético, ele começa a “saber o caminho” para onde deve ir quando quer buscar dentro de si alguma energia específica. É como se aprendesse a se conhecer de tal forma que pudesse entrar em si mesmo quando o desejasse para daí extrair o que necessitasse. Quando o treinamento chega a esse patamar surge uma terceira via: **o treinamento pessoal**.

Este treinamento é derivado do treinamento energético porém aprimorado e codificado pessoalmente por cada ator.

O treinamento pessoal passou a ser uma extensão do *energético*, como uma variação. O *energético* abria caminhos apontando perspectivas que lhe eram desenvolvidas, aprofundadas e aprimoradas no *treinamento pessoal* (...) O *energético* trabalha em ritmo acelerado visando ultrapassar o esgotamento físico, uma relação-reação imediata, quase por reflexo instintivo; o *treinamento pessoal* trabalha com essas ações recorrentes, codificando-as e aprimorando-as (BURNIER: 2001, p. 140).

O trabalho com o treinamento pessoal é muito importante, pois possibilita ao ator vencer suas prisões internas, seus medos e lançar-se no seu mundo interior desejando buscar em si todos os tipos de sentimentos e emoções que possa vivenciar, como um desenho que somente aquele ator pudesse realizar, buscando no seu interior inspiração.

Pesquisar uma técnica pessoal de representação significa abandonar o que se tem de conhecido. Romper com o conforto. Buscar o caminho contrário. O caminho contrário do corpo é trabalhado através da hipertensão muscular em movimento, e essa hipertensão desencadeia o surgimento de novos movimentos e emoções. (...) No trabalho com as camadas profundas, surgem emoções primitivas, movimentos grotescos, ações imprecisas e a perda do que se tem mais seguro. (...) O peso a leveza, o grande, o vazio, o pleno, o rápido, o contido e o extrapolado, o domínio do fazer, do transformar, do modelar, repetir para codificar, codificar para estar seguro da técnica desenvolvida. Aprisionar-se a ela e abandonar-se nela pra ter a liberdade de somente ser (SIMIONI *apud* FERRACINI: 2001, p. 129).

No LUME o treinamento do ator é primícia para um trabalho bem desenvolvido, através de suas pesquisas podemos encontrar técnicas precisas e objetivas para que o ator se desenvolva e se aproprie de sua arte com a totalidade do seu ser.

## II.3 – Linhas de pesquisa

Dentro da busca por uma técnica pessoal da arte do ator, o LUME elaborou 5 linhas-chaves de pesquisa. São elas: dança pessoal, mimesis corpórea, o Clown e o estudo cômico do corpo, treinamento técnico/energético/vocal/cotidiano do ator e teatralização de espaços não convencionais. Essas linhas de pesquisa fazem parte do treinamento técnico vivenciado cotidianamente pelo grupo e ela vai se construindo/reconstruindo a partir das práticas vivenciadas, pois o LUME acredita na experimentação para confirmar e reorganizar seus conceitos e práticas.

### II.3.1 – A dança pessoal

A dança pessoal foi a primeira linha de pesquisa do LUME e resultou nos espetáculos *Kelbilim, o cão da Divindade* que estreou em 1988 e que significou a “sistematização técnica da dança pessoal do ator Carlos Simioni. Em 1995 estreou o espetáculo “*Crossos*” fruto da dança pessoal do ator Ricardo Puccetti. Esta linha de pesquisa investiga a corporeidade (corpo/voz) pessoal de cada ator e como cada um deve encontrar, mediante os exercícios, sua dança própria.

O termo “dança pessoal” vem do “treinamento pessoal” e tenta dissolver um sentido mais “mecânico”, de “exercício” que pode estar embutido na palavra “treinamento” e introduzir uma dimensão fluídica, orgânica, viva, através da palavra “dança”. Já o termo “pessoal” tenta evocar o sentido de não preestabelecido, não predeterminado, portanto algo pessoal do indivíduo, criado por ele, algo a ser encontrado durante o treinamento (CERASOLI: 2011 p. 82).

A dança pessoal permite ao ator expressar-se através de movimentos que demonstrem todos os tipos de sentimentos e emoções, mesmo os mais improváveis e incompreensíveis, como no treinamento energético, pois é nele que a dança pessoal tem sua origem. Ela trabalha com a mesma fonte de dilatação corpórea do treinamento energético, mas cada um tem o seu objetivo específico, sobre eles Burnier diz:

A dança pessoal, tal como vem sendo delineada é um trabalho que busca as mesmas qualidades de energias e vibrações encontradas no *energético, os mesmos códigos aprimorados no treinamento pessoal*, mas com dinâmica completamente diversa. O *energético* trabalha em ritmo acelerado visando ultrapassar o esgotamento físico, uma relação

ação-reação imediata, quase por reflexo instintivo, o *treinamento pessoal* trabalha as ações recorrentes codificando-as e aprimorando-as, já a dança pessoal trabalha as ações recorrentes segundo as diversas qualidades de energias, usando de diferentes dinâmicas muitas vezes lenta e vagarosas, em que o tópico é o *ouvir-se*, buscar explorar formas de articular por meio do corpo as energias potenciais que vão sendo dinamizadas do *ser* fazendo e no fazer, de dar forma a vida. (BURNIER: 2001 p. 140)

Existem algumas diferenças entre a dança pessoal e o treinamento pessoal. No treinamento pessoal o ator codifica, repete e fixa algumas ações físicas recorrentes. Já na dança pessoal ele experimenta e explora as diferentes qualidades oriundas destas ações trabalhadas nos treinamentos energéticos e pessoal, a dança pessoal é mais um momento de improviso e experimentação do que de fixação. A pesquisa da dança pessoal para o LUME segue as metodologias utilizadas pelo Butô, técnica de dança oriental onde não existe uma regra específica ou uma forma fechada de fazê-la, mas onde cada um deve encontrar sua dança dentro de si. O LUME realiza intercâmbio com alguns mestres do Butô como Tadashi Endo, Natsu Nakajima e Anzu Furukawa.

### **II.3.2 – O Clown e a utilização cômica do corpo**

O clown é introduzido no LUME com a chegada do ator-pesquisador Ricardo Puccetti em 1989. Burnier logo se interessou pela proposta de Puccetti porque ele também já havia feito um curso com o clown de Philippe Gaulier em Paris, de quem foi assistente por um curto período de tempo.

Para o LUME o clown não é simplesmente um ator que interpreta um palhaço, mas um homem que tem dentro de si um clown e que através de treinamentos “permite” que este clown tenha corpo nele. Dentro da metodologia de treinamento, Burnier, baseado nas técnicas de Philippe Gaulier, resolve realizar o que ele chamou de “retiros de clowns”, onde eles iam para um local rural, longe da zona urbana, geralmente uma fazenda, e lá os atores eram expostos a inúmeras situações de ridículo diante do outro, buscando dentro de si a ingenuidade inerente a cada ser humano. Burnier também utilizava com freqüência uma outra técnica: as “saídas de Clowns”, momentos em que os atores levavam seus clowns para pequenas apresentações em espaços públicos como: ruas, lanchonetes, hospitais, presídios, padarias, metrô, pontos de ônibus, feiras, etc; lugares onde normalmente o teatro

não chegava. Nestas ocasiões os atores ora utilizavam a técnica da improvisação, ora apresentavam situações previamente ensaiadas. Sobre isso Ferracini diz:

Os clowns chegam a romper o cotidiano e a monotonia desses locais, propondo uma nova maneira de encará-los e de utiliza-los, permitindo que as pessoas encontrem um pouco de poesia em atividades comuns do dia-a-dia, como por exemplo, esperar um ônibus. Nessas intervenções os clowns usam a improvisação, a relação com os estímulos próprios de cada local (os carros de uma rua, o feirante que grita o preço de um produto, os bancos de uma praça, etc) e a interação com as pessoas presentes. Pode ser um acontecimento muito interessante ver um clown atravessar uma rua ou sentar em um restaurante para almoçar. Por outro lado os clowns apresentam quadros previamente ensaiados. As saídas de clown são uma maneira agradável de levar o riso as pessoas, permitindo que a comicidade do dia-a-dia e o lado poético da vida humana se revelem (FERRACINI: 2006, p. 217).

O LUME utiliza o termo “clown” e não “palhaço” por acreditar que o palhaço é um ator interpretando um ser cômico e o clown é o ator buscando o próprio palhaço que há dentro de si, ele é a ampliação da pureza e ingenuidade de cada pessoa.

Segundo Burnier:

O clown nunca interpreta, ele simplesmente é. Ele não é uma personagem, ele é o próprio ator expondo seu ridículo, mostrando sua ingenuidade. Por esse motivo usamos o conceito de clown e não de palhaço, palhaço vem do italiano *paglia* (palha), material usado no revestimento de colchões. Isto porque a primitiva roupa de cômico era feita do mesmo pano dos colchões: um tecido grosso e listrado e afofado nas partes mais salientes do corpo, fazendo de quem a vestia um colchão ambulante, protegendo-o de suas constantes quedas. Assim o palhaço é hoje um tipo que tenta fazer graça e divertir seu público por meio de suas extravagâncias, ao passo que o clown tenta ser sincero e honesto consigo mesmo. (BURNIER *apud* FERRACINI: 2006, p. 218).

A elaboração do clown está também ligada à elaboração da dança pessoal, elas são muito parecidas, mas têm suas especificidades. Sobre os processos de elaboração, Burnier diz que:

Ambos memorizam e codificam primeiramente a corporeidade das ações depois a fisicidade. Para ambos os códigos são precisos, porém não estratificados. Ambas as técnicas exigem uma relação profunda do ator consigo mesmo e a projeção para fora de si por meio das ações físicas dessa relação. No entanto a dança pessoal estabelece uma relação com os expectadores que não envolve o jogo ao passo que o clown sim. (...) o clown está constantemente se relacionando com algo (um objeto, o espaço, etc) ou alguém (seu parceiro, o público) (BURNIER: 2001 p. 219).

Uma das grandes importâncias das pesquisas sobre o clown para o LUME é porque dentro das suas linhas de pesquisa ela é a que mais utiliza os jogos teatrais. Porém, o ponto de partida para o seu treinamento é o mesmo das outras linhas: o foco na arte do ator.

### **II.3.3 – Mimesis corpórea**

Vários espetáculos do LUME tiveram como processo de criação a pesquisa da mimese corpórea, dentre eles: “Taucoauaa panhé mondo pé” (que se transformou em: “tal qual apanhei do pé”) (1993), “Contadores de estórias”(1995), “Café com queijo” (1999), “Um dia...” (2000) e “o que seria de nós sem as coisas que não existem” (2006). Isso mostra a importância dessa linha de pesquisa para o núcleo.

Renato Ferracini diz, em poucas palavras, o que é para o LUME essa pesquisa:

A mimese corpórea, em rápidas palavras, como a entendemos no LUME, é um processo de trabalho que se baseia na observação, corporificação, codificação e posterior teatralização de ações físicas e vocais observadas no cotidiano. Essas ações podem ser observadas em pessoas, animais, quadros, fotos etc. (FERRACINI: 2006, p.165)

Mas, essa metodologia de pesquisa não está relacionada meramente a imitações, por mais que os termos possam ser tidos como sinônimos, a mimese corpórea não se restringe a uma mera cópia do que se observa, mas é um processo de recriação da corporeidade do que se observa:

O LUME não usa essa palavra (imitação) para nomear sua pesquisa nessa área, pois ela pode sugerir uma imitação estereotipada e estilizada da pessoa. Não é esse o objetivo. Buscamos uma imitação precisa e real, sim, mas não só da forma e da fisicidade, mas principalmente das corporeidades da pessoa. (...) O LUME, portanto, fala em mimese corpórea ou mimese das corporeidades, numa tentativa de se distanciar da palavra imitação, sabendo que ambas, significam o mesmo a nível linguístico. Na verdade, uma definição mais precisa seria algo como “equivalências orgânicas de observações cotidianas”, pois busca imitar não somente os aspectos físicos, mas também orgânicos, encontrando equivalências .(FERRACINI: 2001 p. 203, 204).

A metodologia do desenvolvimento da mimese corpórea passa pela “observação”, “codificação” e “teatralização” das ações reais. Não se restringe em apenas imitar o visualizado, mas em codificar suas intenções emocionais e sentimentais e trazer essa vivência para a cena. O ator não é obrigado a “ser o observado” mesmo porque isso seria muito difícil visto que existem muitas particularidades no corpo e na história de cada um, mas o ator é convidado a recriá-lo partindo de suas observações minuciosas, deixando o observado “adentrar o seu ser”. Ferracini fala sobre Seu Manoel, conhecido como o Mata-onça, um homem simples que encontrou no Pará, em 1997, quando fazia pesquisa de campo para o espetáculo “Café com queijo”:

Impossível ser Seu Mata-Onça, mas seria possível, sim, através de sua fisicidade, recriar Seu Mata-Onça no corpo, encontrando nele, pontos de contato e vizinhança molecular, criando uma ação “entre” esse Seu Manuel e meu corpo, gerando, dessa forma, uma zona intensiva que, colocada em cena, geraria uma zona de turbulência. Mas para criar e recriar Seu Mata-Onça muitas dimensões foram necessárias. Primeiro, através de sua observação concreta, tive possibilidades de leituras de sua musculatura; ou seja, eu pude observar, concretamente, suas tensões, sua coluna, seus olhos, suas projeções e retrações musculares, mas, muito além disso, esse encontro me deu uma matéria prima muito mais sutil, mas importantíssima para a mimese corpórea: a vivência de uma espécie de “troca afetiva” que ficou marcado em mim, em minha Memória, de forma virtual. Essa percepção de uma vida explosiva que emanava de seu corpo, (...); essa sensação de vivacidade, de paixão pela vida, de felicidade e simplicidade, de alguma forma, se apresentou e se imprimiu como uma vivência virtual no corpo e, quando acessada posteriormente, pôde ser atualizada, recriada, por entre e por meio das relações musculares concretas observadas (...). A observação e o trabalho de campo é, portanto, para o ator, a abertura para uma multiplicidade de olhares: um olhar quase clínico e pontual de cada micro ação e de cada micro tensão que poderá ser observada e, ao mesmo tempo, um olhar generoso, de coração, direcionado para o todo, para uma percepção global de como essa relação, de alguma forma, lhe afeta. (FERRACINI: 2006, p. 171 e 172).

A mimese corpórea, possibilita ao ator uma gama de ações físicas, corpóreas e vocais o que resulta numa ferramenta preciosa para sua formação e para a vivência de sua arte. Nesta metodologia de trabalho, o ator se habitua a observar com mais precisão o mundo ao seu redor, pois todos os estímulos externos passam a ser vistos como matérias prima para a criação, o que também desenvolve a sensibilidade e expande o vocabulário de movimentos deste ator.

### **II.3.4 – Treinamento técnico/energético/vocal cotidiano do ator**

Esta linha de treinamento é a base de todas as outras linhas do LUME. Nela o ator entra em contato consigo mesmo e é convidado a percorrer um caminho em direção ao autoconhecimento e ao aprender a aprender, pois o LUME não trabalha com imposição de técnicas, mas, partindo do treinamento técnico o ator irá descobrir seu jeito próprio de vivenciar o treinamento. Os treinamentos técnico e energético, além de treinamentos de base do LUME, também fazem parte de sua linha de pesquisa sobre a arte do ator. Não me estenderei em falar sobre eles porque já foram explanados nos tópicos acima. Neste momento, meu foco recai sobre o treinamento vocal do ator para o LUME.

Para o LUME, a voz do ator deve envolver o espectador. Ferracini cita Grotowski quando diz que:

Atenção especial deve ser prestada ao poder de emissão de voz, de modo que o espectador não apenas escute a voz do ator perfeitamente, mas seja penetrado por ela como se fosse estereofônica. O espectador deve ser envolvido pela voz do ator, como se ela viesse de todos os lados e não apenas de onde o ator está. As diversas paredes devem falar com a voz do ator. Essa preocupação com o poder da emissão de voz é profundamente necessária a fim de evitar problemas vocais que podem se tornar sérios. O ator deve explorar sua voz para produzir sons e entonações que o espectador seja incapaz de reproduzir ou imitar (GROTOWSKI apud FERRACINI: 2006, p. 180).

Os exercícios vocais do LUME são realizados para que o ator deixe de emitir a voz com o foco na garganta e tenha este foco voltado para o abdômen, compreendendo a relação entre voz e respiração e encontrando em seu corpo pontos vibratórios e de ressonância, responsáveis pela correta projeção da voz. Cerasoli diz que:

De forma prática, o treinamento vocal do LUME trabalha, detidamente, sobre a pesquisa dos ressonadores, com as imagens e o colorido da voz, a modelação da energia da voz no espaço, além, é claro, de trabalhar a voz aplicada ao texto. Busca desenvolver a estrutura física muscular da voz através do controle dos impulsos oriundos do trabalho energético, da construção do corpo dilatado, da presença cênica e da distribuição/projeção da energia para o espaço (CERASOLI: 2011 p. 103).

Para Burnier a voz deve ser entendida com um prolongamento do corpo, sendo assim, para o LUME voz é corpo, pois o corpo é a base para qualquer trabalho vocal.

### **II.3.5 – Teatralização de espaços não convencionais**

Nesta linha de pesquisa o LUME leva para ruas, praça e outros locais não convencionais para o teatro, as possibilidades de contato do ator com o público, podendo assim estudar as necessidades técnicas, procedimentais e as possíveis conseqüências desse trabalho, levando as pessoas que se encontrarem nesses locais à vivenciarem realidades de poesia e encantamento.

Dentro dessa linha foi desenvolvido o projeto de pesquisa: música e teatralização de espaços não convencionais, que teve como objetivo a possibilidade de investigar a teatralização de espaços que extrapolassem a sala teatral convencional a partir do uso da música, da exploração corpo/instrumentos musicais e da técnica de clown (CERASOLI: 2011, p. 104).

Este trabalho teve início com os intercâmbios anuais (entre 1995 e 1999) do ator Kai Bredholt do Odin Teatret, que trouxe para o grupo suas experiências práticas. Depois, o ator Ricardo Puccetti coordenou esse trabalho no LUME, que foi pesquisado e aprofundado pelo grupo.

O espetáculo “Parada de rua” (1995) nasceu dessas pesquisas de intercâmbio. O LUME oferece cursos nessa linha de pesquisa e geralmente seus encerramentos acontecem com os alunos participantes levando às ruas espetáculos com danças, músicas, coreografias e contato com os colegas e com o público.

## **CAPÍTULO III**

### **O TREINAMENTO DO ATOR E A PRÁTICA EDUCACIONAL**

#### **III.1 O papel do teatro na escola**

O teatro é uma área do conhecimento humano que possibilita ao aluno perceber o mundo sob uma nova visão, mais lúdica e criativa, pois faz parte do processo da nossa formação e, desde muito pequena, a criança já se apropria de recursos da linguagem teatral principalmente com o jogo do faz-de-conta.

O teatro traz em si possibilidades de autoconhecimento capazes de levar o aluno a experimentar suas emoções e sentimentos de forma natural, proporcionando a vivência nas relações humanas de uma forma mais sensível, reflexiva e também mais criativa. A possibilidade do contato com o outro e com seu próprio corpo, faz com que a criança vivencie múltiplas experiências que a acompanharão em todos os aspectos de sua vida: profissional, familiar, emocional, espiritual, etc.

O Teatro na escola é um forte elemento integrador, pois além de promover o exercício da cooperação, do diálogo, do respeito mútuo e da reflexão; o ensino do Teatro em suas diferentes abordagens contribui de maneira efetiva para a formação de um indivíduo crítico, ampliando a sua capacidade de leitura estética do mundo.

O teatro, no processo de formação da criança, cumpre não só a função integradora, mas dá oportunidade para que ela se aproprie crítica e construtivamente dos conteúdos sociais e culturais de sua comunidade mediante trocas com os seus grupos. No dinamismo da experimentação, da influência criativa propiciada pela liberdade e segurança, a criança pode transitar livremente por todas as emergências internas integrando imaginação, percepção, emoção, intuição, memória e raciocínio. (PCN's arte:1998, p.84)

O contato com a linguagem teatral ajuda a criança a perder continuamente a timidez, a desenvolver e priorizar a noção do trabalho em grupo, a se sair bem em situações onde é exigido o improviso e a interessar-se mais pela leitura e por textos de autores variados.

O papel do teatro na escola não é o de formar atores, artistas amadores ou profissionais, nem de transmitir somente técnicas de encenação, mas, antes, proporciona aos alunos a oportunidade de se conhecerem, adquirirem habilidades de cooperação, concentração, criatividade, respeito mútuo, poder de iniciativa, e principalmente oportunidade de experimentarem a vivência grupal, o que os preparará para um convívio social mais harmonioso. A escola deve preparar também atividades que levem os alunos a adquirirem instrumentos internos para a compreensão da linguagem cênica e da leitura da obra de arte teatral.

A experiência teatral na escola pode favorecer também uma forma de apropriação dos conhecimentos de diversas áreas do saber do currículo da escola, pois o teatro apresenta uma linguagem interdisciplinar. Isso se dá porque ele propicia a experimentação corporal e cognitiva de diversas temáticas e também porque através dele o aluno pode ter contato com outras linguagens artísticas como: música, dança, literatura, artes plásticas e outras, fazendo com que ele se aproprie do conhecimento de forma lúdica e prazerosa.

Em propostas pedagógicas que se baseiam no fazer teatral, os procedimentos, direta ou indiretamente, podem contribuir tanto para o processo de ensino-aprendizagem em si quanto para a significância da própria aprendizagem em relação aos universos do educando e do educador. Na realização de jogos dramáticos e exercícios teatrais, abrimos também um espaço interdisciplinar, pois o indivíduo é considerado nele integralmente, sendo estimulado a agir cognitiva, física e afetivamente (LIGNELLI e PACHECO: 2009, p.3).

O trabalho com o Teatro na escola requer a pesquisa de sua história, de seu vocabulário específico e de suas inúmeras formas de criação e produção. É necessário, também, trabalhar a formação de sujeitos conhecedores, apreciadores e realizadores de cultura e de arte.

O livro dos PCN's<sup>5</sup> no módulo de Arte pontua que a escola deve providenciar um local específico para o exercício do teatro:

Compete à escola oferecer um espaço para realização dessa atividade, um espaço livre e mais flexível para que a criança possa ordenar-se de acordo com a sua criação. Deve ainda oferecer material básico, embora os alunos geralmente se empenhem em pesquisar e coletar materiais adequados para as suas encenações (PCN's arte: 1998, p.85).

---

<sup>5</sup> Os PCNs são um documento de abrangência federal, elaborado em 1995 pela Secretaria de Educação Fundamental do MEC, com o intuito de orientar a prática educacional de todas as áreas de ensino.

Mas, conhecendo a realidade de algumas escolas da rede pública observa-se que ainda não é possível, para algumas delas, destinar um local específico para as aulas de teatro. Então o que fazer? O professor deve descobrir, dentro das suas possibilidades, os recursos necessários para as aulas práticas de teatro, contando principalmente com a sua criatividade. Não poderá ser por falta de um espaço adequado que as aulas de teatro se restringirão à aulas expositivas, pois o teatro é uma arte prática que requer aulas práticas, quer sejam realizadas no pátio da escola, ou até mesmo dentro da sala de aula com as carteiras empilhadas. O mais importante é a disposição para o trabalho e a motivação do grupo.

Outra grande importância do papel do teatro na escola é o de preparar o aluno para ser um espectador: atento, crítico, apreciador e que saiba avaliar uma encenação, pois no teatro não aprendemos apenas a fazer, mas também desenvolvemos um rico aprendizado: aprendemos a aprender, a ser, a conviver e a apreciar uma encenação. É preciso ter em mente que tanto alunos como professores podem sentir dificuldades em analisar ou até mesmo assistir a uma apresentação teatral, por vários motivos que vão desde a dificuldade de acesso à encenações teatrais até a falta de motivação e pouco interesse pelo teatro. Mas, segundo Ingrid Koudela<sup>6</sup> em seu livro “Ida ao Teatro” (1948), pode-se buscar o prazer pelo teatro realizando atividades que façam com que, tanto alunos como professores, relembrem seus momentos de infância com as brincadeiras de faz-de-conta, os jogos de imitação e mímica e outros tantos jogos teatrais que realizavam com entusiasmo e alegria, mesmo sem saber que estavam sendo teatrais.

Talvez o professor não tenha feito teatro na escola. Talvez nunca tenha ido ao teatro. Talvez seus alunos não saibam o que é teatro. E muitas vezes o teatro é até mesmo associado a experiências constrangedoras da relação palco/platéia. O teatro talvez tenha deixado em alguns uma memória marcante, outros talvez lembrem momentos de pura chateação em que os atores pareciam “dar aula”, falando muito, sem provocar nenhum interesse. Em seus melhores exemplos, o teatro alia diversão e ensinamento (KOUDELA: 2008, p.12).

Koudela nos fala que antes de levar os alunos ao teatro é preciso prepará-los através de informações que virão por meio de debates, palestras e discussões de textos com o intuito de contextualizar a ida ao teatro. E o próprio professor deve

---

<sup>6</sup> Ingrid Dormien Koudela é escritora, tradutora e professora universitária brasileira, uma das figuras centrais no estudo da didática do teatro e principal divulgadora do sistema de jogos teatrais no Brasil .

fazer uma reflexão pessoal que irá ajudá-lo a ter um ponto de partida para a formação do aluno espectador: no município onde está localizada a escola tem Teatro? Eu, professor, costumo ir ao teatro? Quais os gêneros de peças que eu costumo assistir, ou que costumam se apresentar na cidade? Qual o meu grau de instrução em relação aos conhecimentos da linguagem teatral? Eu compreendo bem os elementos de uma encenação para poder discuti-los com meus alunos? Vários outros podem ser os questionamentos levando o professor a fazer uma avaliação sobre o seu grau de preparo em relação às questões que podem ser de relevância para os alunos. A formação acadêmica em Artes cênicas ou especificamente em Teatro é muito importante, mas não essencial, pois todo professor, independente de sua formação ou da disciplina que leciona, pode e deve levar seus alunos a apreciarem um espetáculo teatral:

A ida ao teatro é extracotidiana em relação à rotina escolar. Mas ela pode ser transformada em oportunidade para criar uma situação de ensino/aprendizagem, na qual a descoberta e a construção de conhecimento estejam presentes, através da preparação antes da ida ao teatro e na volta à escola. Seus alunos vão pela primeira vez ao teatro? Já fizeram visitas anteriores? Já foram a outras instituições culturais? A museus? A concertos de música? Há outras atividades culturais no bairro? (...) E você, professor? Qual é a sua familiaridade com o teatro? É espectador? Professor especialista, com formação em teatro? É professor de Arte? De História? De Português? De outra área do currículo escolar? A ida ao teatro não implica necessariamente um professor especialista. (KOUDELA: 2008, p.3)

Se a ida ao teatro se tornar, naquele momento, algo inoportuno, o professor pode desenvolver suas aulas com peças teatrais gravadas dos meios de comunicação, principalmente retiradas da internet, e/ou pode levar seus alunos a desenvolverem a capacidade de serem bons espectadores analisando encenações feita por eles mesmos: uma turma da escola pode encenar para a outra, pode-se formar grupos dentro da própria sala de aula, uma escola pode, dentro das suas possibilidades, realizar um projeto em conjunto com outra(s) e levar seus alunos a realizarem encenações em outros espaços educativos. As idéias são muitas, só nos resta refletir sobre as grandes contribuições que o teatro propicia em desenvolvimento humano para os nossos alunos, e começar a trabalhar!

## **III.2 – Proposta de Oficina Teatral**

As experiências corpóreas fazem parte da nossa vivência como seres humanos e sua importância foi fonte de pesquisas de vários estudiosos trabalhados nos capítulos I e II deste trabalho monográfico, como Stanilasvski, Meyerhold, Grotowski e os pesquisadores do LUME. Para esses estudiosos o corpo é uma fonte inesgotável de possibilidades comunicativas e interrelacionais.

Esta proposta de oficina teatral tem como foco preparar o aluno para a cena em aulas de teatro na escola. Ela é composta por exercícios de relaxamento, treinamento corporal e também uma proposta de encenação utilizando a técnica da improvisação. Não há aqui a pretensão de formar atores profissionais, mas de proporcionar aos alunos do 1º ano do ensino médio a vivência da linguagem teatral.

Esse projeto é de grande importância para os nossos alunos por proporcionar a eles a oportunidade da autopercepção e conseqüentemente do autoconhecimento, sabendo que o corpo é utilizado nas atividades do nosso cotidiano como meio de trabalho e sobretudo de comunicação.

### ***Objetivo Geral***

► Vivenciar exercícios de treinamento para atores com o foco na experimentação da arte teatral levando o aluno ao autoconhecimento de seus recursos expressivos.

### ***Objetivos Específicos***

- Despertar o gosto pela arte teatral;
- Fazer uma releitura de mundo por meio do teatro.
- Perceber diversas possibilidades de exploração do movimento e da voz;
- Conhecer e interpretar a peça didática de Brecht: “As duas moedas”.
- Vivenciar momentos de interação grupal através dos jogos teatrais;
- Permitir que os alunos se tornem conscientes de seus gestos e expressões faciais e corporais;
- Vivenciar momentos de autopercepção.

## ***Desenvolvimento da Oficina***

### **I- Relaxamento**

#### **a) Exercícios de relaxamento corporal**

Colocar uma música ambiente baixa e bem tranquila. Pedir aos alunos que com os olhos fechados, apenas escutem e deixem o corpo responder aos comandos de voz do professor:

▶ Deite-se de costas, certifique-se de que sua coluna esteja em contato com o chão.  
▶ Observe a oscilação natural de sua respiração, que se expande e contrai, por meio de seu tórax e abdomen, e pelo ouvir atento dos sons que emanam do seu interior.

- Apenas observe e ouça as ações de seu corpo. Não as manipule, não as controle.

- Apenas respire e conscientize-se de sua respiração: nariz, boca, dentro da sua boca seus dentes, língua.

▶ Sinta sua cabeça, o peso que ela tem, sinta seus olhos, orelhas...

▶ Sinta seus braços, mãos, dedos...

▶ Sinta suas pernas, quadril, coxa, joelho, pés, dedos dos pés.

▶ Vá sentando no chão devagar.

▶ Agora abra os olhos e levante devagar.

▶ Se espreguice com os braços lá em cima.

▶ Fique ereto, com as pernas afastadas e na direção dos ombros.

▶ Distribua o peso igualmente.

▶ Imagine-se agora segurando uma bola de praia debaixo de cada axila e sinta os espaços respiratórios que se abrem. (Isso o encorajará a alongar os seus ombros e a abrir as suas axilas e, conseqüentemente, expandir o volume de seu tórax para uma respiração mais profunda).

- Seu pescoço e cabeça devem estar alongados e livres.

- Mantenha essa posição por um minuto ou mais.

- Desfrute a extensão de sua coluna dorsal, o espaço respiratório extra e a sensação de equilíbrio adequado entre o estado de calma e o de atenção.

### **II- Jogos teatrais**

### **a) Exercício do espelho:**

Objetivo: trabalhar o jogo corporal em cena e adquirir o entrosamento do grupo nas cenas.

#### **Desenvolvimento:**

Cada componente do grupo escolherá um parceiro, onde um será o espelho e o outro o comando. O espelho deverá repetir os gestos e movimentos do comando como: pentear-se, pular, expressar caretas, abaixar, etc. simultaneamente. Depois o espelho passará a ser comando e o comando espelho

### **b) Jogo: Cena Interrompida**

Objetivos: Despertar a criatividade cênica; trabalhar a técnica teatral da improvisação e desenvolver a concentração;

#### **Desenvolvimento:**

► Com o grupão em círculo, todos sentados, peça a dois participantes que se levantem, se posicionem no meio da roda e comecem uma ação teatral qualquer utilizando-se da oralidade, ou seja, acompanhando as ações de palavras.

► Depois do comando “vai” dado pelo facilitador, outro participante pode interromper a improvisação batendo palma. Ao som da palma, os jogadores no centro da roda “congelam” e esperam que aquele que interrompeu escolha com quem vai continuar ou mudar a improvisação. Quando ele escolher, com qual dos atores da cena ele vai continuar a nova improvisação ele deverá dizer “já” e começar a nova improvisação sempre do ponto que ela parou. Sendo que a cena será interrompida sempre do mesmo modo.

► Lembre-se que quem está sentado na roda não pode falar nada. A fala só pode ser apresentada na improvisação.

### **c) Jogo: diálogo ritmado**

Objetivo: desenvolver a atenção, escuta, percepção, oralidade e memória.

#### **Desenvolvimento:**

► Formam-se duas equipes. Cada uma deverá escolher um líder e as equipes irão dialogar com frases ritmadas. O líder fala alguma coisa ao líder adversário utilizando em sua fala um ritmo específico (lento, rápido, forró, samba, axé, ritmo de alguma







do seu lugar) o corpo é o talo, as mãos são as folhas e a cabeça será a corola. Todo o corpo deve vibrar com a explosão de ser uma flor. Cada flor deve exprimir-se, ao comando do professor, em sentimentos como: alegria ao ser regada, brilho pelo calor do sol, medo de ser arrancada do solo, emoção pelo afago de um humano, tristeza de se sentir sozinha no jardim, pavor diante de um grande vendaval, fúria por ver suas amigas flores serem arrancadas com grosseria, etc. Por fim, a flor se fecha e dorme (nesta fase o aluno deve deitar-se lentamente no chão). Este exercício irá ajudar os estudantes a explorarem as inúmeras possibilidades expressivas do corpo enquanto ficam parados no mesmo lugar. Por meio desta atividade eles poderão experimentar o máximo de expressividade possível em uma mobilidade restrita.

### Exercício II

Os alunos são separados em grupos de 4 alunos. Cada um, no pensamento, escolhe um personagem do texto para realizar este exercício. Primeiro ele é feito mudo, depois com falas improvisadas. Um aluno inicia uma ação referente ao personagem que escolheu. Um segundo aluno aproxima-se e, através de ações físicas visíveis, relaciona-se com o primeiro de acordo com o papel que escolheu. O primeiro aluno deve procurar descobrir qual o papel e estabelecer a inter-relação. Seguidamente, entra um terceiro aluno que se relaciona com os dois primeiros, depois um quarto e assim sucessivamente. Eles devem improvisar as cenas partindo do texto. Para terminar, um grupo deve assistir ao improviso do outro e tentar descobrir qual personagem os colegas estão interpretando.

### Exercício III

Sentados em círculo, um aluno levanta-se, concentrando-se mentalmente nos movimentos dos seus músculos, anda alguns passos lentamente, curva-se e apanha um objeto no chão (livro, chave, cadeira, sapato, balde d'água, etc) tentando memorizar todas as estruturas musculares que irão intervir na realização dos seus movimentos. Volta a sua posição inicial. Depois ele deve vir novamente e repetir a mesma ação recorrendo apenas à sua memória, fingindo que apanha o objeto no chão, ativando e desativando os músculos ao se lembrar da operação anterior. Com o desenrolar do exercício as ações podem ficar mais complexas: vestir-se, comer uma macarronada, andar de bicicleta. Primeiro com os objetos necessários e depois

sem os objetos, se utilizando somente da memória. O importante nesse exercício é a consciência muscular.

#### **Exercício IV**

Os alunos devem emparelhar-se um ao lado do outro para uma corrida em câmera lenta. Uma vez começada a corrida eles não devem interromper o movimento, mas realizá-lo o mais lentamente possível. A distância da perna em cada passo deve ser a maior possível. Esse exercício, além de trabalhar o equilíbrio estimula todos os músculos do corpo. O pé deve cruzar pela outra perna sempre por cima da altura do joelho. É necessário também que quando o pé se adiante o ator não o recolha; pelo contrário, ao adiantar-se o pé romperá o equilíbrio do corpo fazendo com que o corpo caia para adiante. Deve-se ouvir o pé espalmando o chão. Os dois pés não devem ficar nunca simultaneamente no solo: assim que o pé direito cair deve subir o esquerdo e vice-versa. Os alunos devem ser estimulados a terem a percepção dos diferentes estímulos sofridos por sua musculatura durante o exercício.

**VI - Reflexão e contextualização da peça de Brecht:** Promover uma discussão sobre o texto tendo como referência as seguintes perguntas:

- O que você sentiu ao realizar os exercícios?
- O que o texto nos fala?
- Faça um paralelo entre o texto e a nossa realidade.
- Quem é o menino nos dias atuais?
- Quem é Baal nos dias atuais?

#### ***Cronograma:***

A oficina será desenvolvida em um período de 4 (quatro) horas.

Relaxamento	30 minutos
Jogos teatrais	40 minutos
Exercícios vocais	10 minutos
Trabalhando o texto: As duas moedas	50 minutos
Treinamento vocal e corporal tendo com base o texto	60 minutos
Roda de conversa sobre o texto	30 minutos

Avaliação da oficina	20 minutos
----------------------	------------

### ***Avaliação da Oficina***

Finalizando o encontro, os alunos serão convidados a expressarem a contribuição que essa oficina deixou em suas vidas. Sentados em roda eles dirão uma palavra-chave e, partindo dessa palavra, cada um ao seu jeito irá falar sobre as experiências vivenciadas durante esse dia de encontro.

## CONCLUSÃO

Ao longo desse trabalho pude perceber que a ideia de treinamento foi utilizada como uma grande possibilidade de formação para o ator do século XX, e que este processo sofre e sempre sofrerá modificações, tendo em vista as relações concretas vivenciadas em cada espetáculo ao longo dos tempos. O treinamento pode ser um processo construtivo, permitindo que os atores façam uso do constante refletir, elaborem e reelaborem novas investigações e tentativas de compreender seu processo individual, e busquem meios práticos que desenvolvam sua criatividade e disciplina, proporcionando um resultado em que ator e espectador sejam beneficiados.

Diante de quase quatro anos de vivência acadêmica no Curso de Licenciatura em Teatro, pude perceber a importância do tema desta monografia para nós, professores de Teatro, pois as técnicas e exercícios trabalhados e pesquisados por todos os atores e diretores citados neste trabalho são úteis não só para a formação de atores, mas também para levar a pessoa a trilhar um caminho de autodescobertas, tanto de somar a si uma gama de aprendizados sobre seu corpo, como também a erradicar de si uma série de bloqueios que poderiam limitá-la em todas as áreas de sua vida.

Tivemos poucas aulas práticas de treinamento ao longo curso, mesmo porque o objetivo do curso foi o de formar professores de teatro e não atores profissionais, mas mesmo as poucas que tivemos despertou em mim a curiosidade e o desejo de me aprofundar nessa temática. E olhando todo o caminho percorrido ao longo desta pesquisa me sinto realizada, porém com mais sede ainda de conhecer de forma prática os treinamentos pesquisados e vivenciados pelos grupos estudados.

Realmente, com esta pesquisa confirmei uma verdade que aos poucos foi construída durante minha vida acadêmica: o teatro é a arte da vida! Arte que tem o poder de trazer um encantamento ímpar não só aos espectadores mas também, e até digo principalmente, aos que fazem dela um caminho de vida.

Por fim, realizando algumas reflexões acerca da pedagogia do teatro, desde a LDB de 1996, momento em que o ensino do teatro passa a ser obrigatório dentro da disciplina de Arte, percebo que este ensino nem sempre acontece como forma de

promoção humana, pois ainda hoje, infelizmente, o Teatro não é valorizado dentro de muitas escolas, provavelmente por falta de uma compreensão mais profunda desta arte. Mas, creio que com algumas modificações na metodologia trabalhada podemos chegar a uma aula teatral prazerosa, instigante e conquistadora, trazendo o aluno para inúmeras reflexões que esta arte poderá lhe proporcionar: reflexões acerca da sua própria vida e da sociedade em geral, levando-o a perceber-se como pessoa humana dotada de sensibilidade e vida.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASLAN, Odette. **O Ator no Século XX**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: arte (5ª a 8ª séries)**. Brasília: MEC/SEF, 1998.
- BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: arte (1ª a 4ª séries)**. Brasília: MEC/SEF, 1998.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Lei nº 9.394/96**. Disponível em:  
<[www.portal.mec.gov.br/seed/arquivos/pdf/tvescola/leis/lein9394.pdf](http://www.portal.mec.gov.br/seed/arquivos/pdf/tvescola/leis/lein9394.pdf)>.  
Acesso em: 20 de janeiro de 2012.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte do ator. Da técnica à representação**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2001.
- CARREIRA, André e NASPOLINI, Marisa (organizadores). **Meyerhold: experimentalismo e vanguarda**. Rio de Janeiro: E-papers, 2007. Disponível em:  
[http://books.google.com.br/books?id=bKLoSG0so5IC&pg=PA100&lpg=PA100&dq=Meyerhold:+experimentalismo+e+vanguarda&source=bl&ots=by3V8RpWB&sig=L\\_79uYziiOPCnuHXaqTw9UgTjKk&hl=ptBR&sa=X&ei=uAtxT8PKLZL0ggett6X1DQ&ved=0CCYQ6AEwAQ#v=onepage&q=Meyerhold%3A%20experimentalismo%20e%20vanguardia&f=false](http://books.google.com.br/books?id=bKLoSG0so5IC&pg=PA100&lpg=PA100&dq=Meyerhold:+experimentalismo+e+vanguarda&source=bl&ots=by3V8RpWB&sig=L_79uYziiOPCnuHXaqTw9UgTjKk&hl=ptBR&sa=X&ei=uAtxT8PKLZL0ggett6X1DQ&ved=0CCYQ6AEwAQ#v=onepage&q=Meyerhold%3A%20experimentalismo%20e%20vanguardia&f=false)  
Acesso em 12/1/2012.
- CERASOLI Jr, Umberto. **O LUME no contexto do teatro de pesquisa no século XX**. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo – USP: 2011.
- DONOSO, Marília Gabriela Amorim. **Elementos do treinamento do ator que potencializam a criação teatral: treinamento de ator, pré-expressividade, processo de criação**. Artigo para o Portal Abrace em São Paulo: 2010. disponível em :  
<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/processos/Marilia%20Gabriela%20Amorim%20Donoso%20%20Elementos%20do%20treinamento%20do%20ator%20que%20potencializam%20a%20criacao%20teatral.pdf> acesso em 19/1/2012.
- FERRACINI, Renato. **A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator**. São Paulo: Editora UNICAMP, Imprensa Oficial do Estado, 2001.

FERRACINI, Renato. **Café com queijo: corpos em criação**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: Fapesp, 2006.

FERREIRA, Melissa da Silva. **Mitologia e Ascese: Jerzy Grotowski “Além Do Teatro”**. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Florianópolis-SC, 2009. Disponível em:

<http://www.ceart.udesc.br/ppgt/dissertacoes/2009/ferreira.pdf> acesso em 25/1/2012.

GRIGOLO, Gláucia. **O paradoxo do ator-marionete: diálogos com a prática contemporânea**. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Florianópolis-SC, 2005. Disponível em:

[http://www.takey.com/Thesis\\_8.pdf](http://www.takey.com/Thesis_8.pdf). Acesso em 15/1/2012.

GROTOWSKI, Jerzy e FLASZEN, Ludwik. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959 –1969**. São Paulo: Perspectiva, SESC; Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro, 1987.

HARTMANN, Luciana; FERREIRA, Taís. **Módulo 16: História da Arte-Educação 2**. Licenciatura em Teatro-UnB. Brasília: LGE Editora, 2009.

JANUZELLI, Antonio (Janô). **A aprendizagem do ator**. São Paulo: Atica, 1986.

KOUDELA, Ingrid. Artigo **A ida ao teatro**. Sistema Cultura é currículo. São Paulo. 2008.

Disponível em: <<http://culturaecurriculo.fde.sp.gov.br/Escola%20em%20Cena/>>. Acesso em 21/1/2012.

LIGNELLI, César; PACHECO, Sulian Vieira. **Artigo: O que pode o teatro?** Universidade de Brasília, 2007.

MORAES, Danielle Rodrigues de. **Teatro na escola da lei à lida**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de São João Del Rei. São João Del Rei -MG, 2011.

## ANEXOS

### Texto “As duas moedas”, de Bertolt Brecht

Ruas da cidade. Baal caminha ao lado do seu amigo Lupu.

BAAL: por que está chorando?

GAROTO: eu tinha duas moedas para ir ao cinema, aí veio um menino e me arrancou uma delas. Foi esse aí (ele mostra).

BAAL (para Lupu) – isso é roubo. Como o roubo não aconteceu com voracidade não é roubo motivado pela fome. Como parece ter acontecido por um bilhete de cinema é roubo visual. Ainda assim: roubo.

Você não gritou por socorro?

GAROTO: gritei

BAAL (para Lupu) – o grito por socorro, expressão do sentimento de solidariedade humana, mais conhecido, ou assim chamado, grito de morte.

(acariciando-o) Ninguém ouviu você?

GAROTO: Não.

BAAL (para Lupu) – então tire-lhe também a outra moeda. (Lupu tira a outra moeda do garoto e os dois seguem despreocupadamente o seu caminho) (para Lupu) o desenlace comum para todos os apelos dos fracos.