

Artistas/Educadores em ação: vivência do método de Stanislavski por alunos de licenciatura em teatro

Paulo Merisio¹

Universidade Federal de Uberlândia

A metodologia de pesquisa no campo teatral, sabe-se, está ainda em processo de busca de conhecimento e reconhecimento de suas especificidades. Neste percurso, vem evidenciando-se, – em função do notório processo de afirmação no campo científico dos Programas de Pós-Graduação em Teatro e Artes Cênicas, na UNIRIO/RJ e UFBA/BA, respectivamente –, um olhar cada vez mais atento às possibilidades de reflexão ligadas à prática cênica.

A percepção de que a elaboração de um projeto de pesquisa nesta área requer uma série de procedimentos metodológicos específicos, faz com que a metodologia em si seja um objeto recorrente na pesquisa em Teatro.

Desde o processo de elaboração de minha dissertação de Mestrado (UNIRIO, 1999) venho pesquisando a interseção entre teoria e prática em Teatro. No primeiro período como professor da UFU, ministrei a disciplina Pesquisa em Artes Cênicas, onde tivemos como objetivo a elaboração de projetos de monografia e afloraram uma série de questões ligadas a esta temática.

No 1º período de 2001 coube-me a disciplina Interpretação I. Este texto pretende analisar algumas questões que afloraram nesta disciplina do curso de Educação Artística, Habilitação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia.

Em primeiro lugar cabe destacar o lugar que esta disciplina ocupa no trajeto de um curso de graduação em teatro. Trata-se do primeiro contato dos alunos com um método de construção do personagem teatral. Em nosso curso esta disciplina é ministrada no 2º período e tem como pré-requisito Fundamentos de expressão e comunicação dramática (FECAD), onde se tem um primeiro contato com a interpretação, por meio de exercícios de improvisação.

São obrigatórias as disciplinas Interpretação I e II, sendo as outras disciplinas de interpretação optativas. Na estrutura do curso a primeira tem como norte o método de interpretação desenvolvido por Constantin Stanislavski (1863-1938) e a segunda desenvolve aspectos relacionados ao trabalho de Bertolt Brecht (1898-1956), ambos nomes fundamentais ao ensino do processo

de construção da personagem teatral.

Situado o contexto curricular da disciplina cabe agora relevar a importância do método de Stanislavski no percurso do aluno de teatro. Baseado em uma construção realista dos personagens, o método estabelece uma série de parâmetros para tal aluno. Desde sua postura em sala de aula, até o momento mesmo de sua atuação em cena. Como centro nevrálgico deste percurso estão os conceitos que o teórico estabelece no processo de construção do personagem. Um dos elementos chave de seu método é certamente a ação. Ação que pode estar associada a uma partitura física ou mental, como evidencia o autor de *A preparação do ator* (Stanislavski, 1968):

Em cena, vocês têm sempre de pôr alguma coisa em ação. A ação, o movimento, é a base da arte que o ator persegue. (p. 64)

Pode-se estar sentado sem fazer movimento algum e, ao mesmo tempo, em plena atividade.

Muitas vezes a imobilidade física é resultado direto da intensidade interior e são essas atividades íntimas que têm muito mais importância, artisticamente. A essência da arte não está nas suas formas exteriores, mas no seu conteúdo espiritual. (p. 65)

Outro ponto que se pode considerar fundamental, segundo o autor, na construção de um personagem é o seu objetivo em cena. O ator deve pesquisar as intenções – explícitas e subliminares –, e as motivações para todas as ações:

O que quer que aconteça no palco, deve ser com um propósito determinado. Mesmo ficar sentado deve ter um propósito, um propósito especificado e não apenas o propósito geral de ficar visível para o público. Temos de ganhar o nosso direito de estar ali sentados. E isso não é fácil. (Stanislavski, 1968:63)

Destacamos estes dois elementos sem a pretensão de estabelecer uma síntese do método – o que obviamente demandaria muito mais tempo e rigor –, mas com a intenção de caracterizá-lo como fundamental no processo de formação de um ator.

E aí se situa o grande nó a desatar ao pensar esta disciplina. Na medida em que formamos professores de teatro e não atores, torna-se fundamental que paralelamente à experimentação do método, os alunos estejam passando por um processo de reflexão do mesmo. Em breve eles estarão aplicando os conceitos absorvidos em seus próprios alunos. Este momento evidenciou-se, portanto, como emblemático da interseção entre teoria e prática na pesquisa

teatral.

Como a disciplina tinha como eixo a prática, foram selecionados dois textos teatrais para serem trabalhados em duas etapas distintas. Optou-se por textos nacionais, porque grande parte do corpo docente das Artes Cênicas centra suas pesquisas no teatro desenvolvido no Brasil. Nosso curso situa-se em região rica em expressões populares e algumas pesquisas no departamento buscam estabelecer diálogos com estas manifestações.

Outro ponto que orientou a seleção dos textos para trabalho foi a possibilidade de percepção clara de determinado elemento do método na própria estrutura dramática. Refiro-me aqui ao que Stanislavski chamou *circunstâncias dadas*. Informações fornecidas pelo autor que permitem estabelecer antecedentes e características do personagem e do ambiente em que ele vive. Foram escolhidas as peças *A moratória* (Jorge Andrade, 1987) e *Mão na Luva* (Vianinha, 1966).

A Moratória gira em torno de uma família que passa por um processo de declínio social em função da crise do café e da revolução de 1930. A ação se passa em dois planos paralelos: um em 1929, momento em que se inicia o processo de perda da fazenda onde a família se constituiu e outro, três anos após, quando a fazenda é perdida definitivamente.

A construção do texto em dois planos simultâneos que acontecem com três anos de diferença força um exercício de percepção das mudanças que essa difícil passagem de tempo impôs aos personagens.

Mão na Luva é um texto que fala essencialmente sobre o momento mesmo da separação de um casal. Este momento, no entanto, coincide com período delicado da história de nosso país: final da década de 1960. O autor alterna a discussão no tempo presente com momentos vivenciados pelo casal, apresentados com o recurso do *flashback*. Esta estrutura impõe a percepção de que parte do texto é *circunstância dada* da outra parte.

Paralelamente ao trabalho prático com as peças, encomendou-se a realização de seminários teórico-práticos baseados no método, com base na leitura de capítulos específicos dos livros *A preparação do ator* (Stanislavski, 1968) e *Ator e método* (Kusnet, 1997). Quatro grupos seriam responsáveis pelos seguintes temas: Fé cênica; Ação interior e exterior; Circunstâncias dadas e o *se mágico* e Monólogo interior e *subtexto*. O principal critério de avaliação seria a capacidade de articulação entre teoria e prática.

Iniciou-se o curso trabalhando-se cada ator com um trecho de um monólogo de *A moratória*. Tinha-se como objetivo procurar tirar os vícios e

as características de fala individuais. Evidenciou-se uma primeira dificuldade dos atores em perceber as inflexões que estavam sendo utilizadas. Imprimia-se ao texto uma forma pessoal que se repetia em todas as frases. Nosso primeiro esforço foi o de procurar estimular a percepção do sentido de cada fala, sentido este que acarretaria em uma fala *neutra*. Aos poucos se foi buscando também inserir alguns elementos do método.

Trabalhou-se então com dois voluntários que deveriam estabelecer em frases selecionadas no monólogo de *A Moratória* a ênfase em diferentes palavras, como no exemplo do monólogo masculino:

O senhor não sai à rua para saber o que os outros pensam de nós.

*O senhor não sai à rua para saber o que os **outros** pensam de nós.*

*O senhor não sai à rua para saber o que os outros pensam de **nós**.*

(p. 121)

Pediu-se também que fossem lidos trechos do texto que antecedem o monólogo. Depois, que um aluno contasse com suas palavras a cena e emendasse falando o texto decorado. Em uma segunda versão, propôs-se que fosse inserida uma ação física na cena. Todas estas propostas trazem em si alguns aspectos do método de forma bastante sutil e simplificada.

Até este momento do curso, portanto, toda a teoria stanislavskiana estava sendo tratada sem a consciência dos alunos da utilização do método. A idéia era de que houvesse posteriormente uma associação da teoria à prática no próprio processo pessoal de investigação, no momento da elaboração dos seminários e que essa percepção teórica se refletisse na reelaboração das cenas.

Foi pedido, paralelamente, no primeiro dia de aula que a turma se dividisse em duplas e apresentasse uma cena na décima aula (primeira aula do segundo mês de curso). Não foi dada nenhuma recomendação para a construção das cenas. A intenção era a de evidenciar-se o que cada um entendia como uma cena de teatro. Nas cenas apresentadas, raros foram os momentos de contracenação, domínio do texto e *subtexto* e exploração de ações físicas.

A proposta agora era a de pontuar os elementos do método pesquisados por cada grupo no seminário, elementos estes que deveriam ser desenvolvidos em sua própria cena.

O primeiro seminário tinha como temática a *fé cênica*:

Na vida comum, a verdade é aquilo que existe realmente; em cena: algo que não tem existência de fato, mas poderia acontecer.
(Stanislavski, 1968:152)

Verdade – no teatro: é a verdade cênica, da qual o ator tem

de servir-se em seus momentos de criatividade. Não se pode separar a verdade da crença. (Stanislavski, 1968:152)

Fé cênica – estado psicofísico que nos possibilita a aceitação espontânea de uma situação e de objetivos alheios como se fossem nossos. (Kusnet, 1997:11)

O grupo que apresentou este seminário demonstrou um bom domínio dos conceitos, mas não conseguiu articulá-los de maneira satisfatória com os exercícios práticos. Parte da dificuldade desta articulação está associada à própria resistência da turma em se envolver nos jogos propostos. Evidenciava-se a dificuldade em relacionar teoria e prática. Havia um sentimento dominante de que as aulas destinadas aos seminários não deveriam comportar os exercícios práticos e vice-versa. A ruptura desta tendência foi sendo conquistada ao longo do semestre.

O grupo apresentou alguns exercícios baseados nos jogos de improvisação de Viola Spolin (1906-1994), retirados de sua publicação *Improvisação para o teatro* (1992).

O primeiro sugeria que os alunos voluntários usassem determinados objetos com função diferente da original, fazendo com que o público esquecesse de sua primeira função e acreditasse na ação, estabelecendo, grosso modo, um momento de *fé cênica*. Apesar de todos terem aceitado as regras do jogo, pouco foi o empenho em tornar a ação verossímil.

Outro exercício proposto consistia num de cabo de guerra com uma corda imaginária. Este jogo, apesar de não ter atingido plenamente a proposta sugerida, trouxe à tona uma questão importante, ligada à contracenação. Ambos grupos se preocuparam muito mais em ganhar o cabo de guerra do que tornar o jogo real, que era a proposta inicial. Portanto o objetivo do jogo não foi atingido. Nesse exercício, o grupo que cedesse a vitória ao outro estaria cumprindo igualmente a sua parte na proposta e servindo à *história* que se pretendia contar. Esse embate possibilitou uma discussão relacionada à necessária generosidade do ator em relação a narrativa da história e aos atores com o qual se está contracenando.

Na aula imediatamente posterior ao seminário havia uma revisão dos tópicos principais apresentados, acompanhada de uma discussão sobre o processo de aplicação destes elementos, quando possível associando-se aos exercícios já trabalhados. Esta prática repetiu-se nos outros três seminários.

Outra proposta que foi recorrente em todos os grupos na aula imediatamente após a apresentação, foi a de trabalhar especificamente as cenas dos

alunos expositores. Pretendia-se, por meio de exercícios práticos, associar aspectos teóricos ao desenvolvimento da cena. Desta forma foi proposto um exercício em que as duas cenas relativas ao primeiro grupo deveriam estar prontas para começar. Depois que uma das cenas era iniciada, a representação das cenas ia se alternando segundo nosso comando. Enquanto os atores de um grupo atuavam, os do outro grupo deveriam permanecer no personagem exercitando diversos pontos de concentração. Houve uma grande dificuldade dos atores em função da falta de preparação anterior do grupo para o exercício. Apesar das cenas já terem sido apresentadas em momento anterior, não houve a disciplina necessária para a manutenção do domínio sobre a cena que esses atores já haviam adquirido.

O segundo seminário foi o que melhor atingiu o objetivo proposto. Teve como proposta desenvolver os conceitos de Ação Interior e Ação Exterior. Como já pontuamos anteriormente o ator deve preocupar-se com os dois níveis de ação, o mental (interior) e o físico (exterior):

Porque o elo entre o corpo e a alma é indivisível. A vida de um dá a vida ao outro. Todo ato físico, exceto os puramente mecânicos, tem uma fonte interior de sentimento. Por conseguinte, temos em cada papel um plano interior e um plano exterior, entrelaçados, um objetivo comum liga-os em parentesco e lhes reforça os elos. (Stanislavski, 1968:166)

O grupo propôs um aquecimento inicial da turma e foi inserindo aos poucos o conteúdo nestes exercícios. Após alguns exercícios de alongamento, os alunos deveriam caminhar aleatoriamente percebendo o espaço e o outro. Foram combinados três comandos por meio de sons diferenciados: congelar, cair no chão e ir objetivamente para um ponto. Evidenciou-se uma nova atitude em função dos objetivos pretendidos. Foi proposto então que os participantes apenas alternassem um andar lento, arrastado, com outro acelerado, objetivo. Depois do código instaurado, o grupo propôs duas pequenas histórias como motivação para estes deslocamentos: no ritmo acelerado, o ator deveria estar correndo para pegar o último ônibus para chegar a tempo no trabalho e, no ritmo lento, ele deveria estar indo para casa, exausto depois de um dia de trabalho, sabendo que em casa estaria uma tia com a qual ele não se relaciona bem. A inserção dessas breves histórias forneceu uma motivação para a ação física empreendendo-lhe um novo significado.

Repetiu-se este exercício, desta vez com uma proposta de deslocamento com desequilíbrio. Inseriu-se ao jogo, como motivação, a sugestão de que

todos deveriam pegar uma única garrafa. Criou-se aqui uma proposta coletiva de jogo de contracenação, onde a atitude física poderia sugerir a construção de personagens bêbados.

O terceiro exercício prático proposto dividia claramente os pontos fundamentais dos capítulos em exposição. Colocou-se uma cadeira na frente da assistência e entregou-se três papéis para atores diferentes contendo as seguintes ordens: apenas permanecer sentado; machucar o pé e sentar na cadeira em função disto e por fim, sentar e lembrar-se de sua melhor experiência sexual. Estavam expostos três momentos fundamentais. O primeiro, a dificuldade de estar em cena sem um objetivo. O segundo, uma ação física e suas resultantes. E por fim, uma ação interior, com os reflexos que consequentemente essa ação exerce no corpo.

Depois desta seqüência de exercícios partiu-se para a discussão dos elementos do método, sempre embasados pela experiência concreta recém vivenciada.

Respeitando-se a ordem estabelecida, na aula seguinte fez-se uma revisão dos principais elementos apresentados e trabalharam-se as cenas do grupo. Desta vez o exercício proposto consistia em extrair dos atores o que se convencionou chamar de *subtexto*. Durante a apresentação da cena, a qualquer momento podia-se solicitar dos atores a real intenção de cada frase. Ou seja, qual o sentido estava sendo exposto de forma subliminar em função do modo como determinada frase era dita.

Para exemplificar este exercício podemos transcrever um trecho do texto de *A Moratória*, pertencente a cena de duas alunas:

ELVIRA: Não vá me espetar. Tenho horror de alfinetes!

LUCÍLIA: Já aconteceu isso alguma vez? (p. 166)

São dois personagens em conflito e evidenciou-se nesta fala de Elvira que por trás da citação de uma ação concreta – Lucília está experimentando um vestido que confeccionou para Elvira, sua tia e cliente –, há uma repreensão da tia da forma agressiva com que Lucília lhe trata. Foi pedido então que a atriz que interpreta Elvira verbalizasse seu *subtexto*.

No terceiro seminário o grupo responsável deveria dar conta de dois conceitos fundamentais: as *circunstâncias dadas* e o *se mágico*:

Já sabemos que no palco devemos agir em nome do personagem; que devemos aceitar, como se fossem nossos, tanto a situação em que o personagem se encontra como também os objetivos de sua ação. Mas para começar a agir no lugar do personagem é necessário, em pri-

meiro lugar, estabelecer com a máxima clareza quem é o personagem, quais são as suas características. Como ele é? (...) A resposta a tudo isto pode ser encontrada, em parte, no material dramaturgico com o qual estamos trabalhando. (...) [Este material] No método Stanislavski, é denominado circunstâncias dadas ou propostas. (Kusnet, 1997:35)

Uma vez estabelecidas, analisadas e selecionadas as CIRCUNSTÂNCIAS PROPOSTAS, (...) o aluno se perguntaria: “E se eu fosse aquela pessoa?” (...) Esse condicional é muito significativo. ele presume a aceitação simultânea da realidade – eu, o ator que sou, e do imaginário – o personagem que eu, o ator poderia ser. (Kusnet, 1997:38)

Este grupo procurou seguir a mesma seqüência do seminário anterior, mas infelizmente cometeu alguns equívocos no comando dos exercícios. A proposta era a de ir criando um clima que ia sendo narrado por duas locutoras. A motivação era a de que cada um era um personagem que estava perdido numa floresta escura e o grupo buscava estabelecer tal clima por meio da narração de sensações e acontecimentos. Houve, entretanto, um problema. O grupo deveria ter optado por um comando neutro do exercício, permitindo que cada ator embarcasse na proposta de acordo com sua capacidade de envolvimento. Com a opção de tentar criar uma atmosfera na própria narração, os apresentadores caíram numa cilada. Faltou credibilidade nas sensações que estavam sendo descritas, ou, para usar um termo do método, faltou *fé cênica* nos próprios narradores. Os atores passaram a criticar o comando e tornou-se impossível um envolvimento completo.

A intenção era a de criar uma série de circunstâncias que facilitasse ao ator imaginar o que faria *se* estivesse no lugar daquele personagem. Após uma avaliação dos motivos que impediram que a proposta atingisse satisfatoriamente os resultados, o grupo expôs com segurança a parte teórica.

Propôs-se como exercício para este grupo que a cenas fossem destrinchadas parte a parte, esmiuçando-se ações interiores e exteriores, a partir das circunstâncias dadas pelo autor.

O quarto e último seminário teve como tema monólogo interior e *subtexto*:

Para ele [(Stanislavski)] o significado deste termo[(subtexto)] era: “A vida do espírito humano do personagem, que o seu intérprete sente enquanto pronuncia as palavras do texto”. Portanto, o “Subtexto”

é resultado do uso de todos os elementos do Método que o intérprete do papel tivesse empregado no seu trabalho com o texto: elaboração das “Circunstâncias propostas”, a “Visualização” com os seus “Círculos de atenção”, o “mágico SE FOSSE”, a “Visualização das Falas”, etc.

A assimilação gradativa desses elementos pelo ator deve criar no seu subconsciente “correntes subaquáticas, enquanto na superfície do rio corre o texto da peça”. Por meio desta bela imagem Stanislavski nos dá a idéia bastante clara sobre o mecanismo do “Subtexto”. (Kusnet, 1997:71)

Este grupo apresentou claramente os conceitos requisitados, mas foi tímido nas propostas práticas. Propuseram, de início, que uma série de atrizes que representam o mesmo personagem em *A moratória* escolhessem uma frase de seu texto e a dissessem com as seguintes intenções:

- Branca, neutra.
- Com desprezo.
- Com grande admiração.
- Com a sensação de pânico.

Este exercício havia sido proposto por Kusnet (1997) no capítulo selecionado para o grupo apresentar e atingiu bons resultados. No entanto, o grupo restringiu-se a este exercício prático. Como ponto positivo cabe relevar o empenho em citar exemplos dos elementos que estavam sendo expostos.

A proposta sugerida para que a cena fosse trabalhada foi a da escolha de uma frase onde o ator pudesse pontuar o *subtexto*. Esta frase seria indicada antecipadamente para que todos pudessem acompanhar a coerência entre a proposta teórica e sua execução.

Com a apresentação deste último seminário todos deveriam apresentar suas cenas de *A moratória*, encerrando este primeiro ciclo da disciplina. Considerou-se importante que os próprios alunos fizessem um retrospecto de todo o percurso. Elaborou-se um questionário que tinha como objetivo refletir os diversos elementos pontuados no processo, incorporando-os às cenas.

Questionário:

- 1) *Descreva sucintamente o conteúdo de cada seminário e como cada grupo conseguiu (ou não) aplicá-lo em exercícios práticos.*
- 2) *Como você percebe toda esta carga teórica no momento mesmo em que você está ensaiando a cena da peça?*

- 3) *Escolha e descreva na cena que você trabalha n' A moratória: (esta questão estará sendo avaliada no momento da apresentação da cena – 17/05. Portanto é fundamental a entrega deste questionário no início da aula)*
- *Exemplo de duas circunstâncias propostas ligadas ao seu personagem.*
 - *Uma frase em que intenção do subtexto que você está dando transpareça claramente para o público. (transcreva a frase e coloque entre parênteses o subtexto).*
 - *Escolha uma frase e descreva uma fala interna que a anteceda e defina a forma de falar este texto. (se tiver dúvida, consulte o capítulo 6 de Ator e método ou os componentes do grupo que apresentou o seminário 4).*

Houve um notável crescimento das cenas em diversos aspectos. A busca pela inserção de ações físicas possibilitou novos contornos aos personagens e aos desenhos destas cenas. A preocupação com o exercício do subtexto ajudou na liberação de uma série de vícios de fala inerentes a determinados alunos. Todo este panorama nos encorajou a empreender uma segunda etapa no curso, agora tendo como proposta final uma apresentação pública do exercício. Devido ao exíguo tempo e ao objetivo primeiro deste trabalho, que é a formação dos atores/professores, evitou-se desde o início do processo caracterizá-lo como uma montagem, e divulgá-lo como um exercício de apresentação pública. Exercício este que deveria ser entendido como parte conclusiva de todo um processo.

Como pontuamos no início do texto, a peça escolhida para esse exercício foi *Mão na luva*, de Oduvaldo Vianna Filho. Alguns aspectos tornam este texto especial. Já foi dito que o que norteou primordialmente a escolha desta peça foi a possibilidade de trabalhar com determinadas cenas que podem ser consideradas *circunstâncias dadas* de outras, pois são apresentadas em *flashback*.

Mas há outros pontos que considero didaticamente relevantes. Como todo o conflito gira em torno de um único casal, a peça possibilita uma distribuição razoavelmente equilibrada das cenas. Todos os alunos teriam a possibilidade de estarem se exercitando no método.

A estrutura da peça que alterna momentos do tempo presente com *flashback* foi também um elemento que atuou a favor de nossa proposta. Em

primeiro lugar porque se pôde trabalhar com quartetos que ocupavam determinado trecho, divididos em Silvia e Lucio no presente e no passado. Tal opção de divisão dos personagens mostrou-se privilegiada também no processo de encenação porque permitiu uma ligação direta entre as cenas atuais e passadas, gerando um ritmo bastante eficaz. Outro ponto favorável desta estrutura é a possibilidade de resolução das necessárias trocas de atores de forma bastante orgânica.

O texto trazia em si também um desafio de certa forma paradoxal para estes alunos. Se por um lado, falava de uma experiência pela qual quase todos já deveriam ter passado – a ruptura de um relacionamento –, por outro, apresentava paralelamente uma série de questões e conflitos relacionados ao contexto político, inseridos nas discussões destes personagens. Ou seja, grande parte do subtexto centrava-se nas questões pessoais do casal, mas não raro o texto apresentava aspectos formais que requisitavam um árduo exercício dos atores. Veja-se neste exemplo:

ELE – Vou montar uma frota de navio pra preso político. Encho a burra, não encho? (RIEM. UM TEMPO) Não tenho mais nada com a Moça da capa... eu... eu fiquei com ela acho que por tua causa...

ELA – Ih, outro barco, mais paraguaio... (TEMPO)

ELE – Viu? Acusado não falando. Faz tempo que não se fala aqui. Desde... tres anos. Você nunca me perdoou o negócio da Ana Maura (TEMPO)

ELA – Antes da Ana Maura já não se falava... (p. 12)

O processo iniciou com a leitura da peça e os alunos apresentaram muitas resistências. A estratégia foi a de definição de qual parte caberia a cada ator. Teve-se como critério o perfil do *modo* de interpretar desenvolvido em *A moratória*, associado a algumas características físicas. Procurou-se manter os atores mais jovens nas cenas de *flashback*, de acordo com a idade em que os personagens estão sendo apresentados. Esta opção pôde facilitar uma leitura um pouco mais realista por parte da platéia.

Em função da previsível dificuldade de enfrentamento do texto, após a definição das cenas, decidiu-se por reservar duas semanas de aula para que todos decorassem o texto e tivessem um atendimento individual onde todas as dificuldades de entendimento dos sentidos seriam esclarecidas. A partir daí iniciou-se o processo de marcação das cenas.

Em *A moratória*, todas as cenas foram concebidas com uma relação

frontal entre palco e platéia. Há uma associação direta do método de Stanislavski ao modelo de palco à italiana. Esta relação explica-se pela capacidade do modelo italiano de criar a ilusão de que a representação é um fragmento da realidade, usando-se a boca de cena como moldura para a quarta parede. Ou seja, a busca pelo realismo proporciona ao espectador a abstração do fato de estar presenciando um momento de ficção e ser conduzido emocionalmente pelo espetáculo.

Obviamente o palco italiano foi um espaço privilegiado para a aplicação do método. Mas interessa-nos que os alunos percebam que estes elementos não devem se caracterizar como uma camisa de força e sim fazer parte intrinsecamente do processo pessoal de construção do personagem. Não faz sentido recuperar-se as circunstâncias que levaram Stanislavski a criar o método, mas sim fazer uso de sua sistematização, destes elementos extremamente preciosos para o ator.

Todas estas colocações justificam a nossa opção pelo espaço cênico. Decidiu-se por dispor a platéia em forma de sanduíche. Ou seja, a área de representação situada no meio de duas platéias. Esta disposição exigiu dos atores uma maior percepção de seu corpo, na medida em que o ponto de observação vinha de dois lados.

A sonoplastia foi toda composta por músicas de Roberto Carlos, que além de estarem associadas à determinada época, realçavam em sua letra a situação pela qual estavam passando os personagens.

Como conclusão, deve-se pontuar a capacidade que os alunos tiveram de enfrentar o público. O desfecho de toda esta proposta estava centrado na apresentação pública que foi realizada na IV Semana de Artes Cênicas da UFU, organizada pelo Diretório Acadêmico Grande Othelo, em junho de 2001. Apesar da presença de um novo e perturbador elemento, a platéia, os atores conseguiram reproduzir as pesquisas que vinham desenvolvendo nos ensaios. Acreditamos que esta disciplina colaborou no processo de amadurecimento destes atores/professores, que, esperamos estarão em breve repassando os conceitos que foram apreendidos neste curso.

Referências

- ANDRADE, Jorge. *A moratória*. Rio de Janeiro: Agir, 1987.
KUSNET, Eugênio. *Ator e método*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

A preparação do ator. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

Minha vida na arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Mão na Luva*. 1966. Banco de peças – Biblioteca da UFU – Campus Santa Mônica.

Notas

¹ Doutorando em Teatro pela UNIRIO/RJ. Professor Assistente do Departamento de Música e Artes Cênicas da UFU/ MG. Arquiteto (UFF, 1987), cenógrafo (UNIRIO, 1991) e ator (E. T. Martins Penna, 1993).