

## **Considerações sobre a formação do professor-ator: a exploração da teatralidade sob a luz das teorias do imaginário**

Adriano Moraes de Oliveira  
Universidade Federal de Pelotas – UFPel  
mestre  
Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas - UFPel  
Diretor

Resumo: Este texto apresenta a base teórica e as principais discussões da pesquisa sobre formação de professores-artistas de teatro que desenvolvo o âmbito do doutorado no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas. Amparamo-nos no conceito de Teatralidade e nas teorias do Imaginário para construirmos um caminho para a formação de professores-atores. Denominamos a esse explícito ‘trajeto antropológico’ de um lugar de reeducação do sensível. Trabalhamos com a hipótese de que a exploração da teatralidade (a relação entre aquele que faz e aquele que observa) atrelada à leitura que por meio das teorias do imaginário podemos realizar sobre o momento presente (o da sociedade do espetáculo pós-industrial) orienta a eterna reinvenção do teatro por professores-artistas. Estabelecemos, para tanto, um entrecruzamento das experiências prático-teóricas de Stanislavski e Grotowski com os estudos sobre a Teatralidade de Artaud vinculada às reflexões de Gaston Bachelard e Gilbert Durand. A investigação teve início em 2008 e conta com a participação de três alunos do Curso de Teatro – Licenciatura da UFPel como sujeitos de pesquisa. O método empregado na investigação divide-se em três movimentos principais: 1. leitura coordenada de todos os textos publicados em português e espanhol de Stanislavski e Grotowski; 2. experimentação das poéticas de Stanislavski e Grotowski por meio de exercícios públicos teatrais; 3. produção de textos pelos sujeitos de pesquisa nos quais se pode verificar as intimações do Imaginário. Essa metodologia é inspirada nos trajetos dos artistas-pedagogos acima citados, os quais sugerem um constante e necessário trabalho do (professor) ator sobre si mesmo. O texto resulta num primeiro ensaio sobre o papel do professor-artista no desenvolvimento de teatro em escolas.

A essência do teatro é um encontro. O homem que realiza um ato de autorevelação é, por assim dizer, o que estabelece contato consigo mesmo. Quer dizer, um extremo confronto, sincero, disciplinado, preciso e total – não apenas um confronto com seus pensamentos, mas um encontro que envolve todo o seu ser, desde os seus instintos e seu inconsciente até o seu estado mais lúcido.

Jerzy Grotowski

O fragmento do texto de Grotowski acima reflete aquilo que denomino em minha pesquisa de doutorado como uma reeducação do sensível. É nesse reencontrar-se, nesse processo de reeducação estética que vislumbro uma possibilidade de formação de

professores-artistas<sup>1</sup> de teatro. Esse trajeto de reeducação que estimula a flexibilidade sensorial pode proporcionar ao professor uma maior capacidade de sentir o ambiente no qual estão envolvidos todos os sujeitos do jogo de ensino e aprendizagem.

Minha proposta de tese, ainda em estruturação, é a de que a formação do professor ocorre por meio de um processo de “autorevelação”. Tal processo, inspirado nas trajetórias de Stanislavski e Grotowski, tem como sujeitos três alunos do curso de teatro da UFPel e envolve as principais etapas: 1. o reconhecimento, pelos sujeitos envolvidos, das constantes intimações do imaginário<sup>2</sup> e, 2. diante dessas intimações, uma intensa exploração da teatralidade. Essas duas etapas indicam que é importante considerar os trajetos nos quais estão envolvidos os alunos.

Entender as implicações das experiências de todos os alunos (trajetos antropológicos<sup>3</sup>) para propor um movimento de reeducação, do ponto de vista desse projeto de investigação, é fundamental que consideremos as seguintes questões: 1. o conceito de teatro que cada indivíduo carrega e como esse conceito é transformado; 2. as solicitações da sociedade do espetáculo e como essa lógica é seguida ou confrontada; 3. a apropriação pelos alunos dos procedimentos metodológicos de ensino de teatro utilizados nas aprendizagens; 4. a força com que age nos sujeitos o encontro com obras

---

<sup>1</sup> A noção de “professor-artista” está vinculada ao conceito de “professor-personagem”, elemento do método de ensino de teatro, de origem britânica, denominado *Drama in Education*. O professor, no *Drama* assume intencionalmente papéis para conduzir processos de ensino e aprendizagem de teatro. A esse profissional, portanto, é fundamental o domínio do fazer teatral, além dos procedimentos metodológicos de ensino e aprendizagem, pois ele faz e ensina teatro. A adjetivação do substantivo professor pelo artista enfatiza que esse professor tem como lugar de atuação não apenas o do desenvolvimento estético, por meio da educação estética, mas o desenvolvimento de um fazer, isto é, de uma educação poética, por meio do desenvolvimento de experiências poéticas. No Brasil o termo foi utilizado pela primeira vez por Beatriz Cabral, professora-pesquisadora do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Essa noção coloca em cheque o jargão no campo artístico de “quem sabe faz, quem não sabe ensina” (VIDOR & CABRAL, 2008)

<sup>2</sup> O imaginário é entendido aqui a partir da referência de Gilbert Durand (2002): “o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* (...)” (p.18). Quando falo de intimações do imaginário, penso nas diversas situações sociais e dramáticas (DUVIGNAUD, 1966) nas quais estão inseridos meus sujeitos de pesquisa: um ambiente acadêmico; um espaço de criação artística; um corpo-mente com histórias distintas; as alterações dos tempos-ritmos do trabalho; a ociosidade artística (o tempo da criação); o excesso de trabalho (a construção de disciplinas de trabalho); a construção e desconstrução de rotinas de pesquisa; os ambientes dramáticos (aqueles dados pelos dramaturgos); as noções de teatro que cada um possui; as noções de teatro que utilizamos como referências teóricas, entre outras intimações como as solicitações da sociedade do espetáculo.

<sup>3</sup> Para G. Durand (Op. Cit.), o trajeto antropológico é um jogo de tensões no qual está envolvido todo indivíduo, pois para cada etapa da vida, e até mesmo para cada momento presente, somos intimados por forças diversas: nossos instintos animais, nossas limitações pessoais, os impedimentos gerados pelos acordos sociais e culturais. O trajeto antropológico é pautado, portanto, por um desejo do indivíduo imerso em um meio cultural com todas as suas intimações.

dramáticas de outras épocas, mas com temas de seu interesse. Essas questões são apreendidas por meio de entrevista semi-estruturada.

Configuro o recorte de minha pesquisa assumindo como princípio de que uma das funções de um professor-artista de teatro é a de promover o encontro do homem com ele próprio por meio da re-apresentação de ações dramáticas. Entretanto, como nos lembra Aristides Vargas<sup>4</sup>,

es muy difícil decir cuál es la función (del artista en estos tiempos). Lo cierto es que la experiencia teatral nos invita a ensayar de alguna manera la otra realidad, y esa otra realidad es importante porque uno puede ensayar una posibilidad de cambio. Asistir al teatro y ver ensayada la posibilidad de cambio, en una de esas me invita y me conmueve, en el sentido de moverme a ser partícipe del cambio.

Inicialmente, propus aos alunos (sujeitos da pesquisa) a discussão dos elementos constitutivos no processo de preparação de atores utilizados no Teatro de Arte de Moscou e potencializados por Grotowski, a saber: 1. o trabalho sobre si mesmo, 2. o trabalho sobre a personagem e 3. o trabalho sobre o papel.

O objetivo é o de compreender como a exploração da teatralidade, imersa em movimentos constantes de projeção do imaginário, influencia na formação do professor-artista. Uma das pistas para a hipótese inicial está no comentário de Aristides Vargas: no jogo do teatro somos partícipes.

A escolha de Stanislavski e Grotowski como principais fontes teóricas ocorreu pela própria estrutura das trajetórias desses artistas que, por meio da seleção de objetivos físicos (quereres), movimentam o processo de criação do ator. Ter o que executar em cena é o que provoca o surgimento do interesse, tanto o do ator quanto o do espectador, na participação do jogo do teatro. Pensando em seus desejos, o ator experimenta o “como se”<sup>5</sup> stanislavskiano: experimenta conscientemente a representação de si pela projeção de seu imaginário e do imaginário de uma época.

---

<sup>4</sup> Aristides Vargas é Argentino, atualmente radicado no Equador e diretor-fundador do Grupo MALAYERBA.

<sup>5</sup> Técnica utilizada por Stanislavski para a construção de objetivos criadores. Frente a uma situação o ator faz a seguinte pergunta: “se eu estivesse nessa situação, o que eu faria?” A resposta é imediata e em forma de ação. Entretanto, para que haja a construção de uma

Os movimentos que o conceito de teatralidade sugere me levam a experimentar com meus sujeitos de pesquisa a própria metamorfose, isto é, a transformação de um papel social que eles utilizam em papéis dramáticos. Isso ocorre na forma de experimentos poéticos. Proponho, portanto, como possibilidade desse processo de reeducação do sensível algumas experiências físicas, as quais são denominadas experiências poéticas. A primeira delas é um treino onde cada um dos sujeitos busca encontrar a si mesmo. A segunda experiência de pesquisa são encontros dos atores com espectadores (exercícios públicos teatrais): nessas experiências cada um dos sujeitos envolvidos procura compreender-se em um estado de representação.

O treino realizado três vezes por semana é o lugar do encontro com os movimentos “estruturantes” e é composto de: 1) Ensimesmamento: 30 minutos de silêncio – objetivo: sair do caos cotidiano; 2) Dilatação: 30 minutos de movimentos de anti-ginástica – objetivo: desobstruir a musculatura para reencontrar formas naturais; 3) Propagação: 10 minutos de caminhadas buscando impulsos de deslocamento naturais – objetivo: desenvolver equilíbrios distintos; 4) Frequências: 40 minutos de movimentos em forma de arco sustentando um bastão e que flexibilizam a coluna vertebral – objetivo: aumentar a capacidade de movimento; 5) Enfrentamentos: 20 minutos de giros sobre o próprio eixo (10 minutos para cada lado) – objetivo: controlar fluxos de energia e reencontrar energias vitais; 6) Reingresso: 30 minutos de silêncio – objetivo: ouvir e entrar no caos cotidiano.

O treino não é ligado diretamente aos exercícios públicos teatrais. Isso ocorre porque o treino funciona como aquele momento no qual um músico exercita sua técnica. O treino estimula a percepção das possibilidades de metamorfose: o que ouço? Com qual qualidade vejo o que me cerca cotidianamente? Quais as qualidades das diversas máscaras que povoam meus imaginários?

Os exercícios públicos teatrais são lugares de interlocução com a tradição do teatro: são os alunos experimentando línguas estrangeiras como as de Stanislavski e seu método de ações físicas e a de Grotowski com suas orientações míticas e místicas para que o teatro possa manter o homem ligado a sua origem.

A investigação é realizada, portanto, em dois níveis de experimentos poéticos: um está focado no trabalho do ator sobre si mesmo e o outro tem como objetivo a

---

personagem é preciso o tratamento dessa ação em termos de plasticidade, de tempo-ritmo do movimento, da fala, etc.

experiências com poéticas tradicionais. O primeiro sugere a necessidade de controle e autoconhecimento; o segundo a necessidade de diálogo com o passado.

A complexidade de uma reeducação do sensível está no fato de tudo isso ser materializado por meio de ação física. Ação que pode ser flagrada por meio de narrativas, mas que em muitos dos casos é apenas impressão dos próprios sujeitos.

As contribuições do imaginário, atreladas à exploração da teatralidade, são, portanto, de ordem arquitetural. A arquitetura dos primeiros experimentos demonstra que a estrutura se torna “estruturante” na medida em que os sujeitos interagem com a linguagem do teatro. O processo de colocar-se no lugar do outro, de buscar diálogos com outras culturas, resulta também em uma possibilidade de humanização.

O que percebo nesse início de investigação é que o caminho para a reeducação do sensível em um mundo globalizado e em muitos casos anestesiado pelas solicitações da sociedade do espetáculo se faz a passos lentos e numa espécie de movimento à margem.

#### **Bibliografia:**

BACHELARD, Gaston. **Estudios**. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.

\_\_\_\_\_. **El derecho de soñar**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1985.

BROOK, Peter. **A porta aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

DELORY-MOMBERGER, Christine. **Biografia e Educação – Figuras do indivíduo-projeto**. São Paulo: Paulus, 2008.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DUVIGNAUD, Jean. **Sociologia del Teatro – ensayo sobre las sombras coletivas**. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

MÁSCARA. **Cieslak – Testimonios, El Principe Constante, La ultima entrevista**. México: Escenologia, 1994 (Ano 4 – nº 16)

\_\_\_\_\_. **Grotowski – numero especial de homenaje**. México: Escenologia, 1993.

MARINIS, Marco de. **La parábola de Grotowski: el secreto del “novecento” teatral.**

Buenos Aires: Galerna/GETEA, 2004.

RICHARDS, Thomas. **Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas.** Barcelona:

Alba Editorial, 2005.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator.** Rio de Janeiro: Civilização

Brasileira, 1995

\_\_\_\_\_. **A criação de um papel.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

\_\_\_\_\_. **A construção da personagem.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

VIDOR, H & CABRAL, B. **A pedagogia pós-crítica na ação do professor-artista:**

**possibilidades de interação entre o pedagogo e o ator na sala de aula.** In:

[http://www.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas.htm](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas.htm), 2008.