



UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS  
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE PALMAS  
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO

ELIETE ALVES CARVALHO

**EXPERIÊNCIA INICIAL DE AUTO TREINAMENTO DO ATOR A  
PARTIR DOS PRINCÍPIOS DE STANISLAVSKI**

**Palmas - TO**

**2018**

ELIETE ALVES CARVALHO

**EXPERIÊNCIA INICIAL DE AUTO TREINAMENTO DO ATOR A  
PARTIR DOS PRINCÍPIOS DE STANISLAVSKI**

Monografia foi avaliada e apresentada à UFT – Universidade Federal do Tocantins – Campus Universitário de Palmas, Curso de Licenciatura em Teatro para obtenção do título de Licenciado em Teatro e aprovada em sua forma final pelo Orientador e pela Banca Examinadora.

Orientador (a): Dr Ricardo Ribeiro Malveira

# **FOLHA DE APROVAÇÃO**

**ELIETE ALVES CARVALHO**

## **EXPERIÊNCIA INICIAL DE AUTO TREINAMENTO DO ATOR A PARTIR DOS PRINCÍPIOS DE STANISLAVSKI**

Monografia foi avaliada e apresentada à UFT – Universidade Federal do Tocantins – Campus Universitário de Palmas, Curso de Licenciatura em Teatro para obtenção do título de Licenciada em Teatro e aprovada em sua forma final pelo Orientador e pela Banca Examinadora.

Data de aprovação: 13 / 12/ 2018

Banca Examinadora

---

**PROF. DR. RICARDO RIBEIRO MALVEIRA- UFT**

---

**PROF. DRA. ROSELI BODNAR-UFT**

---

**PROF. MESTRE. MARCIAL DE ASEVEDO-UFT**

Palmas – TO

2018

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins**

---

- A474e Alves Carvalho, Eliete.  
EXPERIÊNCIA INICIAL DE AUTO TREINAMENTO DO ATOR A  
PARTIR DOS PRINCÍPIOS DE STANISLAVSKI / Eliete Alves Carvalho. –  
Palmas, TO, 2018.  
71 f.  
Monografia Graduação - Universidade Federal do Tocantins – Câmpus  
Universitário de Palmas - Curso de Artes, 2018.  
Orientador: Ricardo Ribeiro Malveira  
1. Stanislavski. 2. Treinamento. 3. Experimento. 4. Princípios, Ator. I.  
Título

**CDD 790**

---

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer  
forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte.  
A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184  
do Código Penal.

Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFT com os  
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

*Dedico esta monografia à minha mãe, pelo exemplo de coragem e simplicidade, por ser uma guerreira e exemplo de mãe na minha vida, e com muito carinho me ensinou o caminho do bem. Sempre buscando a maneira mais linda de me amar.*

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, por ter me dado forças para superar as dificuldades, por sempre estar ao meu lado nessa caminhada, e que permitiu que tudo isso fosse realizado.

À minha mãe Miraci Ribeiro de Carvalho, e ao meu pai Joel Alves Carvalho, por seu amor incondicional, e por sempre me apoiar nos momentos mais difíceis que tive nessa caminhada, e à minha família por ficar sempre ao meu lado.

Meus agradecimentos aos meus amigos do curso que sempre me apoiaram e sempre esteve do meu lado, agradeço à amiga que fiz nesta jornada Jhéssica Dias Cunha por se tornar uma amiga irmã nesta longa caminhada de universitária.

Ao prof. Dr. Ricardo Ribeiro Malveira, que foi meu orientador, agradeço pela paciência, pela oportunidade, por seu apoio, e por suas correções e incentivos.

## RESUMO

As contribuições do pensamento e obra de Constantin Stanislavski ainda são aplicadas e vivenciadas nos dias atuais. Este estudo tem como tema a preparação e treinamento do ator. A escolha para esta pesquisa surgiu a partir das aulas de interpretação e do desejo de me aprofundar em outras vivências de treinamento do ator. Surgiu o interesse de conhecer outras estratégias de treinamento como a do autor Stanislavski e seu sistema. Proponho analisar as contribuições da experiência inicial de auto treinamento a partir dos princípios de Stanislavski, onde o objetivo é vivenciar os princípios do livro “A preparação do ator”. Destaco a necessidade de discutir o auto treinamento e o pensar em estratégias de metodologias para iniciantes no teatro. Pesquisa operativa, organizada a partir de um estudo bibliográfico com registro descritivo e analítico de um auto treinamento. Pretendi com esta iniciativa tornar o auto treinamento mais criativo para o ator. Entende-se que os princípios do autor Stanislavski possibilita na compreensão da criação de personagens, conhecer e se adaptar ao contexto histórico que o texto dramático. A presente monografia vem mostrar a importância de continuar a estudar o teórico Constantin Stanislavski, porque ela pode ajudar a estabelecer uma forte relação do aluno/ator com os seus princípios, ajudando a compreender o lugar da criatividade, do corpo e da imaginação e ainda compreender a relação do professor artista com a técnica de treinamento até chegar ao processo de criação.

**Palavras-chave:** Stanislavski. Treinamento. Experimento. Princípios. Ator.

## ABSTRACT

The contributions of Constantin Stanislavski's thought and work are still applied and experienced today. This study is about the preparation and training of the actor. The choice for this research arose from the lessons of interpretation and the desire to delve into other experiences of training the actor. The interest of knowing other strategies of training like the one of the author Stanislavski and its system appeared. I propose to analyze the contributions of the initial experience of self-training from the principles of Stanislavski, where the objective is to experience the principles of the book 'The preparation of the actor'. I emphasize the need to discuss self-training and think about strategies for methodologies for beginners in the theater. This is a case study of an operational experience based on a bibliographical research. I intended with this initiative to make self-training more creative for the actor. It is understood that the principles of the author Stanislavski makes possible in the understanding of the creation of characters, to know and adapt to the historical context that the dramatic text. This monograph shows the importance of continuing to study the theorist Constantin Stanislavski because it can help to establish a strong student / actor relationship with his / her principles, helping to understand the place of creativity, body and imagination, and even understand the relation of the artist teacher with the technique of training until arriving at the process of creation.

**Keywords:** Stanislavski, Training, Experiment, Principles, Actor.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Conhecendo o Mestre Constantin Stanislavski.....	14
Figura 2: Fotos dia 04/09/2018 experimento prático - Arquivo pessoal. ....	22
Figura 3: Fotos dia 11/09/2018 experimento prático – Arquivo pessoal. ....	23
Figura 4: Fotos dia 18/09/2018 experimento prático – Arquivo pessoal. ....	26
Figura 5: Fotos dia 25/09/2018 experimento prático – Arquivo pessoal ....	29
Figura 6: Fotos dia 02/10/2018 experimento prático – Arquivo pessoal ....	30
Figura 7: Fotos dia 10/10/2018 experimento prático – Arquivo pessoal ....	32
Figura 8: Fotos dia 19/10/2018 experimento prático – Arquivo pessoal ....	34

## SUMÁRIO

<b>1- INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>2- CONHECENDO O MESTRE</b>	<b>15</b>
2.1 Vida Constantin Stanislavski	15
2.2 O legado de Constantin Stanislavski	18
<b>3- ALGUNS PRINCÍPIOS DO SISTEMA STANISLAVSKI</b>	<b>20</b>
3.1 Aproximação e vivência	20
<b>4 - INFLUÊNCIA DOS PRINCÍPIOS DE STANISLAVSKI</b>	<b>35</b>
4.1 Formação Criadora	35
<b>5- CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>40</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>42</b>
APÊNDICE A - Conhecendo alguns princípios de Stanislavski	43
APÊNDICE B - Princípios: Concentração da atenção	45
APÊNDICE C - Princípios: Ação, Descontração do músculo, Unidades e Objetivos e Fé sentimento da verdade	48
APÊNDICE D - Princípios: Memórias da Emoções, Comunhão e Adaptação	53
APÊNDICE E - Princípios: Forças motivas interiores e a linha contínua	56
APÊNDICE F - Princípios: O estado interior da criação	58
APÊNDICE G - Princípios: Superobjetivo e No limiar subconsciente	61

## 1- INTRODUÇÃO

*“O ator vive, chora ri em cena e, o tempo todo, está vigiando suas próprias lágrimas e sorrisos. É esta dupla função, este equilíbrio entre a vida e a atuação que faz sua arte.” (STANISLAVSKI,1936, p.94)*

O teatro é a arte que instiga a imaginação e conduz a muitas experiências, desejos e curiosidades. Como pôde essa arte poderosa tomar conta do meu corpo? Quando adolescente sempre fui envolvida em práticas com as Artes. Gostava de dançar, criei grupo de dança e na escola, no ensino fundamental, apresentava peças de teatro. Portanto, cresci pensando no teatro. Terminei o ensino médio em 2012, mas tinha um sonho que era fazer teatro. Porém, morando no interior, sempre achei difícil, então fiz o vestibular para o curso de Biologia em Porto Nacional - TO, sem saber que tinha o curso de Teatro em Palmas capital do Tocantins. Passei no vestibular para cursar Ciências Biológicas na Universidade Federal do Tocantins. Estudei Biologia por um ano, mas, diante das circunstâncias, não tive mais interesse no curso. Assim, pesquisei e encontrei o curso de Teatro tão perto, na cidade de Palmas. Novamente fiz o vestibular para Artes-Teatro, Licenciatura e fui aprovada.

Entrei no curso de Artes-Teatro em 2014 e estava aberta para novas experiências e conhecimentos. Nos três períodos do curso estudei disciplinas que trouxeram conhecimentos epistemológicos e pedagógicos do teatro porque o curso é de Licenciatura, e em paralelo mantive o sonho de exercer duas profissões: ser professora de teatro e atriz. Senti falta das disciplinas de teatro no início do curso. A estrutura curricular foi elaborada em um primeiro ciclo para os dois cursos Teatro e Filosofia. Foi importante estudar as disciplinas de formação geral, mas gostaria de ter aprofundado e conhecido o Teatro de forma mais aprofundada já no primeiro período, para ter mais conhecimentos e entender mais a respeito desta arte.

A origem grega da palavra teatro, o theatron, revela uma propriedade esquecida, porém fundamental, desta arte: é o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar. O teatro é mesmo, na verdade, um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos o constituem. Tão-som ente pelo deslocamento da relação entre olhar e objeto olhado é que ocorre a construção onde tem lugar a representação. Durant e muito tempo, na língua clássica dos séculos XVII e XVIII, o teatro será também a cena propriamente dita. Por uma segunda translação metonímica, o teatro se torna enfim a arte, o gênero dramático (daí as interferências com a literatura, tão amiúde fatais à arte cênica). Mas também a instituição (o Teatro-Francês) e finalmente o repertório e a obra de um autor (o teatro de Shakspeare). A finalização desse exílio do teatro desde o local do olhar se concretiza nas metáforas do mundo como teatro (Theatrum Mundi) ou do sentido de lugar de ação (teatro das operações), ou finalmente da atividade do histrião na vida de

todo dia (fazer teatro ou - para atualizar o idiotismo - fazer cinema). Em francês (e em português também), teatro guardou a ideia de uma arte visual, enquanto nenhum substantivo tomou o sentido do conceito do texto: o drama, diferentemente do alemão ou do inglês drama, não é o texto escrito e, sim, uma forma histórica (o drama burguês ou lírico, o melodrama) ou a significação derivada de "catástrofe" ("estranho drama") (PAVIS, 1996, p.197).

Quando cheguei no quarto período, começamos a conhecer e compreender especificamente os campos do teatro, e era tudo muito novo. Comecei a entender como é estudar teatro. Ao perceber quais são os autores, metodologias e técnicas iam sendo trabalhadas com a gente. A primeira disciplina do teatro mais aprofundada, na qual produzi minha primeira peça, foi na disciplina 'Fundamentos da Linguagem Teatral'. Foi a minha primeira apresentação na MOSCA, que é "Mostra de Cultura e Arte na UFT". A MOSCA é um evento em que os alunos apresentam os trabalhos produzidos no decorrer da disciplina. Este projeto é importante para nosso curso porque nele alunos, professores e comunidade produzem experimentos, espetáculos, peças, entre outros.

A partir do quarto período as disciplinas permitiram um maior aprofundamento interpretação, e forma estudados: Viola Spolin, Augusto Boal, Grotowski, Matteo Bonfitto, Peter Slade. Estes foram apresentados em disciplinas como: Jogos Teatrais, Improvisação, Metodologia e Prática do Ensino de Teatro I e II, Interpretação; nas quais vivenciei muitas práticas interpretativas. Essas práticas me despertaram para a necessidade de um aprofundamento nas práticas do mestre do Teatro Stanislavski, que foi ator, diretor e que dava aulas sobre práticas pedagógicas do teatro. Tive curiosidade de conhecer um pouco mais sobre este autor conhecido mundialmente, e foi a partir disso que surgiu a vontade de propor este estudo.

Os livros de Stanislavski não são só para treinar o ator, mas ajudam na relação das pessoas, na comunicação, na ética do Teatro, e no trabalho em equipe. Ajudou-me em minha formação acadêmica. Ficou o desejo de ter aprofundado mais sobre suas práticas nos quatro anos de curso, mesmo compreendendo que se trata de um curso de Licenciatura.

No decorrer da disciplina Fundamentos da Linguagem Teatral ministrada pela professora Mestra Bárbara Tavares<sup>1</sup>, trabalhamos o corpo e suas ações. A partir desses estudos percebi que antes de produzir uma cena, o ator deve treinar o seu corpo, o ator deve aprender a produzir primeiro com seu corpo. Passei por jogos e treinamento, baseados em pequenas cenas que a professora nos propunha. Estes jogos eram os treinamentos do

---

<sup>1</sup> Bárbara Tavares dos Santos: Graduada em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília UnB, licenciada em Artes Cênicas pelo (Proform) da Universidade Católica de Brasília e mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO. Doutorado em andamento no Instituto de Artes da UNESP. É professora auxiliar do curso de licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins UFT e coordenadora do Programa Institucional de Iniciação a Docência PIBID. Acesso dia 22/11/2018: <https://www.escavador.com/sobre/4372001/barbara-tavares-dos-santos>

ator e depois desses treinos, foi proposta a criação de personagens e a tarefa de construir e trabalhar em uma peça. Entre muitos exercícios passamos por treinamentos vocais, andar pelo espaço, jogos com bola, imitar animais e jogo da vareta. Com esses jogos que fizemos com a professora Bárbara percebi que houve maior facilidade para a produção e interpretação. Como estudante iniciante e sem muita experiência, tive dificuldades, mas com o treino e práticas na disciplina Fundamentos da Linguagem Teatral abriu-se a possibilidade de uma base para o ator se aproximar mais dos resultados de atuação.

Na disciplina de Interpretação, passamos por uma preparação, com muitas práticas que hoje reconheço que estavam próximas do pensamento do Stanislavski, mas que se misturava com a forma prática das experiências do professor Mestre Marcial de Asevedo<sup>2</sup>. No decorrer das aulas o professor trazia novidades, e a atividade proposta em uma aula me fez entender o que é sentir verdadeiramente o sentimento para a atuação. O professor pediu para interpretar pessoas em situações diferentes pensando nos porquês das ações, com o colega e depois mudávamos de colega e íamos sendo forçados a viver as situações. Esta parte do treinamento chamou minha atenção. Aquela preparação ajudou muito a turma na forma de olhar o personagem, como pode agir, qual o tom da sua fala. Aquela aula mostrou a importância do ator ter uma preparação primeiro, para, assim, começar a produzir espetáculos e se apresentar.

Em outro momento importante no qual notei a relevância do treinamento foi ao ter acesso às práticas de expressão corporal. Uma montagem é como a criação de um passo de dança, primeiro você escuta a música depois tem que observar quais são os passos que irão encaixar no ritmo. Para montar o espetáculo temos que investigar e depois ver cada elemento e os significados que possam encaixar no espetáculo. Mas, antes de encontrar esse ritmo, nós atores precisa encontrar seu próprio ritmo, para poder se doar totalmente para cada objeto cênico, para cada cena que foi produzida. Para isto acontecer, passamos por um processo que é o treinamento. Na disciplina de Expressão Corporal, ministrada pelo prof. Dr: Juliano Casimiro<sup>3</sup> fomos convidados para atuar no espetáculo “Agamenon

---

<sup>2</sup> Marcial de Asevedo: Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas - Unicamp (1998). Mestre em Teatro pela Universidade Federal de Uberlândia, área de processos criativos, com o título "Sonho de uma noite de verão: recriações, autonomias e abismos" (2012). Atualmente é professor auxiliar da Universidade Federal do Tocantins - UFT, na área de Improvisação e Interpretação teatral. Ex-professor do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Uberlândia - UFU (2000) e ex-professor de teatro do curso de Artes do Centro de Ensino Superior de Uberaba - CESUBE (2006). Acesso dia 22/11/2018: <http://lattes.cnpq.br/0231564680818648>.

<sup>3</sup> Juliano Casimiro de Camargo Sampaio: Pós-doutor em Educação (UNICAMP - CORPO-TEMPORALIDADE: a intuição como conhecimento no ensino de teatro), Pós-Doutor (INTENCIONALIDADE E AFETIVIDADE - A paisagem corporal-pessoal nos processos de construção de conhecimento no contexto de experiências corporais-estéticas), Doutor (AS ARTES CÊNICAS E O CONSTRUTIVISMO SEMIÓTICO-CULTURAL EM PSICOLOGIA - diálogos a partir da experiência corporal-estética em Composição Poética Cênica) e Mestre (DRAMATURGIAS CONSENSUAIS - a interação verbal no ato criativo) em Psicologia, pelo Instituto de Psicologia da USP; Bacharel em Artes Cênicas, pela UNICAMP; é professor adjunto em regime de dedicação exclusiva do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins (UFT) e professor permanente do Mestrado em Letras (Porto

quanto vale a vida de um homem”, em julho de 2016, na Praia da Graciosa (Palmas – Tocantins). No processo de criação trabalhamos coro, expressão corporal e interpretação, teve todo uma preparação do ator para este espetáculo.

No ano de 2018, minha turma de 2014/1 começou o processo de criação na nossa montagem. O espetáculo chamou-se “RETROLITICA”, e foi dirigido pelo prof. Dr: Juliano Casimiro. O espetáculo foi um trabalho de pesquisa que aborda questões políticas e sociais que mais repercutiram e que foram marcantes nos últimos 4 anos (2014 - 2017) no Brasil e no exterior. O elenco usou em cena: canto, dança e expressão corporal. No curso de Licenciatura em Teatro foram ministradas aulas de canto e dança, que faziam parte do currículo. Com essa carga de conhecimentos, trabalhamos na montagem que foi apresentada na Universidade Federal do Tocantins. O espetáculo é um trabalho que necessita que cada participante no jogo de cena esteja em total sintonia com os outros. Para passarmos para o processo de criação, iniciamos uma serie de exercícios de treinamento, na qual trabalhamos alongamento, aquecimento de voz, aquecimento corporal e fizemos jogos de concentração, de atenção; além disso, interpretamos os nossos colegas, observando deles cada gesto e cada movimento. Este foi o nosso processo de treinamento para que chegássemos a construção do nosso espetáculo.

Percebendo, neste meu trajeto, a importância da interpretação e, em especial, as práticas de Constantin Stanislavski, decidi conhecer a produção deste ator, diretor encenador, que viveu no século XIX, entre 1863-1938. Na Rússia, em um grande teatro, Constantin Stanislavski pôde realizar suas pesquisas para melhoria da interpretação e da expressão no corpo do ator. Ele possuía o desejo de trazer para o palco a realidade da sociedade, e o sentido da atuação para os espetáculos. Ali poderia fazer tudo isso e muito mais. Stanislavski trabalhou com Nemirovitch-Dantchenko, influenciou seus alunos que atuavam com ele. Sua principal obra o livro “*A Preparação do Ator*”, foi traduzido para o português. Suas outras obras traduzidas para o português no território Brasileiro foi: “*A construção de personagem*” de 1949, “*A criação de um papel*” de 1961, “*Minha vida na arte*” de 1924, “*Manual do ator*” de 1963. Estas obras proporcionam aos atores e diretores métodos de treinamento com técnicas para preparação interior e exterior do ator, e é ainda estudado e praticando em todo o mundo.

A partir do desejo em me aprofundar nas práticas do Stanislavski, propus encontros de auto treinamento, a partir do estudo do livro “*A preparação do Ator*”, de 1936.

Este estudo tem como objetivo geral investigar alguns pontos do método do autor Constantin Stanislavski, a fim de abordar um caminho para atuação; e como objetivos específicos: apresentar a vida de Stanislavski e sua abordagem; identificar suas ações desenvolvidas e articuladas para o processo de treinamento do ator, a seus meios de trabalho com a suas propostas de exercícios para cada articulação apresentado pelo ator e analisar as contribuições do estudo e treinamento a partir de Stanislavski na formação do professor de teatro.

Esta pesquisa tem como base metodológica a pesquisa bibliográfica, operativa no sentido de executar o registro do auto treinamento a partir de Stanislavski e análise do diário de bordo das práticas exercitadas. No primeiro encontro tive contato com quatro obras de Constantin Stanislavski como nos mostra o registro.

Figura 1 - Conhecendo o Mestre Constantin Stanislavski. Foto dia 04/09/2018 - Experimento Prático



Fonte: Arquivo pessoal.

O presente estudo se justifica pela necessidade de se compreender e analisar alguns conceitos do trabalho de Stanislavski, especificamente as práticas de preparação e as formas de treinamento para que o ator desenvolva da melhor forma um processo de atuação, neste caso uma interpretação mais natural quando a cena pedir este tipo de interpretação.

## 2- CONHECENDO O MESTRE

### 2.1 Vida Constantin Stanislavski

Constantin Stanislavski foi um teatrólogo conhecido mundialmente, nasceu em 1863 Moscou, Rússia, e faleceu em 1939. Quando criança, já era fascinado pelo teatro, e ainda pequeno fazia peças de bonecos; em sua família todos gostavam das artes. A sua avó era uma atriz conhecida e seu pai um homem rico, dono de indústrias têxtil. Os pais de Stanislavski tiveram dez filhos e ele era o segundo da família Alexeiev. Na adolescência, Stanislavski entrou no teatro de armadores e seu primeiro preceptor foi Lvov, que viu que Constantin tinha talento. Lvov levou Stanislavski para assistir peças teatrais, e Stanislavski já estava participando do teatro de armadores.

As artes e sobre tudo o teatro sempre estiveram presentes na casa dos Alexeiev. Seja porque o seu “cultivo” era um valor aristocratizante nas camadas superiores da burguesia russa de então, seja porque a avó comediante, inclusive do teatro francês de S. Petersburgo, mesclara ao sangue da família o seu amor pelo palco, que se manifestou vivamente em quase todos os netos, o fato é que a música, a ópera, o circo o balé e o jogo dramático faziam parte do repertório das ocupações e preocupações familiares, quer como refinamento, ao lado da educação formal, quer como divertimento. Na verdade, pode-se dizer que reinava ali o prazer do teatro. (GUINSBURG, 1985, p.19).

Seu pai tinha uma casa no campo e lá construiu um teatro, onde tinha o prazer do teatro, e a família ia conversar e fazer apresentações. Lvov produziu três peças teatrais, nas quais Stanislavski fez sua primeira representação. Foram apresentar no teatro da família Alexiev, sendo um grande sucesso. Assim Stanislavski percebeu que tudo aquilo o fascinava, e que seu pai “mandara construir ali um pequeno teatro para diversão dos filhos e nesse cenário, que teria uma função de tanto relevo no que em breve seria conhecido como Circulo Alexieve.” (GUINSBURG, 1985, p.20)

O teatro da família Alexiev recebeu o nome de Circulo Alexiev. Stanislavski terminou os estudos e foi trabalhar na indústria de seu pai como diretor e administrador, e nesse percurso da vida, Stanislavski já estava engajado no teatro. Assim, teve uma grande ideia, criou a Sociedade de Arte e Literatura, um grupo de conversas sobre as artes.

Stanislavski conheceu sua esposa no grupo a Sociedade de Arte e Literatura. Ela era professora e atriz, começou a atuar com Stanislavski, e ficaram fascinados um pelo outro, então se casaram.

Nesta última peça, fazia o papel Ferdinand, e Maria Lilina, uma jovem professora que conhecera alguns meses antes, o de Luísa. E, como conta o



próprio Stanislavski, parece que estávamos enamorados um do outro sem que nós mesmos o soubéssemos. Mas o auditório nos falou a esse respeito. Nós nos beijávamos de maneira muito natural e o nosso segredo se revelou a partir do palco”<sup>4</sup>, Pouco depois, no verão de 1889, eles se casaram, mas o teatro principal de suas vidas continuou sendo a vida no teatro. (GUINSBURG, 1985, p.22)

Stanislavski conheceu Fedotov, que lhe ensinou a se livrar de convenções, e ter mais jogo corporal, como se expressando através dos olhos, rosto. Trazer a emoção interna para seu exterior, esses foram alguns elementos que Stanislavski aprendeu para suas peças com Fedotov.

Ai, em dois anos de atividade, Alexeiev recebeu de Fedotov, sobretudo, ensinamentos de teatro que lhe permitiram livrar-se de convenções operísticas e insuficiências amadorísticas no desempenho. Autocontrole, ocultamento da emoção da interna através de aparência calma, expressão facial e jogo de olhos, revelação de sentimentos reprimidos e paixões que se libertam em momento de clímax são alguns dos elementos da arte do ator que Stanislavski começou a aprofundar em suas interpretações em O cavaleiro Avaro de Púchkin, George Dandin e Molière, Dura Sorte de Pissemski, O Convidado de Pedra de Púchkin e Cabala e Amor de Schiller.” (GUINSBURG, 1985, p.22)

Durante seus estudos no século XIX, Stanislavski começou a mudar seus pensamentos sobre o teatro. Observando seus professores, que tinham cansado dessa teatralidade formal sem vida, morta e lutando para que o teatro fosse menos convencional, e mais natural, sem exageros Slan Odette nos fala que:

Stanislavski teve muitos professores, que tinha o mesmo pensamento no século XIX, eles estavam cansados da forma de atuação, uma atuação repetitiva, que já tinha a forma certa de representação do ator dizer que estava triste, com raiva feliz, cansados desses modelos de interpretação eles começaram a tentar mudar. A formação do ator, a concepção da atuação por Stanislavski se rebelou contra os princípios tradicionais, as banalidades e o exibicionismo em voga nos teatros russos. No tempo Pedro, o Grande, lembra Nicolau Evreinoff, o ator punha em público a par de seu estado afetivo e depois se exprimia com gestos demonstrativos. Por exemplo, para traduzir a cólera “rasgava as vestes, ia e vinha como uma fera enjaulada, virava os olhos furibundos”. O escasso número de ensaios incitava os atores usarem estereótipos. (ASLAN, 2017, p. 45-46)

Assim, os seus professores queriam mais verdades nas atuações, de forma mais natural e real, pensando sempre em trazer consigo o belo, com essência verdadeira da vida. Sobre isso Aslan Odette ainda nos diz que:

Puschink enaltece a verdade das paixões, Gógol pede a verdade e a naturalidade da palavra e na expressão corporal. Nemirovitch-Dantchenko, a quem Stanislavski se associa, reclama uma dicção e uma mímica vivas, não “representadas”, mas correspondentes a movimentos psicológicos e provenientes da individualidade do ator, isto é, sua imaginação, sua hereditariedade, seu inconsciente, (ASLAN, 2017, p. 46).

Stanislavski com o espírito de inovador, com experiências afloradas, tinha uma percepção do mundo das artes, queria modificar a forma da representação e trazer para os

palcos uma representação mais humana, verdadeira, com contexto social, político, sem exibicionismo. J. Guisburg lembra:

Assim, como uma soma de experiência mais cristalizadas e apoiado em um conjunto promissor de intérpretes, entre os quais Maria Lilina, sua esposa, Samarova, Lujski, Artiom, Sanin, Alexandrov, atores que estavam dispostos a segui-lo em suas buscas na arte cênica e que por isso mesmo brilhariam com ele no Teatro de Arte, Stanislavski desenvolveu na década de 1890 e, mais especialmente, a partir de 1894, uma série de encenações que, embora não ocultassem a influência marcante dos Meininger na direção dos atores e na visão cenográfica, já traziam o selo de um espírito inovador, preocupado em encontrar formas teatrais mais consentâneas com a representação da vida, mais orgânica em relação ao contexto humano, social, histórico, psicológico configurado no microcosmo dramático e cênico. Aliás, essa atração transparece até mesmo na fase que o próprio Stanislavski chamou de “adolescência” teatral, quando o Círculo Alexeiev se entretinha, montando operetas e “vaudevilles”, A propósito de O Micado, levado à cena em 1887, sob a direção Vladimir Alexeiev, o autor de Minha Vida na Arte observa: “Como diretor de cena, ajudei meu irmão mais velho a descobrir um novo tom e estilo de encenação (...) (GUINSBURG, 1985, p.25).

Constantin tinha o sonho de ter seu próprio teatro, assim encontrou com Nemirovitch-Dantchenko, que possuía os mesmos sonhos, e o mesmo princípio. Os dois se encontraram e começaram a conversar, se tornando grandes amigos do trabalho:

É indubitável que desde o início Stanislavski e Nemirovitch-Dantchenko se propuseram alvos que transcendem à simples apresentação de bons espetáculos. Queriam “criar um teatro nacional – quase com as mesmas tarefas e planos com os quais Ostoviski sonhara”, lê-se nas páginas de Minha Vida na Arte. Na verdade, tratava-se de renovar organicamente a arte praticada nos palcos da Rússia, dotando-a nada mais nada menos do que de “novas leis” e, ao mesmo ambicioso, senão utópico e inviável, como pareceu a muitos... (GUINSBURGUE, 1985, p.34)

Queriam renovar o teatro de Moscou, queriam novas formas para a interpretação, queriam gestos verdadeiros, desejavam um teatro com verdade, desejavam aperfeiçoamento da expressão no teatro, trazendo com eles novas formas e experiências. Assim criaram o Teatro de Arte de Moscou:

Quanto ao nome foi encontrado, na versão definitiva, bem mais tarde. Resultou de uma sugestão de Dantchenko, “Teatro de Arte (ou Artista) de Moscou Acessível a Todos”, título que, ao cabo de duas temporadas, por força de uma reestruturação determinada por dificuldades econômicas, se converteu em “Teatro de Arte de Moscou”. (GUINSBURG, 1985, p. 35).

Para Stanislavski o ator deve amar a arte, o ator além de se desenvolver na interpretação, tinha que participar das outras artes, dança, yoga, esgrima. Todas essas artes ajudam na desenvoltura corporal do ator.

O artista não pode querer ser mais do que o outro, e deve atuar sem exibicionismo assim diz J. Guisburg:

No mesmo espírito, partindo ainda da ideia de que o artista deve amar a arte em si mesma e não si mesmo na arte a segunda das referidas máximas considera que comediante, não importa quão grande, tem de se dispor a ser “Hoje Hamlet,

amanhã coadjuvante, mas até como coadjuvante deve ser artista”. Na verdade, todos os que colaboram na criação da obra teatral, reza o terceiro dos aforismos, “O poeta, o ator, o cenógrafo, o costureiro e o contra-regra, Encarná-lo em sua plenitude no palco é um imperativo estético do realizador cênico, da sorte que toda “Transgressão das regras do teatro é crime”, declara peremptoriamente o quarto destes itens. Nestas condições, compreende-se que “Atraso, preguiça, histeria má vontade, ignorância do papel, necessidade de repetir tudo duas vezes são igualmente prejudiciais ao conjunto e devem ser erradicados. (GUINSBURG, 1985, p.39)

Stanislavski na trajetória de sua vida no Teatro de Arte de Moscou, dirigiu e foi ator em muitas peças, trabalhou o espetáculo de Shakespeare, Otelo, e nele, deu uma nova vida para o personagem. No final do século XIX, muito dedicado e espontâneo na arte, pegou peças de Tchekhov, dando a elas uma nova roupagem com cenários e figurinos que visavam deixar o espetáculo real como a vida. Eraldo Rizzo diz que:

Dirigiu peças de Tchekhov (A gaivota, As três irmãs, O jardim das cerejeiras, Tio Vânia) e Gorki (Os pequenos burgueses), propondo um novo método de interpretação pelo qual o ator desenvolve “a capacidade de representar a vida do espírito humano, em público e em forma estética”. Suas obras intitulam-se no Brasil Minha vida na Arte, A preparação do Ator, A criação de um papel e A construção da personagem. (RIZZO, 2001, p. 28).

Conheceremos a seguir algumas contribuições deste ator e diretor para a arte da atuação.

## 2.2 O legado de Constantin Stanislavski

Constantin Stanislavski foi um homem em permanente estado de autotransformação e de reconhecimento. Colocou o ator para buscar dentro de si mesmo as ferramentas necessárias para a articulação da sua própria arte. A partir de suas práticas de interpretação trouxe um realismo externo e assim Stanislavski apresentou o “método” que neste trabalho tratarei como abordagem ou princípios.

Enquanto a linha do drama de costume nos levou ao realismo externo, a linha de sentimento e intuição (sugerida por Tchekhov) nos mostrou o caminho para o realismo interno” 114, isto é, para aquela abordagem da mise en scene que acabaria colocando o gênio do próprio Stanislavski na estrada real de sua proposta e de seu método para a representação. (GUINSBURG, 1985, p. 105)

Stanislavski criou uma abordagem o “método” para alguns de atuação e interpretação, onde o ator tinha que vivenciar o que interpretava, e não mentir, ‘A *Preparação do Ator*’, foi um livro que Stanislavski escreveu. A obra mostra o treinamento do ator, interiormente e exteriormente. Tortsov, personagem fictícia do livro, era professor e no livro, ensina a seus alunos a maneira verdadeira para chegar a interpretação, a partir do “seu sistema além de ser uma técnica artística é também uma técnica para melhor

compreensão entre os homens” (STANISLAVSKI, 1989, p.2). O artista tinha que livrar-se do que tornou artificial, procurar as coisas naturais da vida de um homem, ter liberdade.

Depois da obra ‘A Preparação do Ator’, Stanislavski escreveu o livro ‘A Construção de Personagem’. Esta obra fala sobre a técnica exterior do ator, uma técnica bem rígida para a voz e treinamento do corpo. O livro foi publicado depois de treze anos da publicação de A preparação do ator; assim esclarece:

A construção de personagem onde tratava das chamadas técnicas exteriores: treinamento do corpo e trabalho rigoroso da voz, ambos instrumentos com que o artista no palco se expressa convicentemente o que ele também desenvolveu na etapa de sua criação interior. (Stanislavski, 1989, p.2)

Esta obra auxiliou e ainda auxilia na formação do artista, mostrando técnicas para interpretação, e por quais maneiras pode-se chegar à verdade cênica proposta pelo autor, e faz com que o ator tenha uma consciência da sua arte.

Stanislavski, como pesquisador, estudou o subconsciente, a técnica o corpo e as ações físicas, a ética e si próprio e tornou-se uma referência popular no mundo das artes. Suas obras viraram exemplos no século XX, e apresentava uma tendência forte na interpretação moderna. Os seus estudos e pesquisas mostravam que o ator tinha que ter aproximação e aprofundamento sobre as motivações do personagem.

Stanislavski foi estudado por vários diretores, um deles foi Brecht, citado por Eraldo Rizzo:

Brecht refere-se ao trabalho que Stanislavski fazia com os atores para representar uma peça em versos, pedindo que inventassem com outras imagens e expressões em prosa para melhor compreender e sentir os versos. Esse distanciamento leva os atores a dizer os versos de forma específica, exatamente como são, não como “um enunciado entre três possíveis, mas como o único”. (RIZZO, 2001, p. 62)

Para Brecht, em suas práticas, o que mais se aproximou do “método” de Stanislavski foi o princípio das ações físicas, onde o ator tem total controle com as emoções. Eraldo Rizzo pontua:

Brecht considera o método de Stanislavski das ações físicas provavelmente a maior contribuição de Stanislavski a uma nova maneira de fazer teatro. Para o diretor do Berliner Ensemble, essa metodologia não causava nenhuma dificuldade, pois os atores estavam habituados a um tipo semelhante de trabalho, isto é, os atores, nos primeiros ensaios, mostravam a história, o processo. Brecht tinha consciência de que os sentimentos e os estados de alma surgiram depois, o que confirma os pressupostos do método das ações físicas. Assim como autor russo, Brecht condena os atores que se servem do texto apenas como pretexto para acrobacias sentimentais. (RIZZO, 2001, p.60)

Brecht tinha algumas contradições sobre o sistema de Stanislavski:

As contradições em Brecht são recorrentes. Se em determinado momento ele frisa que o ator, em Stanislavski, representa somente com a consciência da personagem, esquecendo-se da própria consciência, em seguida já afirma que Stanislavski o ator e a personagem aparecem juntos em cena e que é preciso que essa contradição exista conscientemente para o ator – e, de fato, é isso o que

prega Stanislavski. Acontece que Brecht, no decorrer de sua obra, repete várias vezes esse fato, ora concordando, ora negando a identidade dos dois métodos quanto a esse aspecto da questão. (RIZZO, 2001, p. 72-73)

Brecht tinha outros objetivos para com o teatro e compreendia o objetivos dos princípios de Stanislavski. Para alguns, Brecht acabava usando em algumas peças as ações físicas, onde as emoções só eram manifestadas através das ações exigidas pela peça. Sem dúvida estes grandes nomes do teatro contribuíram de forma significativa para a prática e valorização desta Arte.

A partir desta breve discussão sobre a vida e abordagem dos princípios e sistema de Stanislavski, iniciaremos as discussões sobre os experimentos a partir das leituras do livro “*A preparação do ator*”, onde mostra suas técnicas, métodos que o professor pedagógico Stanislavski produzia para seus alunos atores.

### **3- ALGUNS PRINCÍPIOS DO SISTEMA STANISLAVSKI**

#### **3.1 Aproximação e vivência**

No início da pesquisa, pensei em trabalhar os exercícios dos três livros de Stanislavski para ter uma ideia geral da sua abordagem, mas ao organizar o cronograma dos encontros práticos percebi que trabalhar inicialmente com o primeiro livro ‘*A preparação do ator*’ e seus princípios seria significativo para esse caminho de pesquisa, tendo em vista que desejo direcionar essas atividades para iniciantes do teatro. Comecei a organizar encontros a partir dos princípios que o livro propunha. O livro ‘*A preparação do ator*’, tem dezesseis princípios, e cada um deles ajuda na articulação interior do ator, proporcionando o treinamento deste profissional, nos dando outra visão para trabalhar no teatro. Stanislavski cita:

O livro é envolvente. Ficamos escravizados, não podemos largar. Há nele muita compreensão maravilhosa e conselhos, tanto para os que atuam e dirigem quanto para os que apenas estudam teatro. Como descontraír, como controlar o corpo. Como estudar um papel, trabalhar com a imaginação, construir de dentro uma atuação, como trabalhar com outros atores, o intercambio, toma lá, dá cá, o modo de considerar a plateia para que possamos controlar suas reações a certas horas e em outras deixar-lhe o controle. O estilo de atuar no trabalho clássico e no realista, a arte de concentração. Todos estes assuntos são discutidos e examinados com magistral clareza e simplicidade. (STANISLAVSKI, 1989, p.3).

É importante esclarecer que o processo é marcado por momentos de trabalho conduzidos por um professor, momentos de leitura e outros momentos de auto treinamento. A partir dos princípios presentes na abordagem do autor Constantin Stanislavski comecei a

fazer encontros práticos e através da leitura do livro “*A preparação do ator*”, onde aprofundi na sua teoria, desenvolvi e experimentei algumas práticas.

O primeiro encontro prático foi ministrado pelo professor Ricardo Malveira<sup>4</sup>, que na sua aula apresentou a imaginação, para Stanislavski “A arte é o produto da imaginação assim como deve ser a obra do dramaturgo. O ator deve ter objetivo aplicar sua técnica para fazer da peça uma realidade teatral. Neste processo o maior papel cabe, sem dúvida, à imaginação” (1936, pg. 24) que é essencial para criação do ator. A abordagem que Stanislavski propunha para seu aluno imaginar aborda:

No meu processo para pôr em atividade a imaginação do aluno, há certos pontos que convém notar. Quando a sua imaginação está inerte, faço-lhe uma pergunta simples. Como foi interrogada, tem de responder. Se responde sem pesar, rejeito a resposta. Então, para encontrar uma resposta mais satisfatória, o aluno terá de despertar a imaginação, ou, acaso não faça, terá de atacar o assunto com o cérebro, por meio do raciocínio lógico.” (STANISLAVSKI, 1989, p. 28)

A imaginação cria e nos proporciona novas percepções da vida e às vezes nos faz perceber outras dimensões, deixa-nos livres diante de um jogo realidade. Porém não devemos trazer uma ação falsa para nosso corpo, temos que imaginar e realizar esta ação verdadeira, a imaginação ajuda a trazer emoções para o corpo do ator desta forma. Matteo Bonfitto esclarece:

Stanislávski, quando se refere à imaginação, frequentemente a associa à memória e aos sentidos. O ator deve desenvolver seu “ouvido interior” e sua “visão interior” e fazer de sua memória de suas experiências uma matéria que pode ser trabalhada. Quer os sentidos, quer a memória, devem estar a serviço da criação de uma vida que não é do ator, uma vida imaginária, a vida do personagem. (BONFITTO, 2002, p. 28)

No encontro o prof. Ricardo Malveira em um momento sugeriu que eu imaginasse como seria se tivesse que matar minha irmã. Depois, sugeriu que passasse esse sentimento para o exterior, usasse nas ações, em como fica os olhos a boca, o rosto e todo seu corpo diante dessa tragédia. A partir daquela vivência iria transportar a intensidade da experiência para um personagem, descolando e esquecendo-se de onde tirei aquela intensidade, e somando as motivações do personagem a partir de aprofundamentos neste processo de imaginação. Desta forma o ator pode expressar a emoção e torná-la real transferindo e potencializando sensações sempre coladas ao contexto da personagem. A figura dois mostra a intensidade transportada para um personagem:

---

<sup>4</sup> Ricardo Ribeiro Malveira: Professor da Universidade Federal do Tocantins UFT/Palmas no curso de Licenciatura em Teatro. Coordenador do curso de Licenciatura em Teatro (2017- 2019). Doutor em Artes Cênicas no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia - PPGAC - UFBA (2015), Mestre em Artes Cênicas no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia - PPGAC - UFBA (2011), Pós-Graduação em Arte-Educação pela Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes (2004), Graduado em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas na Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes (2002). Técnico em Decoração no Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernandez - Celf (2002). Ator (1993-2016). Graduando em Artes Visuais (2017) - Universidade Federal de Goiás - UFG. Acesso dia 22/11/2018: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>

Figura 2: Fotos dia 04/09/2018 experimento prático



Fonte: Arquivo pessoal

Este processo de treinamento leva o ator a pensar e imaginar, criar uma cena no seu interior, depois representá-la, usando a imaginação para o processo de criação. Este jogo leva o ator ou o aluno iniciante a buscar imagens, ou criar imagens, imaginar e viver personagens. Ao passar por ações, usar este princípio no treinamento ajuda o aluno a usar sua imaginação, buscar seus sentidos para que expresse e assim chegar a um resultado para seu personagem. Descobrimos, portanto, que podemos trazer tudo que fazemos no nosso dia a dia, o que vemos e que ouvimos. Discutimos sobre transferir a intensidade, e um exemplo disto seria usar a imagem de matar um inseto, tendo em vista que não tinha a experiência de matar ninguém e aí transferir para o personagem que mataria uma pessoa. O ator deve buscar através de perguntas? Como, onde e porque estão os motivos do personagem o que está sentido naquele momento e trazer sentimento que produz o movimento.

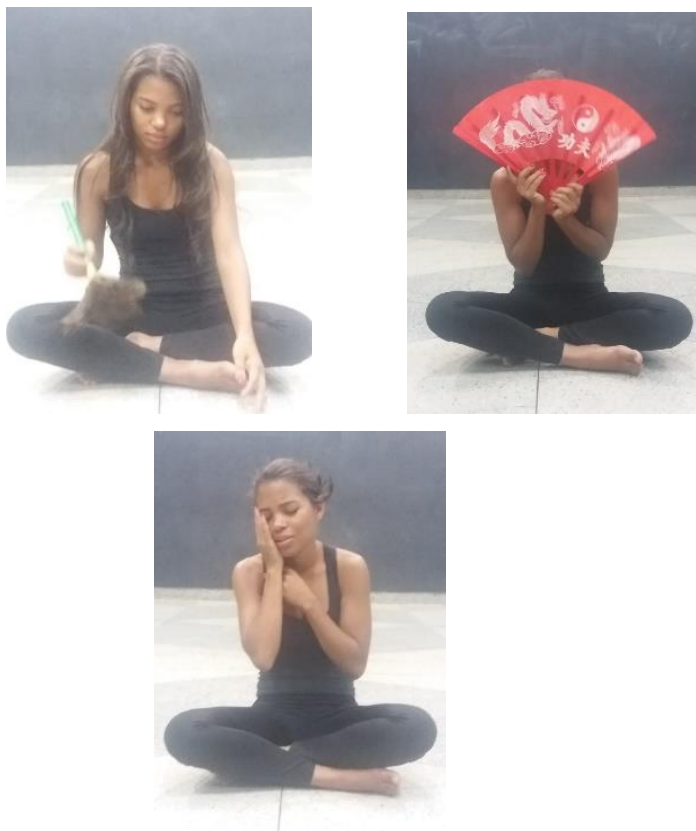
No segundo encontro prático, falei sobre o princípio da concentração da atenção, um ponto importante para o Stanislavski. A atenção leva o ator a se concentrar em cena, onde Stanislavski esclarece que:

O ator deve ser observador não só em cena, mas também na vida real. Deve concentra-se, com todo ser em tudo que lhe chame a atenção. Deve olhar para um objeto não como qualquer transeunte distraído, mas penetrantemente. De outro modo, todo o seu método criador será descalibrado, não terá relação alguma com a vida. (STANISLAVSKI, 1989, p. 36,37)

Stanislavski, para ensinar seus alunos a ter concentração, traz um exercício, no qual conta uma história para os atores, e depois pede para representarem. Assim que eles terminam as cenas, ele começa a dizer seus erros e acertos sempre falando em que os

alunos podem melhorar. Para Stanislavski, o ator tem que se concentrar quando está em cena, procurando o objeto mais próximo ou algo que lhe chame atenção.

Figura 3: Fotos dia 11/09/2018 Experimento Prático



Fonte: Arquivo pessoal

Para ensinar seus alunos a ter concentração e atenção, ele deixou que escolhessem objetos e assim começassem a observá-los e se concentrar. Stanislavski pontua que:

A observação intensa de um objeto naturalmente desperta o desejo de fazer com ele alguma coisa. Fazer qualquer coisa com ele intensifica, por sua vez, a observação do mesmo. Essa inter-reação mútua estabelece um contato mais forte com o objetivo da atenção de vocês. (Stanislavski, 1989, p. 32)

Para o segundo encontro prático, exercitei a observação de três objetos, e a partir desta observação teria que me concentrar, e pensar como que este objeto pode representar possíveis personagens. Depois fiz uma cena com os objetos observados. Esta experiência ajuda a despertar a concentração e a atenção, contribuindo para o exercício da criatividade onde o ator aprende a improvisar e usa a imaginação a partir da observação.

A concentração da atenção, podemos passar para objetos imaginários, trabalhar o nosso interior. Para Stanislavski:

O ator, em cena, vive dentro de si mesmo ou fora. Vive uma vida real ou imaginária. Esta vida abstrata contribui com uma fonte inesgotável de material



para a nossa concentração interior de atenção. O que dificulta o seu uso é a sua fragilidade. As coisas materiais que nos cercam em cena requerem uma atenção bem exercitada, mas os objetos imaginários exigem um poder de concentração muitíssima mais disciplinado. (STANISLAVSKI, 1989, p.35)

Ao propor o exercício com objetos imaginários, Stanislavski contribui para que o ator tenha um nível maior de concentração no palco, em relação aos atores e os objetos.

Matteo Bonfitto menciona que:

Stanislavski frequentemente propunha exercícios com objetos imaginários, pois eles exigem um nível maior de concentração. A “atenção”, além disso, enquanto ato, adquire algumas especificidades em Stanislavski. Para ele, o exercício da atenção implica um tipo de observação, em que não basta olhar, mas sim sensibilizar-se com o objeto de sua observação, buscando colher o que há de específico nele, o que diferencia dos outros, transformando-o assim em material criativo. “Não ajam como frio observador, mas permitam que seu estudo eleve a temperatura de sua própria atitude criadora” (BONFITTO, 2002, p.28)

No terceiro encontro prático, trabalhei com os princípios a ação, descontração do músculo, unidades e objetivos, fé sentimentos da verdade (ações físicas). Usei os quatro princípios por causa do meu cronograma. O experimento traz os quatro princípios propostos por Stanislavski, e ajuda o aluno/ator a trabalhar a imaginação, criatividade, foco, trabalho interior e exterior.

Stanislavski diz que “em cena, não corram por correr, nem sofram por sofrer. Não atuem de modo vago, pela ação simplesmente atuem sempre com um objetivo.” (1989, p.19). Assim, quando faz uma ação, o ator tem que fazer trazendo a presença e não deve fazer uma ação vazia, fazer apenas por fazer.

A ação corporal tem que ser de maneira viva, cheia de realidade, estar ali presente para os colegas que estão do seu lado e para os espectadores. Em cena, suas ações têm que ter verdade cênica porque “em cena, vocês têm sempre de pôr alguma coisa em ação. A ação, o movimento, é a base da arte que o ator persegue.” (STANISLAVSKI, 1989, p. 18).

Quanto à descontração dos músculos percebemos que, para Stanislavski, antes do ator entrar em cena deve estar relaxado, então fazer alongamentos que ajudem no relaxamento dos músculos, para poder diminuir os atos mecânicos, que nem mesmo o ator pode identificar. Desta forma, para se livrar desses atos, o ator deve relaxar os músculos, ter consciência do seu corpo para entrar em cena. Sobre isto, Stanislavski refere que:

Isso então não prova que a rigidez muscular interfere com a experiência emocional interior? Enquanto se tem essa tensão física é impossível se quer pensar em delicadas nuances de sentimento ou na vida espiritual do papel. Por conseguinte, antes de tentar criar qualquer coisa, vocês têm de pôr os músculos em condição adequada para que não lhes estorvem as ações. (STANISLAVSKI, 1989, p.39)

Unidades e objetivos são as tarefas que devemos fazer durante a ação e para Stanislavski estes princípios levam ao:

O erro cometido pela maioria dos atores é o de pensar nos resultados, em vez de apenas na ação que deve preparar. Evitando a ação e visando diretamente o resultado, obtemos um produto forçado que só pode levar à canastronice. Evitem fazer força atrás do resultado. Atuem com sinceridade, plenitude e integridade de propósitos. Podem desenvolver esse tipo de ação escolhendo objetivos cheios de vida. Agora, proponham a vocês mesmos um problema desses e o executem sugeriu. (STANISLAVSKI, 1989, p, 45)

O princípio do objetivo dá confiança para o ator entrar em cena e ajuda o ator a se encontrar em cena. Para Stanislavski, o princípio do objetivo “orientam o ator no rumo certo e impendem de atuar de modo falso. O objetivo é o que lhe dá confiança em seu direito de entrar em cena e lá permanecer.” (1989, p.45).

Os princípios de unidade e objetivo são coerentes e fazem com que o ator perceba que o texto do autor geralmente revela estados diferentes da personagem em momentos da história. Isto contribui para o ator tenha uma imagem melhor do seu personagem dando mais verdade e naturalidade:

As unidades são divisões feitas internamente ao texto escrito pelo autor, que têm a função de diferenciar cada momento da personagem, o que possibilita, dessa forma, a construção de um percurso para ela, de uma trajetória. As unidades devem ser nomeadas com substantivos. Já os objetivos devem ser geradores de ação, por isso verbos devem ser utilizados para nomeá-los. (BONFITTO, 2002, p.29)

Fé e sentimentos da verdade são princípios importantes dentro do sistema de ações físicas. Temos verdade cênica, é atuação de dentro para fora, o ator tem que estar carregado de criatividade para poder representar um papel. Stanislavski esclarece:

Do que chamamos de verdade no teatro é a verdade cênica, da qual o ator tem de servir-se em seus momentos de criatividade. Procurem sempre começar o trabalho por dentro, tanto nos aspectos factuais da peça e do cenário como nos seus aspectos imaginários. Instilem vida em todas circunstância e ações imaginadas, até conseguirem satisfazer plenamente o seu senso da verdade e até terem despertado um sentimento de crença na realidade das suas sensações. Este processo é o que chamamos justificação do papel. (1989, p.49)

Para o diretor, devemos representar com verdade, vivenciar a vida no processo criador, trazer o realismo para seu personagem, convencer a natureza, de que vive naquele instante:

A verdade em cena é tudo aquilo em que podemos crer com sinceridade, tanto em nós mesmos como em nossos colegas. Não se pode separar a verdade da crença, nem a crença da verdade. Uma não pode existir sem a outra, e sem ambas é impossível viver o papel ou criar alguma coisa. Tudo que acontece no palco deve ser convincente para o ator, para os seus associados e para os espectadores. Deve inspirar a crença de que na vida real seriam possíveis emoções análogos às que estão experimentadas pelo ator em cena. Cada momento deve estar saturado de crença na veracidade da emoção sentida e na ação executada pelo ator. (STANISLAVSKI, 1989, p.49)

O diretor usa o princípio para trazer a verdade para a cena, assim traz exercícios que fazem com que o ator trabalhe seu interior e faz com que passe toda sua verdade para

seu exterior. Ao praticar esses exercícios, seu personagem vai ter vida, no texto, nas ações, expressões e em cada movimento que está em cena.

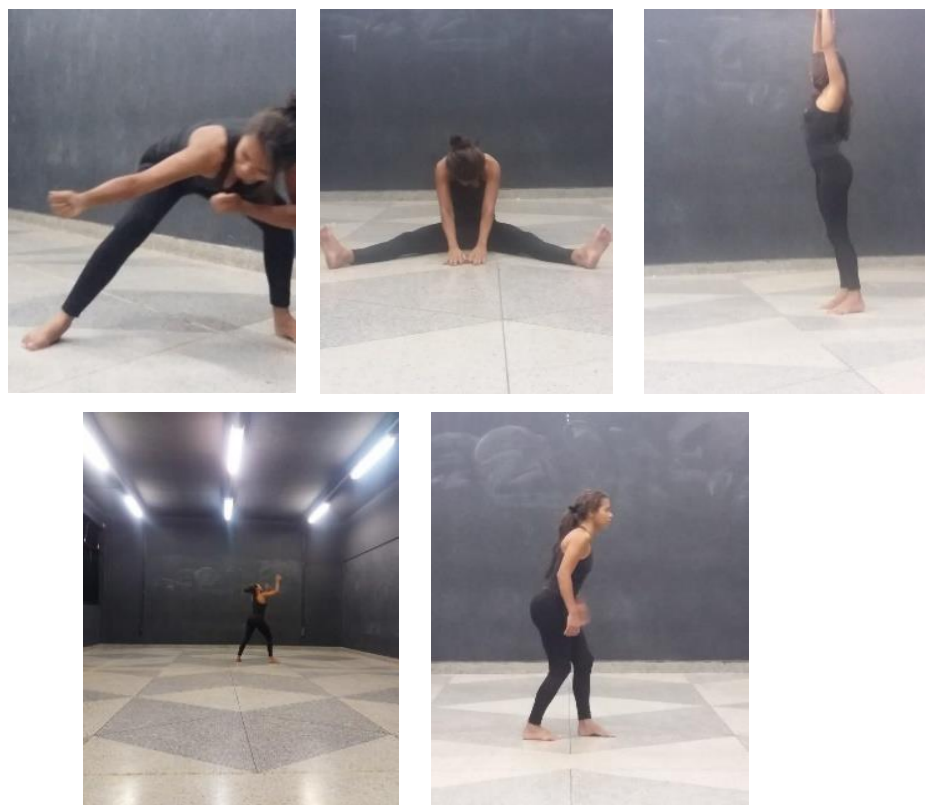
Em nossa linguagem teatral chamamos a esta sequência contínua a vida de um corpo humano. É feita, como viu, de ações físicas vivas, motivadas por um sentimento íntimo de verdade e pela crença no que o ator está fazendo. Esta vida do corpo humano, num papel, não é pouca coisa. É uma das metades da imagem a ser criada, embora não seja a metade mais importante.” (STANISLAVSKI, 1989, p.53)

O sistema assim entrar na vida dos atores para assim representa-las com verdade, sem exageros. O diretor e professor pontua que:

O exercício, que se torna tedioso, despertava-me vivas sensações. O método de criar tanto a vida física quanto a vida espiritual de um papel parecia notável. Não obstante, sentia que a base do êxito desse método estava toda nos mágicos ‘Se’ e circunstâncias dadas.” (STANISLAVSKI, 1989, p.53)

No encontro prático usei os quatro princípios, no qual trabalhei alongamento, para que o corpo do ator esteja alongado para entrar em cena. Como não utilizaríamos a voz naquele encontro, decidi não utilizar técnicas para aquecimento vocal. No encontro foi trabalhado com a imaginação do ator e ações pequenas que trazem características da realidade da vida. Podemos observar nas figuras abaixo que visualmente o corpo ganha outra qualidade:

Figura 4: Fotos dia 18/09/2018 Experimento Prático



Fonte: Arquivo pessoal

Ao criar imagem com o corpo, o aluno ator quebra as formas que está acostumado e diminui os exageros. Posteriormente o corpo e a voz somam a emoção, fazem com que o nosso corpo crie maneiras diferentes de imagens, e tragam a verdade do momento que está sendo realizado, quebrando obstáculos e retirando movimentos mecânicos. A repetição de ações cotidianas explorando as possibilidades torna-se um procedimento importante.

O objetivo do experimento é proporcionar ao ator maneiras naturais quando está em cena. Além disso, ensina o ator/aluno a improvisar, e direcionar seus sentimentos de forma real, ajuda na compreensão do personagem. Este treinamento é importante para o ator, para se sentir mais seguro quando for chamado para qualquer papel ou trabalho artístico sabendo assim que deve explorar e se familiarizar com o cotidiano do personagem.

Assim que terminei com o experimento sobre a ação criadora, passei para os princípios: memória das emoções, a comunhão e adaptação; estes princípios ajudam também no processo criador do ator, proporcionam uma identificação do ator consigo mesmo e com o papel que vai fazer. Esse foi o quarto experimento dos encontros práticos.

Memória das emoções propõe buscar experiência no interior, lembrar-se de cenas que já presenciou, passou e trazer essas lembranças, ou mesmo imaginar acontecimentos, mesmo você não tenha passado, e recria-las com seu corpo e sua voz. Você pode usar os sentidos para trazer essa emoção, um som, o toque, o olhar, tendo que acreditar e trazendo para a cena a vitalidade do real. Para Stanislavski:

1-Se vocês se recordam do exercício com o louco disse o diretor, devem lembrar-se de todas as sugestões imaginativas. Cada uma delas continha um estímulo para suas memórias de emoção. Davam-lhe um ímpeto interior por meio de coisas que nunca lhes aconteceram na vida real. Vocês também sentiram o efeito dos estímulos externos.

2- Lembram-se de como decompusemos aquela cena de Brand em unidades e objetivos e como os alunos e as alunas se dividiram, em furiosa oposição, em torno dela? Era um outro tipo de estímulo interior.

3- Se se lembrarem da nossa demonstração de objetos de atenção, no palco e na plateia, compreenderão, agora, que os objetos reais podem ser um verdadeiro estímulo.

4- Outra fonte importante de estímulo emocional é a verdadeira ação física e a crença que se tem nela.

5- Ao correr do tempo, trarão conhecimento com muitas outras fontes interiores de estímulo. A mais poderosa está no texto da peça, nas insinuações de pensamentos e de sentimentos nele implícitas e que afetam as relações recíprocas entre os atores.

6- Vocês também estão cientes, agora, de todos os estímulos exteriores que nos cercam no palco, sob a forma de cenário, arranjos de mobiliário, luzes, efeitos de som e outros efeitos, visando a criar uma ilusão da vida real e de seus climas vivos.” (1989, p.67-68).

O princípio da comunhão nos leva ao entender que o ator tem que ser criativo, nos induz a um modo de pensar, agir. Todo seu corpo tem que se comunicar, ou com a plateia indiretamente ou com seu colega de cena. Ao estimular um sentimento, concentrar e ter atenção, o ator emite sensações e também deve absorver as emoções, provocando espontaneidade:

Nós atores temos de ter a mesma capacidade de agarrar com os nossos olhos, ouvidos e todos os nossos sentidos. Se um ator tem de ouvir, que o faça atentamente; se deve cheirar que cheire com força; se tiver de olhar para alguma coisa, use os olhos de fato. Mas isso tudo, está claro, deve ser feito sem tensão muscular desnecessária.” (STANISLAVSKI;1989, p. 77)

Como os princípios de adaptação, entende-se pelas expressões de sentimentos ou pensamentos interiores, chamar a atenção pela intensidade do contato, corpo ou do olhar, onde qualquer ação acontece com o impulso do objetivo e impulsos interiores. Estes princípios podem ser usados em todas situações tanto trágicas ou dramáticas:

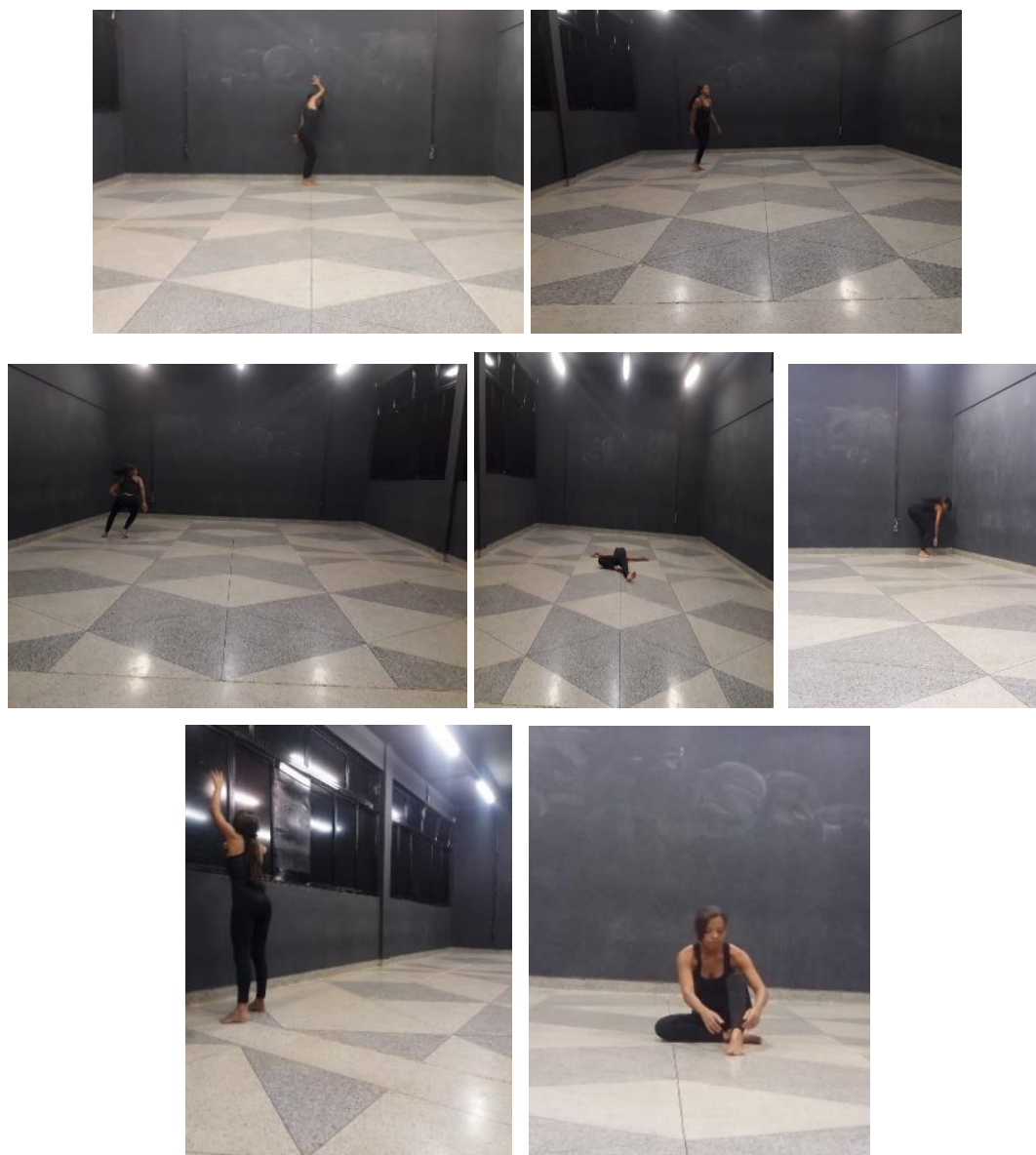
Esse artista não fala pela pessoa de um Hamlet imaginário, fala por si mesmo, como alguém colocando nas circunstâncias criadas pela peça. Os pensamentos, sentimentos, conceitos, raciocínios do autor são transformados em coisa sua. Tampouco é seu único propósito dizer os versos de forma a serem compreendidos. É-lhe necessários que os espectadores sintam sua relação interior com que diz. Eles devem seguir-lhe a própria vontade e os desejos criadoras. Ai as forças motrizes da sua vida psíquica são interdependentes e unem-se na ação. Esses poder combinado é da maior importância para nós atores, e incorreríamos em grave erro se não utilizássemos para nossas finalidades práticas. Disto recorre que temos de desenvolver uma psicotécnica adequada. E a sua base está em usar a interação recíproca dos membros desse triunvirato, não só para despertá-los por meios naturais, mas também utilizá-los afim de agitar outros elementos criadores. (STANISLAVSKI, 1989, p. 87-88)

No processo dos experimentos, optei por fazer comandos as vezes internos quando estava sozinha e outras vezes, com os comandos do professor orientador sem interromper a experiência para expressar sentimento interiormente e passar para o exterior.

Quando estava sozinha e percebia que não estava conseguindo a expressão e sentimento, sempre procurava outros comandos para desenvolver estes motivadores internos. Este exercício fez com que eu pudesse improvisar em tempo real, mantendo o ritmo e trazendo à tona a imaginação, e através da experiência demonstrar as emoções da cena.

Quando tinha o apoio do mediador professor recebia o comando e só me preocupava em imaginar. Neste encontro, pude imaginar os objetos de vivenciar, com corpo, de maneira clara. Em alguns encontros também contei com a ajuda de uma colega e assim também exercitei comandar os exercícios e ver outras reações, percebendo a importância de aprender a criar imagens através do corpo ator como podemos ver no quarto experimento:

Figura 5: Fotos dia 25/09/2018 Experimento Prático



Fonte: Arquivo pessoal

Passamos para o quinto experimento, que traz os princípios, forças motivas interiores e a linha contínua. As forças motivas interiores, são os sentimentos e as vontades do personagem, capazes de despertar a ação criadora.

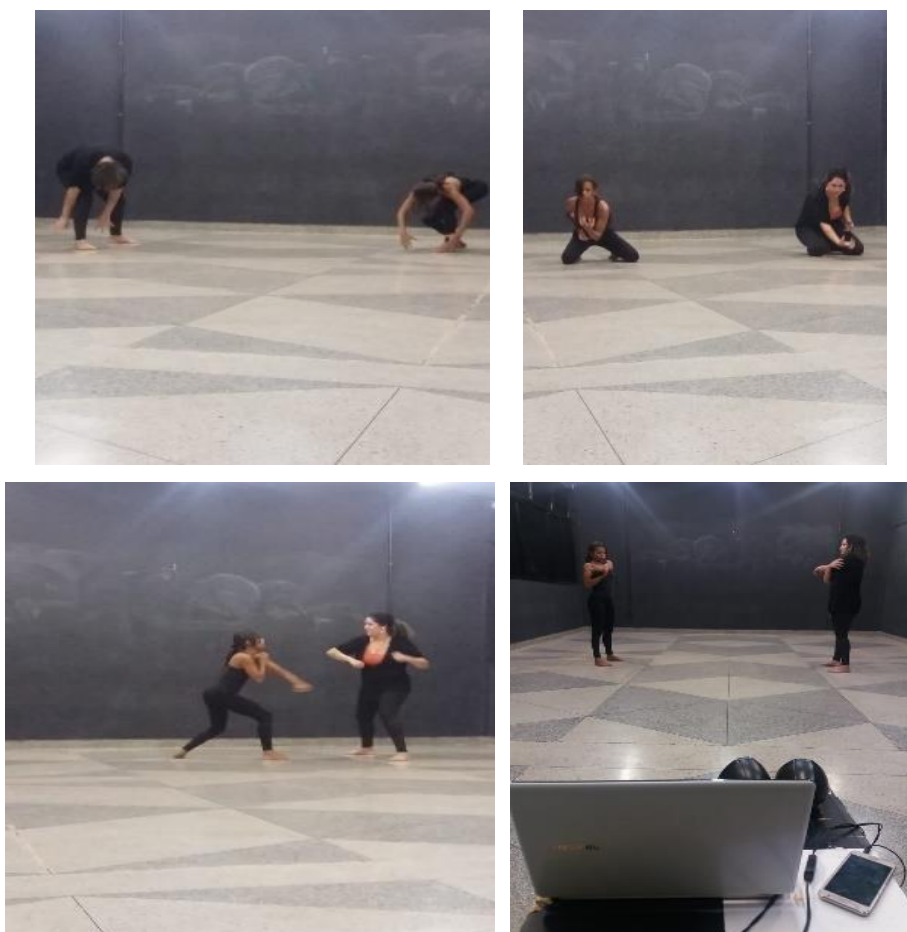
Já tivemos muitas demonstrações práticas dessa verdade. Recordem o início dos exercícios com o louco. A mente forneceu a trama e as circunstâncias na qual ela estaria situada. Ambas as coisas criaram o conceito da ação e, juntas, atuaram sobre os sentimentos e a vontade de vocês. O resultado é que representaram o esquete esplendidamente. Este caso é um exemplo admirável do papel da mente na iniciação do processo criador. Mas é possível abordar uma peça ou um papel pelo setor dos sentimentos, quando as emoções têm reações imediata. Quando elas assim reagem, tudo se coloca no devido lugar, dentro de uma ordem natural, uma concepção se apresenta, uma forma raciocinada ocorre e, combinadas, ambas agitam a vontade. (STANISLAVSKI, 1989, p:88)

A linha continua é a linha da vida do personagem, que vai do momento em que ele acorda ao momento que volta a dormir. São as linhas que dão movimento ao que está sendo representado, é a vida do personagem, representando o momento que ele é criança até o momento que ele fica velho de acordo com história. Stanislavski nos ensina que:

Em cena, quando a linha interior se interrompe, o ator deixa de compreender o que se está dizendo ou fazendo e passa a não sentir qualquer desejo ou emoção. Ator e papel, humanamente falando, vivem por meio dessas linhas contínuas. É isso que a vida e o movimento ao que está sendo representado. Interrompam-se essas linhas, e a vida cessa. Restabeçam-nas, e ela prosseguirá. Mas esse espasmódico morrer e reviver não é normal. O papel deve ter continuidade de ser e sua linha continua. (1989, p.89)

O experimento direciona esses dois princípios. Comecei o exercício treinamento em forma de dança com alongamento e aquecimento, pois a dança traz movimentos para a compreensão do ambiente. O experimento foi de grande êxito, pois deixa o aluno livre para se expressar de várias maneiras, e ao mesmo tempo requer sintonia, como se estivesse conectada com o colega, é um trabalho em que necessita de conexão. Podemos perceber em nosso quinto encontro prático:

Figura 6: Fotos dia 02/10/2018 - Experimento Prático



Fonte: Arquivo pessoal

Iniciamos o sexto encontro pratico que dedicamos ao princípio “o estado interior da criação”. O princípio diz que quando um ator for fazer uma ação coloque verdade nesta ação, porque para o personagem a ação é uma verdade. Interiormente nos trabalhos de treinamento o ator deve sempre perguntar o porquê o personagem está fazendo e qual o motivo da ação no contexto dramático:

Extraem vida da ficção que é uma peça fazem-na parecer mais real, mais bem fundamentados os seus objetivos. Tudo isto o ajuda a sentir o papel, sua veracidade inata, a crer na real possibilidade daquilo que se está passando em cena. Em outras palavras, esse triunvirato de forças interiores assume o tom, a cor, os matizes e os estados de ânimo dos elementos que elas comandam. Absorvem seu conteúdo espiritual. Também emite energia, poder, vontade, emoções e pensamentos. Enxertam nos elementos essas partículas vivas do papel. Desses enxertos vão brotando, gradualmente, o que chamamos de elementos artísticos no papel. (STANISLAVSKI, 1989, p.92)

O ator vive sua vida e vive a do personagem, na qual ama, chora; e é nessa dupla função entre a vida e atuação, que faz sua arte. Este profissional precisa aprender a separar estas funções e deixa de maneira mais leve, e quando necessário, esteticamente, se expressa de maneira natural:

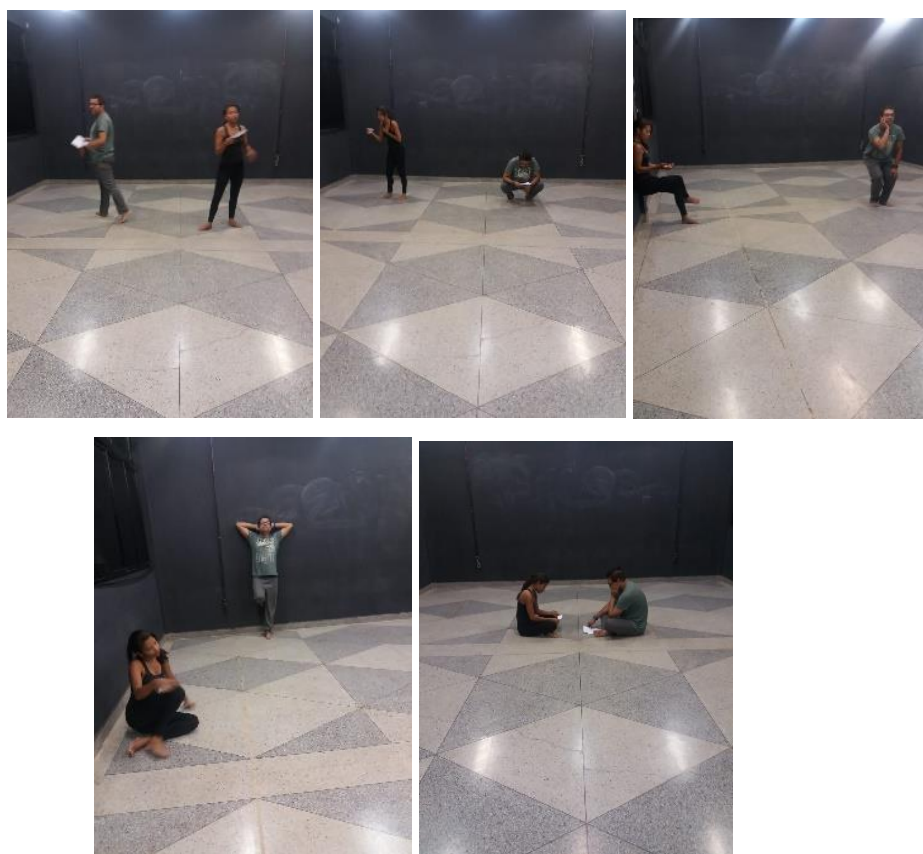
Depois de estudarem a natureza espiritual do papel, poderão decidir e então qual é seu propósito latente. Nessa tarefa as forças motivas interiores do ator devem ser vigorosas, sensíveis e penetrantes. Os elementos do seu estado interior de criação devem ser profundos, delicados e sustentados. Infelizmente, é com frequência que vemos os atores deslizarem descuidosos pela superfície dos papéis, ao invés de se aprofundarem nos grandes personagens. (STANISLAVSKI, ano;1989, p.94)

Nesta etapa do experimento se inicia com alongamento, depois exercícios de voz e assim aquecimento, o experimento é dividido em quatro etapas. Usando o texto da obra de Shakespeare, ‘Otelo, o mouro de Veneza’, passei a trabalhar a leitura inicial juntamente com a expressão corporal, o ator relaxado para começar a representar.

Na proposta, caminhávamos pelo espaço e começamos a falar o texto à medida que nosso corpo estivesse se movimentando, fazendo com que percebêssemos e criássemos a melhor maneira de trabalhar com o texto, compreendendo o conteúdo; as motivações do personagem no texto e identificando as emoções do personagem como podemos observar na figura sobre o experimento com o interior da criação.



Figura 7: Fotos dia 10/10/2018 Experimento Prático



Fonte: Arquivo pessoal

Assim, passamos para o último treinamento do ator, que traz os princípios do superobjetivo e no limiar do subconsciente, onde Stanislavski trabalha explicando para seus alunos que já estão preparados para seguir em frente e partirem para o processo de montagem. O Superobjetivo consiste em encontrar no texto, ou criar uma tarefa, para dar mais significado a sua cena e vida do personagem. Essa tarefa o ator vai tirar do seu subconsciente do personagem e é mais uma maneira para pode colocar verdade em cena.

Esta prática pode capacitar o aluno ator a compreender o todo da história porque “Numa peça, toda a corrente dos objetivos individuais, menores, todos os pensamentos imaginativos, sentimentos e ações do ator devem convergir para execução do superobjetivo da trama.” (STANISLAVSKI, 1989, p.95)

O superobjetivo é o controle da peça teatral, o que dá ênfase e significado para a trama. O tema principal precisa estar na cabeça do ator. Stanislavski explica: “O tema principal deve está implantado no cérebro do ator durante toda representação. Foi ele quem fez com que a peça fosse escrita; deve, também, ser ele o manancial da criação artística do ator.” (1989, pg.96)

No limiar do Subconsciente é a tarefa, é o movimento que faz com que o ator tenha consciência de novos sentimentos e novas visões, espontaneamente, para o personagem sem fugir ou contradizer a história. Ele pode buscar elementos que não estão no texto e que escolha para justificar as ações do personagem. É um lugar de liberdade de novos obstáculos; a função é que nós atores exerçamos nossa autonomia criando novos estados e assim possamos representar naturalmente. Assim fala Stanislavski:

Nossa mente consciente arranja, impondo-lhes um pouco de ordem, os fenômenos do mundo exterior que nos cerca. Não existe uma linha demarcatória nítida entre a experiência consciente e a subconsciente continuará com a tarefa. Portanto, o objetivo fundamental da nossa psicotécnica é colocar-nos em um estado criador no qual o nosso subconsciente funciona naturalmente. (1989, p.96)

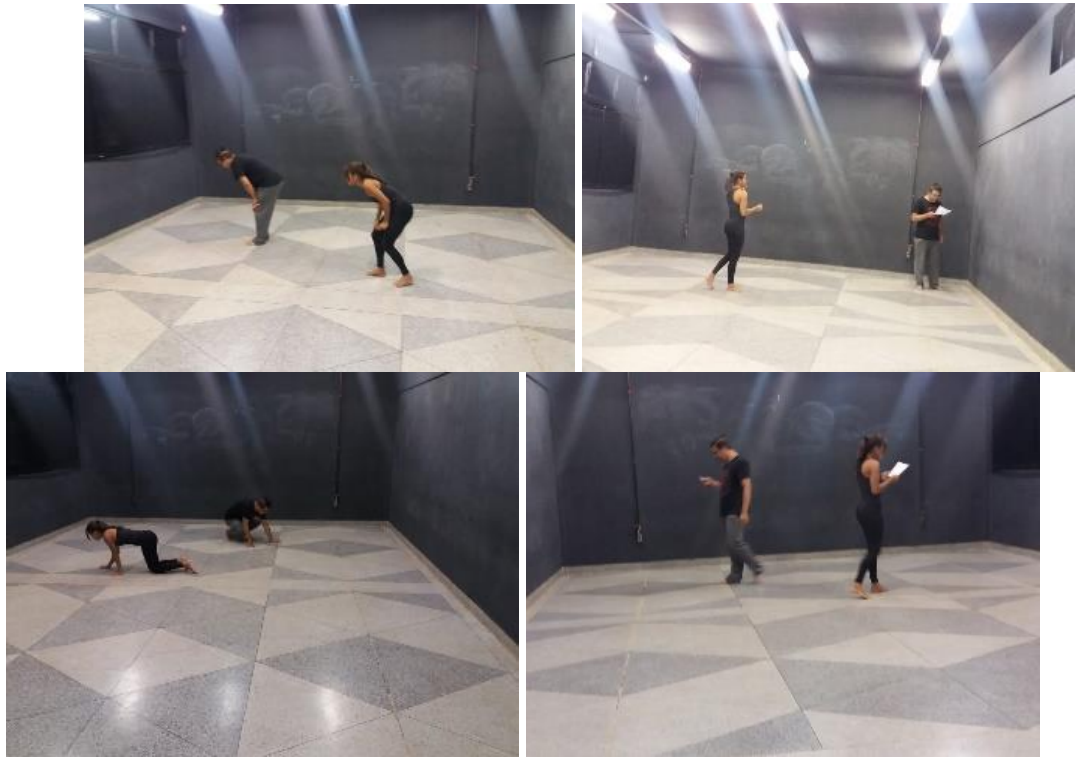
Os dois promovem exercícios que dão a tarefa para o ator criar e ao mesmo tempo se aproximar da naturalidade da peça teatral. Estabelece-se um trabalho interior do ator, e assim sua consciência se torna convicta da ação verdadeira. Trouxe para os experimentos algumas frases, como falas da peça e depois com a supertarefa, onde falávamos o texto e ficávamos, enquanto o outro respondia, pensando no subtexto lógico para o diálogo.

Este experimento fez com que começasse a pensar na importância de ler e entender o personagem e dar mais uma importância para trama, criando dentro da lógica do texto. Trabalhei com a fala de Desdêmona e Otelo, que são personagens da obra de Shakespeare, 'Otelo, o mouro de Veneza', fiz o diálogo, produzi falas de forma exageradas, refletindo em todo corpo exageros.

No início, este jogo foi para tirar do corpo do ator mecanicidade, fazendo com que observássemos mais atentamente a forma de expressão corporal da dicção e todos elementos que compunham seu corpo para representar um personagem.

Sabemos que Stanislavski repudia a forma exagerada. Para ele, o ator tem que representar de maneira mais natural possível uma vida humana. Entretanto, ele compreendia que naquela fase do treinamento, o exagero era necessário porque o objetivo é treinar para que o ator/aluno mantenha controle do seu corpo e de seus sentimentos e desenvolva o trabalho da criação entre todos as intensidades:

Figura 8: Fotos dia 19/10/2018 - Experimento Prático



Fonte: Arquivo pessoal

A partir dos experimentos feito da leitura do livro *'A preparação do ator'*, obra de Stanislavski, começarei a falar sobre as contribuições que este treinamento proporcionou para minha formação em licenciatura em teatro.

## 4 - INFLUÊNCIA DOS PRINCÍPIOS DE STANISLAVSKI

### 4.1 Formação Criadora

O papel do professor de teatro é de atuar como mediador e diretor entre o aluno ator e os processos em teatro. A formação do aluno ator busca proporcionar o conhecimento sobre este ofício, podendo transformá-lo em um professor consciente de suas práticas educacionais e técnicas, bem como pode promover experiências que formem também um artista. Nos princípios de treinamento do autor Stanislavski, vemos que os alunos de teatro trabalham seu interior e exterior, adaptando este conhecimento. O aluno começa a entender seu corpo, transformar sua imaginação rica em invenções criadoras, e prepará-lo para possuir uma sensibilidade, tanto diante da cena como no exercício de ensino.

Toda a escola stanislavskiana insistiu com perseverança neste ponto: a "teatralização" do corpo exige mais que a simples repetição do treinamento atlético. Os exercícios físicos podem fortalecer a musculatura e torná-la flexível, dar ao ator um perfeito controle de seu corpo e, portanto, um virtuosismo; não bastam, entretanto, para tornar esse corpo teatralmente "falante" e "presente", a não ser, talvez, num teatro de tipo meyerholdiano. De fato, o paradoxo deste treinamento corporal é que deve ser ao mesmo tempo uma ginástica do imaginário e uma auto-análise. (ROUBINE, 1995, p.21-22)

Os encontros práticos, que foram produzidos a partir do livro "*A preparação do ator*", comprovam as possibilidades de estudos que organizam, e são experimentos que podem ser desenvolvidos dentro da sala de aula, em oficinas com alunos iniciantes no teatro. O aluno pode aprender a trabalhar com o seu corpo e assim desenvolver autoconhecimento. O sistema de interpretação consiste de técnicas desenvolvidas para ajudar o ator a ter intimidade com o personagem e com o texto, conhecendo seus limites e potencialidades. Desenvolver este auto trabalho permite perceber os nossos limites na arte de criar. Fazer os encontros práticos a partir do sistema de Stanislavski foi bastante desafiador, pois vivenciar seus princípios requer dedicação, atenção e criatividade. Os treinamentos fazem com que o ator interprete seu personagem de maneira viva e sensível, com todas as qualidades e defeitos que o personagem tem, mostrando uma estética naturalista. O treinamento da esta abertura ao exercício para representar o trabalho interno conhecendo mais o personagem. Stanislavski pontua que:

Tomar todos esses processos internos e adaptá-los a vida espiritual e física da pessoa que estamos representando é o que se chama viver o papel. Isto é de máxima importância no trabalho criador. Além de abrir um caminho para inspiração, viver o papel ajuda o artista a atingir um dos seus objetivos

principais. Sua tarefa não é simplesmente apresentar a vida exterior do personagem. Devem adaptar a suas próprias qualidades humanas à vida dessa outra pessoa e nele verter, inteira, a sua própria alma. Objetivo fundamental da nossa arte é criar essa vida interior de um espírito humano e dar-lhe expressão em forma artística. (1989, p.11)

Com o treinamento, aprendemos como nos comportar no palco, e nos tornar o personagem. Quando iniciei a leitura e fazer os experimentos, percebi o quanto seria difícil devido a falta de estudo, de treinamento e experiências. Robert Lewis pontua que:

Falando em seu sistema em Minha Vida Na Arte Stanislavski diz: “ele só vem a ser útil quando se transforma numa segunda natureza do ator, quando o ator para de pensar a respeito conscientemente, e quando ele começa a transparecer naturalmente, espontaneamente”. (LEWIS, 1982, p.76)

O sistema leva o ator ser observador, a pensar e agir mais naturalmente, e os experimentos possibilitam que se ampliem os limites da imaginação saindo dos estigmas e todo sentido falso das expressões corporais enrijecidas. Stanislavski esclarece que:

O nosso objetivo é não somente criar a vida de um espírito humano, mas, também, exprimi-la de forma artística e bela. O ator tem obrigação de viver interiormente o papel e depois dar à sua experiência a sua encarnação exterior. Peço-lhes sobretudo, que reparem que a dependência do corpo em relação à alma é de particular importância em nossa escola de arte. A fim de exprimir uma vida dedicadíssima e em grande parte subconsciente, é preciso ter controle sobre uma aparelhagem física e vocal extraordinariamente sensível, otimamente preparada. Esse equipamento deve estar pronto para reproduzir, instantânea e exatamente, sentimentos delicadíssimos e quase intangíveis, com grande sensibilidade e o mais diretamente possível. (1989, p.11)

Nos experimentos, coloquei o treinamento de voz, pois ajuda na dicção. Nos experimentos demorei para colocar voz, por escolher de forma didática que deveria internalizar os processos imaginativos e depois expressar vocalmente. A partir do momento que é necessário colocar a voz em ação, sabemos que necessitamos do exercício vocal, como pontua Jean Jacques Roubine:

A voz precisa ser treinada como o músculo do atleta. Ela precisa se desenvolver em potência, aprender a resistir ao cansaço. Na falta de uma preparação adequada, a voz, muito cedo solicita além das suas possibilidades, não possui mais o volume necessário para certos papéis. Muito rápido, rápido demais, o ator é obrigado a representar no limite dos seus meios. (1995, p.7)

No decorrer do processo de pesquisa, obtive uma riqueza de conhecimentos sobre a interpretação, pois para cada encontro prático, tudo tinha que ser estudado preparado e pensado anteriormente. Nos experimentos, tentava compreender como Stanislavski fazia com seus alunos e entender cada passo que tinha que dar, para ter o aperfeiçoamento do trabalho do ator.

Para a criação e ação nos encontros práticos tive que estar entregue, sem pensar nos acontecimentos que ocorrem fora, e este é um dos primeiros processos pelo qual um ator tem que entender com a concentração. No decorrer do processo, enquanto atriz iniciante, tive dificuldades, em primeiro lugar porque tive que exercitar distanciar e separar minha personalidade dos personagens, mas aos poucos focava no trabalho, sempre me colocando em primeiro lugar. Neste processo o ator deve estar entregue ao espaço e tudo que está ao seu redor; sua mente precisa estar presente e ter vontade de fazer os experimentos. No diário de bordo registrei:

O professor Ricardo Malveira pediu para colocar fala, nesta hora parei de fazer a cena, voltei para o início, pensando em que tinha que falar, mas não poderia tinha apenas que se expressar, comecei tudo novamente, quando comecei a falar sobre o que estava sentido, não representei um personagem, estava representando o meu. (Diário de bordo dos encontros práticos, data: 11/ 09/ 2018)

Compreendi que era necessário aprender a separar as personalidades e a estar ciente no processo de criação. Estudar a teoria e fazer os experimentos foi muito importante porque obtive conhecimentos sobre a interpretação e suas possibilidades. O autoconhecimento também nos deixa livre para compreender a importância do interior do personagem. Começamos a compreender a importância de saber observar o ser humano e suas expressões em diferentes momentos da vida. Aprender a caminhar no espaço e compreender suas ações faz com que o ator tenha autonomia para a criação:

Nesta tarefa esqueci alguns elementos que foram, tirar o sapato, tomar banho escovar os dentes, vestir roupa para dormir, pois todos esses elementos são essenciais para a cena pois estavam relatados a vida de uma mulher adulta e precisa imaginar cada passo de uma pessoa no dia a dia. Com esses elementos ajuda a dar mais perspectiva e verdade para cena. O ator tem que estar atento a tudo que vive e a cada objeto que está presente na sua vida, porque através dessa observação quando recebe uma tarefa e tem que fazer uma ação, na sua mente vai imaginar e se concentra e fazer a cena com realidade com verdade. (Diário de bordo dos encontros práticos, data: 18/ 09/ 2018).

Em alguns momentos que proporcionaram o autoconhecimento, pude observar minhas “manias”, e se um movimento ou ação estava mecânico. Assim compreendi que o ator deve se observar e buscar técnicas para exercitar sua sensibilidade:

Na minha proposta de interpretação observei que já tenho alguns movimentos mecânicos. Os movimentos mecânicos são é um grande problema do ator, colocar a mão na cintura, dobrar os braços tudo isso te leva a uma atuação repetitiva e não é natural, como aluna universitária graduando vejo que uma pessoa que quer ser artista e mesmo professor e nunca atuou, deve passar por esse processo de treinamento porque ajuda a entender mais seu corpo, ajuda a entender o que está fazendo em cena a ter mais presença corporal, expressões e distinguir os objetos imaginários, como lidar com estes objetos em cena, a imaginar a concentrar mais. (Diário de bordo dos encontros práticos, data: 18/ 09/ 2018).

Os experimentos nos ajudam a estimular a criatividade, pois podemos explorar ideias que podem contribuir para o personagem. Quando fazemos os jogos de objetos imaginários, podemos criar também, em nós, a consciência o personagem:

Com o termino da cena o professor fez alguns questionamentos pontuado “você está sendo Eliete ou algum personagem?”. Falei que era uma criança de dez anos, mas não interpretei está criança verdadeiramente, depois me deu um proposito, seja a criança e esteja realmente procurando está corda para brincar. Comecei novamente a cena com mais clareza, as ações mais verdadeiras e sentindo que real era a criança, ao repetir a cena a criança encontrou a corda, então começou a puxar a corda, brincando de puxar corda, estava puxando a corda como criança de dez anos fiz esta ação, como o objetivo da cena que era encontrar a corda para brincar. (Diário de bordo dos encontros práticos, data: 18/09/2018).

O relaxamento tira a tensão muscular e nós temos tensões em toda parte do corpo. Quando ouvimos uma música e sentamos no chão, tentamos dessa maneira relaxar nosso interior. Para relaxarmos o nosso corpo fazemos alongamentos e movimentos que ajudam a musculatura.

Iniciaremos com o alongamento para relaxar o corpo, alongue o pescoço para o lado esquerdo depois para o lado direito, alongue os ombros, puxando o braço direito para o lado lateral da cabeça, depois o lado direito, puxe os braços para trás e depois para frente, puxei o braço para lateral direito e segure com a mão esquerda, e assim faça com o outro braço, gire os ombros para frente e depois para trás, puxe a perna direita para trás e depois repetei com a perna esquerda, girei meus pé direito e depois meu pé esquerdo, depois estiquei todo seu corpo e as pontas dos pés levantadas. . (Diário de bordo dos encontros práticos, data: 18/09/2018).

A cada etapa que avançávamos na pesquisa, ficava impressionada com este mundo que o autor Stanislavski nos proporciona, abrindo portas para o ator se conhecer e compreender cada espaço que o teatro representa. Fazer teatro não é fácil, é criação, interpretar e viver o personagem, é ser o personagem.

É importante registrar que tenho um conhecimento com outros treinamentos para ator, mas começar a aprofundar nos princípios do autor Stanislavski foi significativo. Sigo inspirada, Stanislavski por consciente da importância do autoconhecimento de ampliar minha percepção para aprender observar o ser humano; os significados dos elementos da vida; compreender esta chave que abre para a arte de representar o ser de verdade no palco sendo um dos mais autênticos e desejáveis princípios para o ator.

Comecei a conhecer os princípios de Stanislavski e com o convívio nos experimentos, percebi minhas limitações e as limitações do auto treinamento. Passar por processos coletivos também é importante, bem como por outras leituras deste autor ou de outros autores. São diversos caminhos para se adentrar.

Aprofundando na trajetória de Stanislavski, seu livro ‘*A preparação do ator*’ dá a oportunidade de pensar a metodologia e a estratégias de ensino. O professor deve se

dedicar à docência e buscar práticas artísticas para que a sala de aula seja um ambiente de criação constante. A docência em arte requer que sejamos artistas, ou que percebamos que não existe uma linha que separa estes fazeres.

O professor artista tem que provocar o aluno, transformando suas práticas e contribuindo para que este possa se observar, observar o outro e para que possa elaborar arte e poética, mostrando que tudo que fazemos e pensamos pode contribuir para o mundo da arte.



## 5- CONSIDERAÇÕES FINAIS

A experiência inicial de auto treinamento do ator que experimentei a partir dos princípios de Stanislavski, revelou-me a importância do seu pensamento no âmbito teatral e pedagógico. Este trabalho buscou descrever um treinamento do ator de preparação a partir dos princípios do livro '*A preparação do ator*', buscando a consciência de alcançar estratégias para iniciantes.

Este estudo iniciou-se com o questionamento do porquê trabalhar com o autor Stanislavski, e quais as potências dos seus princípios, presentes no livro escolhido. O sistema Stanislavski foi elaborado para treinar o ator, contribuindo para um autoconhecimento, e fazendo com que o ator se aproxime mais do personagem conhecendo todos seus contextos.

A partir da observação e dos exercícios com os princípios: ação; descontração do músculo; unidade e objetivos; fé sentimentos da verdade; a memória das emoções; comunhão; as forças motivas interiores; linha continua e superobjetivo; pude começar a perceber o alcance da proposta metodológica. Os princípios podem ajudar o ator a descontrair, trabalhar com a imaginação, controlar seu corpo, trazer as emoções e observar com mais profundidade a natureza humana, para utilizar na interpretação de qualquer personagem.

Conhecer e vivenciar a metodologia do autor e diretor Stanislavski trouxe uma ampliação do meu olhar para a prática do ator percebendo a importância da observação do ambiente e da vida. Esta nova percepção começa com a observação de si mesmo, conhecendo o próprio corpo e a partir daí começar a compreender o personagem.

Na leitura tudo foi surpreendente, todas experiências, que foram feitas por meio da teoria dos princípios de Stanislavski, fizeram conhecer cada passo e a maneira que o ator pode começar a exercitar-se para chegar a um resultado, e a preparação do ator principalmente com auto condução. Cada jogo faz o ator pensar, imaginar, criar, e conhecer o personagem de maneira realista.

Acredito que estudar esta pedagogia pode contribuir para que os alunos do Curso de Licenciatura em Teatro tenham mais um caminho/estratégia de interpretação. Tenho consciência de que o nosso curso é uma licenciatura e por isso destaco as contribuições didáticas dos princípios. Defendo que o professor deve se tornar o professor artista que transforma o ambiente e a vida dos alunos em arte, fazendo com que compreendam as suas emoções e tenha um autoconhecimento e consciência do seu trabalho.

Por fim, desejo conhecer e aprofundar meus estudos outras obras de Stanislavski, para compreender melhor o sistema. O livro “*A preparação do ator*”, contribuiu para a minha prática e desenvolvimento para a cena, possibilitando conhecer o autor e sua técnica e trouxe uma aproximação da dimensão de como o ator pode trabalhar especialmente quando principiante no teatro.

## REFERÊNCIAS

RIZZO, Eraldo Pêra. **Ator e Estranhamento: Brecht e Stanislavski, Segundo Kunest** / Eraldo Pêra Rizzo – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2001.

ROUBINE, Jean Jacques. **A Arte do Ator**. Rio de Janeiro Jorge Zahar 1998, Tradução Yan Michalsk e Rosyane Trotta, 1995.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1989.

GUINSBURG, J. **Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou**. São Paulo, Perspectiva 1985.

BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba** / Matteo Bonfitto. São Paulo: Perspectiva, 2002.

Aslan, Odette. **O ator no século XX: evolução da técnica, problema na ética** / Odette Aslan; [tradução Rachel Araújo Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg]. – São Paulo perspectiva, 2017. (Estudos; 119 dirigida por J. Guinsburg)

PAVIS, Patrice, 1947 **Dicionário de teatro** / Patrice Pavis; tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed - São Paulo: Perspectiva. 2008.

LEWIS, Robert, **Método ou Loucura**. Trad. de Bárbara Haliodora. 2 ed. Fortaleza, Edições UFC; Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 1982 160 p.

IODA, Yoshi, **O Ator Invisível** / Yoshi Ioda e Lorna Marshall: prefácio Peter Brook: Tradução Marcelo Gomes – São Paulo: Beca Produções Culturais – 2001.

COSTA, Marisa Vorraber, **Caminhos investigativos II: outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação** / Marisa Vorraber Costa (organizadora) – a ed. Rio de Janeiro: Lamparina editora 2017.

WENDET, Denise. **Professor e artista: uma reflexão sobre a prática docente da experiência artística**, Eletras, vol. 20, n,20, jul.2010.

## APÊNDICE A- Conhecendo alguns princípios de Stanislavski

### DIARIO DE BORDO

Nome: Eliete Alves Carvalho

Local: Bloco B, sala 04

Data: 04/ 09/ 2018

Experimentos a partir dos princípios de Stanislavski

Público-alvo: Para jovens e adolescentes iniciantes no teatro

### Planejamento

O Experimento foi ministrada pelo orientador Ricardo Malveira, apresentou:

#### **Conteúdo:**

**Imaginação (PAG-24)**

**Memória**

### Descrição

No dia 04 de setembro de 2018 das 14h às 15h11min na sala 4 do bloco b, iniciei a parte prática para meu trabalho de conclusão de curso com o orientador Ricardo Malveira. Para iniciar a aula o professor Ricardo colocou uma música de fundo bem calma, nós começamos com um breve alongamento, que ajuda na respiração e a tensão muscular, depois sentados o Ricardo apresentou os livros de Stanislavski, O manual do ator, A construção de personagem, A criação de um papel, A preparação do ator. Assim começou a ler o livro o Manual do ator.

No decorrer do encontro prático nos praticamos dois princípios de Stanislavski, a imaginação, memória emotiva. A imaginação é um método que ajuda o ator a trazer emoções para seu corpo, primeiro o professor sugeriu para imaginar como seria se tivesse que matar minha irmã, e assim sugerindo para passar o sentimento para o exterior.

Nem tudo é simples, você imaginar matando alguém que ama, para buscar essa sensação tão dolorosa, teria que criar toda uma história para chegar este fim trágico, ou procurar algo que me levasse a isso, no momento fiquei congelada sem nada imaginar, então não representei.

Como não tive um bom resultado o professor me deu outra proposta, imagine que sua irmã está matando sua mãe, qual seria sua reação? Seguindo essa proposta tentei buscar na minha memória coisas que fiz com que ficasse angustiada e nervosa, como matar um mosquito, bichos, além disso busquei por coisas que me deixasse triste e com medo ao mesmo tempo, fui para minha memória para que pudesse trazer este sentimento e representar. Depois surgiram emoções de medo, tinha que sentir realmente esses sentimentos e trazer para o meu corpo.

Trabalha a memória emotiva, trabalhar essa dor de ter que imaginar que sua mãe foi assinada por sua irmã e depois dessa tragédia você vai lá e tem que passar por um momento triste e ao mesmo tempo com raiva e sua reação é tirar a vida de uma pessoa que você ama sendo sua própria irmã, então tinha que trabalhar essa memória emotiva para o ator assim passar esses sentimentos para seu corpo, com expressões e movimentos reais, pode trazer para essa memória de matar algo, através do dia a dia, se você mata um mosquito que picou você com qual velocidade e sentimento e peso na sua mão você faria isso, agora tenta transferir essas sensações.

Neste princípio de propor para o ator uma situação ela pode ajudar o ator vivenciar outras emoções que ocorreu, ou com alguém próximo, algo natural e expressivo, mas o artista tem esta proposta, já imaginou agora deve mostrar nas suas expressões no rosto, no olhar no corpo, todo esse sistema pode ajudar o ator a ir mais a fundo das suas memórias e assim imaginar as coisas e por elas em práticas com mais realidade.

## APÊNDICE B- Princípios: Concentração da Atenção

### DIARIO DE BORDO

Nome: Eliete Alves Carvalho

Local: Bloco B, sala 04

Data: 11/ 09/ 2018

Experimentos a partir dos princípios de Stanislavski.

Público-Alvo: Para jovens e adolescentes iniciantes no teatro.

### Planejamento

#### Conteúdo:

Concentração da Atenção (Pág.30)

### Objetivo Geral

Ajuda no processo de criação, estimula e ajuda despertar sentimentos observado através dos objetos.

### Metodologia/ Etapas Aplicadas

#### Etapa 1:

Iniciarei com alongamento que ajuda na flexibilidade dos músculos, coordenação motora, e na concentração e atenção

#### Etapa 2:

Aquecimento andar pela sala, observando tudo que tem na sala de aula.

#### Etapa 3:

Observar os objetos e fazer cenas através deles.

### Descrição

No dia 11 de Setembro de 2018 das 14h às 15h iniciei o segundo experimento de Stanislavski, a Concentração da Atenção. Sentei no meio da sala com meu orientador Ricardo Malveira, um de frente para o outro. Pedi para o professor trazer três objetos.

Não sabendo quais eram os objetos, o orientador apresentou para mim o primeiro objeto, me entregou um espanador, ao olhar pensei em poeira, estava no momento um pouco sentimental, então não consegui criar uma personagem, a proposta de atenção e concentração é olhar o objeto e fazer alguma ação com ele, mas peguei o objeto e ficava pensando em que fazer, a proposta é não pensar em que você vai fazer e sim agir e interpretar.

Com minha mão direita peguei o espanador lentamente comecei a movimentar o objeto, girando-o devagar, nesta hora não estava pensando em nada apenas fazendo a ação, com minha mão esquerda fiz uma imagem de um espelho, trago minha mão para mais próxima do meu rosto, comecei passa-lo no rosto, neste momento estava sentido emocionada, então minha ação estava representando, olhando para o espelho triste e angustiada, imaginando que fosse um pincel pintando o rosto, trazendo para cena sensações.

O professor Ricardo Malveira pediu para colocar fala, nesta hora parei de fazer a cena, voltei para o início, pensando em que tinha que falar, mas não poderia tinha apenas que se expressar, comecei tudo novamente, quando comecei a falar sobre o que estava sentido, não representei um personagem, estava representando o meu.

O segundo objeto foi um terço, com o terço olhei para ele, ao observar na ação peguei e comecei a contar bolinhas do terços, coloquei o terço próximo ao meu ouvido tentando escutar barulhos, neste momento o professor Ricardo Malveira pediu para rezar, comecei a imaginar sobre minha infância, porque fui batizada na igreja católica e na minha adolescência batizei na evangélica, então comecei a contar e rezar ao mesmo tempo, contando as bolinhas do terço.

Minha sobrinha é católica e quando rezava contava as bolinhas e todas essas lembranças veio a minha cabeça, seguindo cantei hinos da igreja querendo diferenciar os hinos da igreja católica a da evangélica, para minha cena com o terço queria mostra meu legado para a igreja batizada na católica e participante da igreja evangélica, entrei em uma confusão, querendo contar minha história com aquele objeto. Novamente não criei um personagem, mas criei ações pensando na minha vida.

O terceiro objeto foi um leque, sentada peguei o leque e fiquei observando, já peguei e comecei fazer ações com ele, segurei o leque com as duas mãos e tampei meu

rosto com ele, ao tampar meu rosto comecei a fazer ações como se estivesse brincando de esconde, esconde brincadeira de criança, movimento de olhar para o lado para cima mas se escondendo, quando o professor Ricardo Malveira pediu para colocar falas na cena, assim comecei a sorrir como se fosse uma criança feliz, e no decorrer das ações mudava o som do meu sorriso como se fosse um adulto, a criança chamava para brincar, uma pessoa adulta estava brincando com ela, sorrindo e se escondendo, de repente a criança pedia para parar.

Ficou com medo com olhos lagrimejando, angustiada, se escondendo desse adulto, respiração profundo com tanto medo e pedindo o tempo todo para parar. Com este objeto consegui criar um personagem com dois atos de uma criança feliz com a vontade de apenas brincar e um adulto brincando mas desejando fazer algo ruim. Este objeto me fez observá-lo e ter uma ação significativa a criação de um personagem.

Esse processo ajuda na qualidade da ação e que são estimulados nosso subconsciente a criar um personagem com características e personalidade, trazendo vida e criatividade através dos objetos real.



**APÊNDICE C- Princípios: Ação, Descontração do músculo, Unidades e objetivos e Fé sentimento da verdade**

DIARIO DE BORDO

Nome: Eliete Alves Carvalho

Local: Bloco B, sala 04

Data: 18/ 09/ 2018

Experimentos a partir dos princípios de Stanislavski.

Público-Alvo: Para jovens e adolescentes iniciantes no teatro.

<b>Planejamento</b>
---------------------

**Conteúdo:**

**Ação (PAG-17)**

**Descontração do músculo (PAG-38)**

**Unidades e objetivos (PAG-43)**

**Fé sentimentos da verdade (ações físicas) (PAG-48)**

Objetivo Geral
----------------

A partir de Stanislavski na aula pratica seguirei seus exercícios para despertar a ação criadora ações e emoções, para o treinamento do ator.

Metodologia/ Etapas Aplicadas
-------------------------------

Etapa 1:

Começarei com alongamento corporal

Etapa 2

Depois um breve aquecimento caminhar pelo espaço sempre olhando um ponto fixo, correr rápido e lentamente em linha reta, modificar meu corpo trazendo imagens.

Exercício 1:

Começarei com de ação, a partir do meu corpo e o uso da imaginação criarei cenas. Como sentar, como fechar uma porta, como encontrar algo perdido, entrar e sair da sala.

**Exercício 2:**

Depois partirei para descontração do músculo, meus músculos já estarão relaxados conforme meu aquecimento e alongamento, mas produzirei cenas a partir do meu corpo dando continuidade da ação. (Como pegar uma manga)? (Brincadeira de puxar corda)

**Exercício 3:**

Unidades objetivos é a tarefa que devo fazer diante da cena.

**Exercício 4:**

Neste Stanislavski fala sobre as ações físicas, a verdade que trazemos da natureza, neste tentarei transformar essas ações em físicas vivas, motivada por um sentimento da verdade e pela cresça em que estarei fazendo. (Pegar uma vara para arrancar a manga, jogar uma pedra para arrancar a manga.

<b>Descrição</b>
------------------

Hoje dia 18 de setembro de 2018 das 14h às 15h, iniciei o terceiro experimento a partir de Stanislavski. Para fazer os experimentos dividi cada um. Mas antes de começar o treinamento, iniciei com alongamento, comecei alongando meu corpo depois alonguei os braços os ombros, assim o pescoço, alonguei as pernas e a coluna, comecei o alongamento deitada no chão esticando bem o corpo, alonguei a coluna os músculo, levantei e comecei a andar pelo espaço, devagar e rápido para frente e para trás.

Assim comecei a colocar meu corpo em ação, mas ainda em aquecimento comecei a andar um pouco rápido, olhando para um ponto fixo, depois mais rápido ainda, e comecei a correr, correr com velocidade, deixei meu corpo mais lento, devagar dando forma no corpo, continuei modificando meu corpo trazendo forma para ele, O Ricardo Malveira como mediador, mandou imagina uma velhinha de 80 anos andando com sua bengala, coloque isso em ação, assim já fazendo e tentando sentir como se fosse realmente uma velhinha.

Depois desse alongamento e aquecimento passei para a ação, minha ação pensei em uma criança de dez anos, que tinha chegado em sua casa e estava procurando uma corda para brincar, brincadeira de puxar corda. Comecei a interpretar, abrir a porta e comecei procurar a corda por caixas e armários.

Com o termino da cena o mediador fez alguns questionamentos, você está sendo Eliete ou algum personagem, falei que era uma criança de dez anos, mas não interpretei está criança verdadeiramente, o professor me deu uma proposta, seja a criança e esteja realmente procurando está corda para brincar.

Comecei novamente a cena com mais clareza, as ações mais verdadeiras e sentindo que realmente era uma criança, ao repetir esta cena a criança encontrou a corda, então começou a puxar brincando, objetivo da cena era interpretar a criança, e fazer ações representando com desejo de diversão, fazendo encontrar a corda e ir brincar.

Ao parar a cena o professor Ricardo Malveira falou que sentiu falta de minhas mãos pegando realmente na corda, o professor passou outra orientação, sempre que passar para outra cena pensar na idade da pessoa ir mudando as idades dos personagens, assim concordando com seu ponto de vista comecei outra proposta sendo uma pré-adolescente de treze anos que estava andando na rua e de repente avistou um pé de manga, e o pé de manga estava carregado, então foi tentar pegar a manga com suas mãos, mas não conseguiu, tentou de novo e não conseguiu, começou a procurar galhos no chão, encontrou um galho pegou e tentou derrubar a manga com este galho.

Com várias tentativas e não conseguiu, sacudindo a manga e nada dessa manga cair, depois largou o galho e procurou uma pedra, achando a pedra pegou e fez todo o preparo para jogar a pedra na manga, inclinando seu corpo e estirando seu braço interpretando a ação de jogar algo, fazendo essa ação jogou a pedra e errou, olhou para trás e avistou outra pegou e jogou, e nada da manga cair, se aproximando da manga e pensou, de repente ele deu um pulo tão alto que alcançou a manga, pegou com tanto entusiasmo tão feliz, sentou no chão e começou a descascar a manga comendo-a com tanta vontade que estava se lambuzando.

Terminando o planejamento do treinamento a partir de Stanislavski, hoje dia dezoito tive mais organização nas minhas ações e mais jogos para conseguir a concentrar e ter atenção em cada ação proposta.

Depois o Ricardo me deu uma tarefa, você é uma mulher de 40 anos que trabalha em uma fábrica de sapatos, você vai interpretar dès a hora que ela acorda para ir ao serviço até o momento que ela chega do serviço à noite. Saí da sala para iniciar essa cena, comecei a imaginar como ser uma mulher de quarenta anos, que está mulher pensava e fazia, imaginei uma mulher solteira sem filhos e morava sozinha.

Para iniciar, iniciei com ela dormindo, com sono bem pesado, cansada, amanhece o dia, ela tem que acordar para ir ao serviço, ela acordou assustada, pois estava um pouco atrasada, levantou com pressa e pegou o uniforme do serviço e os sapatos vestiu si rapidamente e calçou, em cena fiz com clareza esses elementos.

Mas esquecendo de alguns detalhes do dia de uma pessoa trabalhadora, ela pegou café e comeu bem rápido e saiu para o serviço, chegando no serviço foi para seus afazeres,

pegando os sapatos, mas não parava de olhar para o relógio, doida que chegasse o horário do almoço, até que chega a hora do almoço ela foi pegou seu almoço com suco e sentou-se começou a comer, depois no serviço cochilou um pouco, levantou e foi para área de trabalho. Trabalhando e olhando para o relógio querendo ir embora, chegou a hora de ir para casa bateu o ponto e saiu, abriu a porta da casa entrou e depois foi para o quarto, tirou a roupa e pegou um livro começou a ler, tomando café, depois de um bom tempo foi dormir.

Nesta tarefa esqueci alguns elementos que foi, tirar o sapato, tomar banho, escovar os dentes, vestir roupa para dormir, pois todos esses elementos são essenciais para a cena pois estava interpretando uma mulher adulta e precisa imaginar cada passo de seu dia a dia, com esses elementos ajuda a dar mais perspectiva e verdade para cena. O ator tem que estar atento a tudo que vive e a cada objeto que está presente na sua vida, porque através dessa observação quando ele receber uma tarefa e ter que fazer uma ação, na sua mente ele vai imaginar e concentra-se fazendo a cena com verdade.

Depois fiz uma cena que escrevi, a história representa uma garota que estava lendo um livro, o livro é sobre bichos, o livro ao mesmo tempo era engraçado então ela sozinha no quarto lendo e sorrindo e tomando café, mas mesmo assim ela dormiu por cima do livro, a cena volta com ela lendo e sorrindo e de repente vinha um zum...zum... de mosca ela concentrada no livro, perdeu um pouco a concentração por causa da mosca, tentou matar a mosca com a mão não teve resultado, mas a mosca saiu do lugar, seguindo lendo o livro, a mosca volta a atormenta-la, sempre se aproximando do seu ouvido ela começou a sacudir a mão próxima do ouvido como se fosse matar, então colocou o livro na mesa e foi procura um jornal, achou o jornal e enrolou ele, fez um objeto que pôde ferir a mosca sentou-se no chão pegando o livro continuando a leitura, aquele silêncio no quarto toda concentrada, mas bastou dar um tempo que a mosca voltou, a garota já estava agoniada, levantou procurou no armário uma bola, achou a bola, quando pegou a bola sentiu o peso, mas mesmo assim levou com dificuldades de andar com a bola, sentando novamente e pegou o livro e voltou a ler, olha quem aparece novamente com barulho, zum...zum...Zum.

Para todo lado, pegou a bola com dificuldades e tentou ferir e nada aconteceu, mas espantou-a, sentou-se mas ao mesmo tempo levantou, e resolveu ir para sala pegou o livro a xicara de café, abriu a porta e foi para sala, sentando passa-se um minuto a mosca apareceu novamente mas para atormenta-la voando sobre seu corpo e ela se debatendo, de repente ela acorda, toda esse acontecimento foi um sonho, porque ela dormiu por cima do livro bem na página que estava falando sobre a mosca malandra. Fim!

Na minha proposta de interpretação observei que já tenho alguns movimentos mecânico, o mecânico é um grande problema do ator, colocar a mão na cintura, dobrar os braços tudo isso te leva a uma atuação repetitiva e não é natural, como aluna universitária graduando vejo que uma pessoa que quer ser artista e nunca atuou, ele deve passar por esse processo de treinamento porque este processo ajuda a entender mais seu corpo, ajuda a entender o que está fazendo em cena a ter mais presença corporal, expressões e distinguir os objetos imaginários, como lidar com este objetos em cena, a imaginar a concentrar mais.

Através desse texto fiz as ações, gostei de ter interpretado, mas a uma dificuldade porque você tem que está atenta a todos elementos da cena e está entregue a ela, no final fiquei cansada porque a cena ficou longo, mas este texto trouxe o treinamento do ator.

Estes são importantes para o treinamento do ator, pois ajuda o artista na interpretação, ele ajuda a trabalhar na expressão corporal, na nossa imaginação e na criação de ações verdadeiras.

**APÊNDICE D- Princípios: Memórias das emoções, Comunhão e Adaptação****DIARIO DE BORDO**

Nome: Eliete Alves Carvalho

Local: Bloco B, sala 04

Data: 25/09/2018

Experimentos a partir dos princípios de Stanislavski.

Público-Alvo: Para jovens e adolescentes iniciantes no teatro.

**Planejamento****Conteúdo:**

**Memórias das Emoções (Pág. 60,69)**

**Comunhão (Pág. 69,79)**

**Adaptação (Pág. 79,86)**

**Objetivo Geral**

Trabalhar do autor Stanislavski que ajuda no processo de criação do ator.

**Metodologia/ Etapas Aplicadas****Etapa 1:**

Iniciarei com alongamento que ajuda na tensão muscular, evitar lesões, mais agilidade, ajuda na presença cênica.

**Etapa 2:**

Depois do alongamento começaremos o aquecimento, primeiro iremos aquecer a voz, vibrando os lábios, inspirando e soltando o ar lentamente com som das vogais a, e, i, o, u, fazendo um biquinho e emitindo o som Uh, e com a boca mais aberta o som de Ma e depois Bu, e em seguida repetindo os. Comece a andar pelo espaço, posteriormente você vai parar e esticar o corpo, suas mãos estarão esticadas para cima, baixando a mão

esquerda e com a mão direita para o alto você fara movimentos, como se fosse pegar algo, após continuará com a esquerda. Logo levantara seus pés, esticando todo seu corpo. Volta a andar pelo espaço, movimentando seu corpo, você recebera comandos: o primeiro você está triste, tente expressar esse sentimento, começa a andar um pouco mais lento e represente, agora você está pisando em algo quente, como você pisa com algo te queimando, como fica seus corpo, volta a andar pelo espaço, prontamente você está sentindo muito frio, representa isso, em seguida você estar com raiva, agora coloque com voz na ação, e represente. Esse é um breve treinamento para o ator imaginar e representar os sentimentos inertes e assim expressara-lo exteriormente.

Etapa 3:

Esta etapa iremos trabalhar objetos imaginários, você imaginara um objeto e ira representa-lo com o seu corpo, mas traga verdade para esta ação, faça uma cena, para iniciar recebera o nome de alguns objetos.

Exemplo:

Um carro de brinquedo...

Um telefone fixo...

Abrindo um refrigerante...

<b>Descrição</b>
------------------

Hoje dia 25 de setembro de 2018, à partir das 16h às 17h, iniciei o experimento, comecei o experimento com o alongamento, que ajuda na tensão muscular, evitar lesões, mais agilidade, ajuda na presença cênica. Depois do corpo alongado, passamos para o aquecimento de voz, e assim continuamos com o aquecimento de andar pelo espaço que deu a iniciativa do treinamento do ator, como aluna universitária e que já estou finalizando o curso, senti dificuldade para executar esse exercício, o exercício tem um trabalho com o processo de improvisação e da expressão corporal, e além você tem sentir e ser realista.

As ações tem que vim espontâneo tem que ser natural, fiz ações conforme o meu cronograma de aula, ao caminhar na sala e representar que está sentindo frio, moro em um estado que o clima não ajuda muito expressar este sentimento, tentei imaginar sentido o frio do corpo febril, quando a gente está com febre sentimos um frio que ficamos só embrulhados, buscar este sentimento não foi fácil, com dificuldades para representa-lo este sentimento através do meu corpo, no olhar. Diante dessa circunstância percebo que precisava de mais comandos. Tentei sentir a tristeza, busquei a morte de meu cachorro para

ficar triste, tive um resultado melhor, busquei algo mais próximo com isso consegui representar mais.

Assim pedi para orientador Ricardo Malveira, falar outros comandos, passou o comando, você é uma criança e foi molestada por seu padrasto, diante dessa situação busquei comecei representar naturalmente, bem mais rápido e objetivo, os comando são importantes para o ator iniciante absorver e representa-lo com verdade, o comando tem ser mais claro, onde você tá? qual idade? o que você está passando no momento?

Diante do percurso da aula o professor Ricardo Malveira, me deu um comando, você é uma velhinha de 80 anos e está procurando sua dentadura, no momento da ação comecei a pensar como andava, tentei investigar sua vida, e agir rápido o mais naturalmente possível, se não a ação ficaria mecânica, sem vida ou movimentos repetitivos, a uma dificuldade para executar, mas com mais treinamento as emoções e as ações vem mais rápido.

Quando iniciei o comando da raiva, senti mais liberdade de expressar, porque coloquei voz, e senti meu corpo mais expressivo com movimentos real, mas depois comecei a pensar nas coisas para falar e já ficava mais parada e sem movimentar, um problema você não pode ficar imaginado para poder fazer, tem que sentir a emoção e fazer a ação mais real possível.

No experimento de objetos imaginários, ao fazer este exercício observei que o aluno tem que ser ágil, e fazer sem ficar pensando no que representar porque perdi a credibilidade da ação natural e traz uma mecânica, o ator tem que observar tudo que vivenciamos em nosso ambiente, esse elemento ajuda na hora das ações que deseja expressar naturalmente.

Para deixar sua ação mais natural, não traga em seu corpo só uma ação, busque mais ações que possa preencher na sua cena proposta, não deixe ela morrer, dar vida a ela, traga verdade, age naturalmente, você está vivendo, você não pode fingir, porque fingindo e pensando deixa sua cena morta, não mostra uma representação verdadeira.

Tenho uma grande dificuldade de expressar meus sentimentos vivenciados, mas sempre procuro trazer a verdade para cena embora que nem sempre que você está em cena, você está representando do jeito que está imaginando, sempre muda então neste caso não minta, viva.



**APÊNDICE E- Princípios: Forças motivas interiores e A linha continua**

DIA DE BORDO

Nome: Eliete Alves Carvalho

Local: Bloco B, sala 04

Data: 02/ 10/ 2018

Experimentos a partir dos princípios de Stanislavski

Público-alvo: Para jovens e adolescentes iniciantes no teatro

**Planejamento**

**Conteúdo:**

**Forças motivas interiores** (sentimento, mente e a vontade)

**A linha continua** (movimento)

**Objetivo Geral**

Através de Stanislavski proporcionaremos a desenvoltura corporal, através expressões dançadas,

**Metodologia/ Etapas Aplicadas**

Etapa 1:

Iniciarei o alongamento e aquecimento com som de música

Etapa 2:

Após o alongamento e aquecimento faremos movimentos, que seja parte da coreografia, e assim repetir a coreografia exagerada.

Etapa 3:

Com a música no fundo começara a fazer movimento, criando cenas através do corpo.

**Descrição**

Hoje dia 02 de setembro de 2018, à partir das 14h às 15h, comecei o encontro prático, o experimento iniciou com alongamentos com música ao fundo, ao alongarmos o corpo, seguiu para o aquecimento, o aquecimento a partir de movimentos do corpo que seguia ritmos musicais de todos gêneros. Após o aquecimento iniciamos as cenas.

Neste experimento, chamei uma aluna do curso de Teatro Jhébica Dias Cunha para fazer parte do treinamento, dei algumas indicações para ela na etapa do experimento, iniciei o experimento, fazendo coreografia conforme o ritmo da música e a outra a imitava e assim colocava exageros de movimentos na coreografia, jogo de expressão corporal através da música, quando uma bate a palmas a outra dançava outra coreografia e colocava exageros, e assim sucessivamente.

Depois passamos para a criação de cenas, com um som no fundo iniciei criando uma imagem através do meu corpo, depois começa a criar cena, uma pessoa presa, por causa da ansiedade, mas ao mesmo tempo com vontade de sair, fazendo o possível para se soltar, quando uma bate a palmas e ficava congelado a outra começa a trazer outra imagem e dali começa a representar uma cena.

Esta aula ela teve como objetivo de ajudar na expressões do corpo, e trazer o sentimento conforme a música, depois desse treinamento o ator estar preparado para começar uma cena.

Criamos cenas com as indicações, onde você está? Quem é você? Em que época você está? Todas essas indicações ajuda para distinguir seu personagem, sentir conhecer e assim, representa-lo.

Sabemos que a música pode levar uma cena ficar falsa forçada, mas a música foi usada apenas para o treinamento do ator, ao mesmo tempo que podemos usa-la, para relaxamento, podemos usa-la para improvisação, com o corpo em movimento.

## APÊNDICE F- Princípios: O estado interior da criação

### DIARIO DE BORDO

Nome: Eliete Alves Carvalho

Local: Bloco B, sala 04

Data: 10/ 10/ 2018

Experimentos a partir dos princípios de Stanislavski

Público-alvo: Para jovens e adolescentes iniciantes no teatro.

<b>Planejamento</b>
---------------------

#### **Conteúdo:**

#### **O estado interior da criação**

Objetivo Geral
----------------

Com Stanislavski proporcionar ao ator o estado interior da criação. Através de gestos, expressões faciais, e corporais, por meio dos exercícios de treinamento.

Metodologia/ Etapas Aplicadas
-------------------------------

#### Etapa 1

Iniciaremos com o alongamento para relaxar o corpo, alongue o pescoço para o lado esquerdo, fique por 8 minutos depois para o lado direito, alongue os ombros, puxando o braço direito para o lado lateral da cabeça, depois o lado direito, puxe os braços para trás e depois para frente, puxe o braço para lateral direito e segure com a mão esquerda, e assim faça com o outro braço, gire os ombros para frente e depois para trás, puxe a perna direita para trás e depois repita com a perna esquerda, gire seus pé direito e depois seu pé esquerdo, depois estique todo seu corpo e as pontas dos pés levantadas.

#### Etapa 2

Faremos os exercícios de voz, inspire armazenado o ar na região abdominal até que a barriga esteja repleta de ar, depois solte o ar lentamente utilizando o som de Prrrrrrrrrrrr... Depois inspire e solte o ar com som das vogais, A,E,I,O,U.

### Etapa 3

Depois das outras etapas, iniciaremos o aquecimento, começaremos a caminhar pelo espaço lento e depois rápido, e assim repetir duas vezes. Depois recebera um proposta, procure um lenço cinza você perdeu e precisa muito dele, faça essa ação trazendo verdade. Agora caminhe pelo o espaço de olhos fechados, pense que tem vários obstáculos à sua frente e tente desviar desses objetos, tem objetos no chão, tem objetos a sua frente, do seu lado esquerdo e direito. Pense que estes objetos alguns pode ferir você.

### Etapa 4

Ainda caminhando pelo espaço começara a falar sendo Desdêmona e Otelo, quando caminhar de modo lento começara falar de maneira lenta, quando caminha rápido falara de maneira rápida.

### Cena II

DESDÊMOMA - Oh dia horrível! Por que chorais? Sou a causa dessas lágrimas, meu senhor? Se porventura suspeitais que meu pai tenha influído na ordem que vos mandaram a Veneza, não me imputeis a culpa. Se o perdestes, também o perdi.

OTELO - Se o céu tivesse querido pôr-me à prova de amarguras, mil cuidados e afrontas me fazendo cair sobre a cabeça, na miséria mais profunda até aos lábios me enterrando, e se me houvesse aprisionado e às minhas mais caras esperanças, teria nalguma parte de minha alma achado ao menos uma gota de paciência. Mas, ai! na estátua imóvel transformar-me que com o dedo que aos poucos se desloca marca a hora do escarninho... Também isso pudera suportar. Bem; muito bem. Mas onde tinha enceleirado o próprio coração, de onde tinha de ter vida, se morrer não quisesse; o nascedoiro que meu curso alimenta, para que não se resseque... Ser dali expulso, ou conservá-lo como uma cisterna cheia de horríveis sapos, que se juntam para reproduzir!... Empalidece paciência, querubim de lábios róseos, e enfarruscada fica como o inferno!

<b>Descrição</b>
------------------

Hoje dia 10 de outubro de 2018, fizemos o experimento prático, que tem o tema, O estado interior da criação, faz com que o ator creia no seu papel, acreditar no real momento que está acontecendo em cena.

Para colocar em prática o experimento, fiz um alongamento que ajuda no relaxamento do corpo, com o corpo relaxado, passamos para o exercício de voz, que ajuda na dicção, assim passei para o aquecimento que já inicia a aula, quando vem a proposta

para caminhar pelo espaço lento e rápido, ele ajuda no equilíbrio do nosso corpo, ajuda a distinguir o ritmo e a ação para uma cena ou uma leitura de texto.

No aquecimento fiz o jogo procure o lenço, este jogo pode fazer com qualquer outro objeto cênico, ele leva o ator a criar momentos e acreditar que está procurando o lenço. Stanislavski fala sobre esse jogo no livro a preparação do ator, jogo para mostrar sua preocupação e expressar sentimentos diante da cena, leva a criação e a liberdade diante do palco, uma ação em que o ator vai pensar vários lugares e procurar o lenço e qual a importância do lenço para ele, para ajudar o ator a procurar de verdade, faço perguntas e questionamentos, para sua ação ter mais vida e verdade. Na aula obtive êxito, pois a praticidade ajuda o ator na adaptação de criação de cena.

O jogo fechar os olhos, e andar pelo espaço sentindo que a vários objetos que machuque seu corpo, ajuda no equilíbrio do corpo e na imaginação, faz com que o ator, se movimenta usando os planos alto, médio e baixo, criando especulações corporais durante o exercício, como o corpo fica quando está em risco, o que você faz para se proteger, faz o ator entrar em estado de criação, no mesmo jogo fizemos com os olhos abertos, com os olhos abertos fiquei mais tensa. Esses exercícios ajuda o ator a ter liberdade durante seu treinamento, ajuda a ver todos os obstáculos que pode enfrentar ao ler seu texto, e ver seu personagem. Me senti mais espontânea, pois ajuda na representação, ajuda tirar algo mecânico do seu corpo, vejo que é importante essa dinâmica.

Escolhi uma parte da obra de Shakespeare, O telenho, o mouro de Veneza, como o texto traz grandes desafios para o ator, fiz um experimento sobre dicção, na prática comecei a falar rápido e devagar as falas de Desdêmona personagem fictícia da obra e a fala de Otelo, repetidas vezes, através do ritmo do corpo, quando estava andando lento, falava o texto lento, mostra o tempo das ações e a fala, ajuda a observar o texto e o que o autor queira passar para o ator, e ao caminhar rápido e ler o texto no mesmo ritmo da minha ação corporal, observei que traz uma dificuldade por causa da escrita em questão do texto, pois tem uma leitura mais complexa, mas ajuda o ator a se expressar e observar as palavras mais complicadas para falar.

Ao fazer o experimento, ela ajuda a observar os pontos positivos e negativos, mas como já tenho uma facilidade para fazer a aula, vejo que um aluno iniciante no teatro terá facilidade para compreender, e se sentir mais livre durante a aula prática, por que leva o ator a observar e criar momentos através da leitura do texto do seu personagem.

## **APÊNDICE G- Princípios: Superobjetivo e No limiar do subconsciente**

### **DIARIO DE BORDO**

Nome: Eliete Alves Carvalho

Local: Bloco B, sala 04

Data: 10/ 10/ 2018

Experimentos a partir dos princípios de Stanislavski

Público-alvo: Para jovens e adolescentes iniciantes no teatro.

#### **Planejamento**

#### **Conteúdo:**

**Superobjetivo**

**No limiar do subconsciente**

#### **Objetivo Geral**

A partir de Stanislavski aplicar seu treinamento para trazer a ação, verdade para o texto e espontaneidade para interpretação.

#### **Metodologia/ Etapas Aplicadas**

##### **Etapa 1**

Primeiramente iniciarei com alongamento para relaxar os músculos, estique too seu corpo, deixe seus pés na ponta, depois gire seus ombros, e jogue seus braços para frente, depois se abrace, assim deite no chão, estique seus corpo no chão, depois dobre suas pernas e comece a balança seu corpo, depois estique seu corpo e jogue sua perna direita para esquerda e seu rosto virado para direita, repita com a perna direita, depois levante suas duas pernas alongando-a, abaixe as pernas e relaxa todo seu corpo. Assim começarei a representar como se senta em casa.

##### **Etapa 2**

Faremos os exercícios de voz, inspire armazenando o ar na região abdominal até que a barriga esteja repleta de ar, depois solte o ar lentamente fazendo o som de Prrrrrrrrrrrr... com os lábios. Gire a língua 10 vezes para a esquerda dentro da boca e depois dez vezes para a direita. Começa a bocejar para movimentar os músculos. Com os dedos apoiados no nariz, emita o som como se fosse de abelha (hummmmm) por um minuto. Pronuncie as sílabas: Mua - Mué – mue – mui – muó – muo – muu.

### Etapa 3

Depois do alongamento e aquecimento da voz, começara a andar como se estivesse em câmera lenta, trazendo toda estrutura no corpo, lentamente o pé direito primeiro e assim o esquerdo, mais lento possível como se estivesse em uma corrida, mas lenta. Depois comece a correr mais com o corpo parado, mas seu corpo está na competição de corrida mais rápida, mas não pode sair do lugar só o corpo em movimento. Assim pare e volte a caminhar lentamente e assim sucessivamente, Ajuda no equilíbrio do corpo e os estímulos. Depois começara a falar alguns textos, mas com a voz alta e depois baixa. Com o rosto olhando para o teto e depois com o rosto para baixo olhando para o chão.

### Exemplo

Hoje estou triste- vem a pergunta por que está triste? Você respondera. Porque estou na escuridão e não consigo sair.

Quero salvar meu cachorro- Por que quer salvar seu cachorro? Você responde. Não salvar apenas meu cachorro mas salvar a minha vida.

Quero lutar por minha família- Por que quer lutar por sua família? Você responde. Quero salvar não apenas minha família, mas a sociedade onde moramos.

### Etapa 4

Começa a falar a palavras do texto da obra de Shakespeare O telo, o mouro de Veneza, com a conversa com sua esposa Desdêmona, nas falas coloca, exageros muito exagero corporal e na voz.

### Etapa 5

Depois representa o texto de O telo, o mouro de Veneza.

### Cena II

DESDÊMOMA - Oh dia horrível! Por que chorais? Sou a causa dessas lágrimas, meu senhor? Se porventura suspeitais que meu pai tenha influído na ordem que vos mandaram a Veneza, não me imputeis a culpa. Se o perdestes, também o perdi.

OTELO - Se o céu tivesse querido pôr-me à prova de amarguras, mil cuidados e afrontas me fazendo cair sobre a cabeça, na miséria mais profunda até aos lábios me enterrando, e se me houvesse aprisionado e às minhas mais caras esperanças, teria nalguma parte de minha alma achado ao menos uma gota de paciência. Mas, ai! na estátua imóvel transformar-me que com o dedo que aos poucos se desloca marca a hora do escarninho... Também isso pudera suportar. Bem; muito bem. Mas onde eu tinha enceleirado o próprio coração, de onde tinha de ter vida, se morrer não quisesse; o nascedoiro que meu curso alimenta, para que ele não se resseque... Ser dali expulso, ou conservá-lo como uma cisterna cheia de horríveis sapos, que se juntam para reproduzir!... Empalidece paciência, querubim de lábios róseos, e enfarruscada fica como o inferno!

<b>Descrição</b>
------------------

Hoje dia 11 de outubro de 2018 fizemos o último experimento que traz o superobjetivo, e no limiar do subconsciente, durante o experimento, iniciei com alongamento para relaxar os músculos, ajuda na tensão, assim passamos para o exercício de voz, ajuda na dicção, passamos para o aquecimento, que já inicia aula, quando fazemos alguma ação, ela deve ter o porquê, não podemos fazer apenas por fazer, pois tem que ter um objetivo, se o preceptor mandar você correr, você tem que pensar de quem e porque você está correndo, dá uma ênfase para sua ação,. Fiz o movimento lento e rápido ajuda no equilíbrio e para estimular a ação que está em prática.

Ao ler o texto, em voz alta, com o rosto para cima, observei que dá outra entonação e expressão para a fala, tem desenvoltura diferente, a fala alta ela dá uma expressão mais forte, e no jogo trouxe o superobjetivo, mostrei alguns exemplos, mas na cena quando você fala, o ator tem que ter o porquê, para entender o que está se passando e qual é o objetivo de seu personagem. As frases faladas com a voz baixa já traz outra dicção, outra maneira de pronunciar, ajuda o ator a se encontrar em cena, e ver qual a forma certa, para seu personagem, ao fazer o treinamento vi como ajuda o ator a ler seu texto.

Ao falar as falas de Desdêmona e Otelo personagens fictícias da obra de Shakespeare, fiz uma dinâmica, para o ator, ao ler o texto trazer exageros. As falas e as ações representadas de maneira exageradas, ajuda o ator, ao observar suas ações e seu texto, Stanislavski, quer que o ator representa de maneira natural, representando a vida, então este jogo ajuda o ator a se encontra durante o processo. Depois passamos para a representação de cena, não teve tantas complicações, para representa-los.