

PRINCÍPIOS DA ANÁLISE ATIVA COMO VIA METODOLÓGICA NO CONTEXTO FORMATIVO-CRIATIVO DE JOVENS ATORES E ATRIZES

Lucas Aparecido Azevedo Gomes¹

Lucas de Almeida Pinheiro²

Resumo: O artigo apresentado a seguir teve como objetivo investigar se, a partir de alguns princípios intrínsecos ao Método da Análise Ativa e ao Trabalho do Ator sobre si Mesmo, de Constantin Stanislavski, jovens atores e atrizes inseridos em um contexto não profissional, em um projeto de extensão, conseguiriam acessar suas espontaneidades criativas. Dentre os princípios pesquisados, destacamos a “leitura de mesa”, a “supertarefa” e a as “circunstâncias propostas”. Este trabalho, de cunho qualitativo, se valeu de procedimentos bibliográficos e da pesquisa-ação para a sua realização. E, para isso, foram realizados cinco encontros sequenciais, uma vez por semana, entre os meses de abril e maio de 2023, com estudantes do Curso de Extensão em Teatro do Instituto Federal do Paraná - Campus Pinhais. A pesquisa traz como pressupostos teóricos autores e autoras que abordam Stanislavski e seus métodos, tais como Abreu (2020), D’Agostini (2018), Vássina e Labaki (2016) e Zaltron (2021), e, para abordar aspectos específicos da pedagogia das Artes Cênicas, como a função do diretor-pedagogo, Haderchpek (2010). Como conclusão, chegou-se à perspectiva de que os princípios stanislavskianos são procedimentos potentes no trabalho junto a jovens atores e atrizes que estão inseridos em contexto não-profissional.

Palavras-chaves: Stanislavski; Análise Ativa; Espontaneidade criativa; Pedagogia teatral.

¹ Ator, professor e diretor de Teatro, Professor de Artes na Educação Básica nos anos finais do Ensino Fundamental e Ensino Médio. Formado em Licenciatura em Teatro, pela Unespar (Universidade Estadual do Paraná), Campus Curitiba II - FAP (Faculdade de Artes do Paraná). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6108-8398> Currículo Lattes: <https://lattes.cnpq.br/3775999743283895> E-mail: lucasg.licteatro@gmail.com

² Orientador da pesquisa. Professor do Departamento de Música e Teatro da Universidade Estadual de Maringá (UEM), atuando no curso de Artes Cênicas - Licenciatura em Teatro. Doutor e Mestre em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP); Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e licenciado em Artes e Pedagogia. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4736-4779> Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9869389697175337> E-mail: lapinheiro@uem.br

PRINCIPLES OF ACTIVE ANALYSIS AS A METHODOLOGICAL WAY IN THE TRAINING-CREATIVE CONTEXT OF YOUNG ACTORS AND ACTRESS

Abstract: The article presented below aimed to investigate whether young actors and actresses, inserted in a non-professional context in an extension project, would be able to access their creative spontaneity based on some principles intrinsic to the Active Analysis Method and the Actor's Work on Himself by Constantin Stanislavski. Among the principles researched, "table reading," "the super task," and "the proposed circumstances" were highlighted. This qualitative study used bibliographic procedures and action research. To carry out the study, five sequential meetings were held once a week between April and May 2023 with students from the theater extension course at the Federal Institute of Paraná - Câmpus Pinhais. The research draws on theoretical assumptions from authors who discuss Stanislavski and his methods, such as Abreu (2020), D'Agostini (2018), Vássina and Labaki (2016), and Zaltron (2021). It also addresses specific aspects of the pedagogy of performing arts, such as the role of the director-pedagogue, Haderchpek (2010). As a conclusion, we have come to the perspective that Stanislavskian principles are powerful procedures for working with young actors and actresses who are involved in a non-professional context.

Keywords: Stanislavski; Active Analysis; Creative spontaneity; Theater pedagogy.

Introdução

O artigo a seguir trata-se de uma pesquisa vinculada ao Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) da Licenciatura em Teatro, da Universidade Estadual do Paraná – Campus Curitiba 2/FAP. Nesta pesquisa, busquei abordar como utilizei alguns dos princípios e processos pedagógicos intrínsecos à Análise Ativa, do teatrólogo russo Constantin Stanislavski, junto a um grupo de teatro amador, com atores e atrizes de um curso não profissionalizante, no projeto de extensão intitulado *Formação de Espectadores: Cultura e Cidadania na Comunidade*³. Este projeto é vinculado ao Instituto Federal do Paraná (IFPR), Campus Pinhais, programa de cunho artístico-cultural que tem por intuito desenvolver ações de ensino através do teatro e é coordenado pelo professor Jefferson Araújo Moraes⁴. Em 2023 – época em que a pesquisa aqui relatada ocorreu - contava com aproximadamente 25 estudantes inscritos.

O interesse por esse tema de pesquisa se deu após eu entrar em contato com os princípios pedagógicos do trabalho de Stanislavski durante o segundo ano da graduação, na disciplina História das Artes Cênicas II, da Unespar/FAP. Ainda durante o curso, comecei a trabalhar como professor de Artes em escolas da rede pública do Paraná, na cidade de Curitiba, atuando com alunos dos anos finais do Ensino Fundamental e Médio.

As questões que circundam esta pesquisa começaram a me atravessar quando, na Educação Básica, sempre que eu propunha uma atividade, fosse ela prática ou teórica, meus alunos tinham impulsos e ideias criativas que iam além do que eu esperava. Tal perspectiva me levou, durante a minha graduação em teatro, a questionar uma das minhas professoras acerca da possibilidade de se

³ Criado em 2015 no Instituto Federal do Paraná, Campus Pinhais, desenvolve oficinas regulares de teatro com estudantes. Esporadicamente, realiza oficinas com a comunidade de Pinhais e de Piraquara. Os alunos do projeto têm entre 15 e 20 anos; majoritariamente estudantes regulares do ensino médio técnico do IFPR ou alunos egressos que continuaram dentro do projeto mesmo após terem se formado. Os espetáculos, em sua maioria, são autorais e criados diretamente com os participantes do grupo. Espetáculos diversos em estética e duração produzidos pela companhia são apresentados de acordo com a demanda e convites da comunidade local, do IFPR ou municípios vizinhos.

⁴ Professor no Instituto Federal do Paraná - Campus Pinhais da disciplina de Arte. Tem mestrado em Arte, pelo Programa de Mestrado Profissional em Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina, o PROF-ARTES, na linha de pesquisa *Processos de ensino, aprendizagem e criação em Artes*. Graduado em Licenciatura em Teatro na Faculdade de Artes do Paraná, e com especialização em Neuropsicologia e Aprendizagem.

aplicar o método stanislavskiano com adolescentes de escolas públicas. A resposta que ouvi foi que o mestre russo desenvolveu seus métodos e técnicas pensando especificamente em atores e atrizes profissionais, ou seja, aqueles que já estão atuando no campo das Artes Cênicas.

Porém, dada a minha experiência ministrando aulas na Educação Básica, do que foi me foi apresentado e do que estudei durante a graduação, mesmo com a resposta da professora, comecei a me questionar se seria possível levar as perspectivas pedagógico-teatrais stanislavskianas para pessoas que não estão inseridas no teatro profissional e/ou em contexto profissionalizante. Surgiu, assim, esta pesquisa, cujo objetivo foi investigar se, a partir da aplicação de alguns dos princípios intrínsecos ao método da Análise Ativa, jovens atores e atrizes, inseridos em um contexto não profissional, conseguiriam acessar suas espontaneidades criativas. Isto é, verificar de quais formas as perspectivas pedagógicas de Stanislavski seriam capazes de reverberar na construção do/a corpo-ator/atriz, desde sua preparação nos ensaios até sua apresentação nos palcos.

Para embasar as discussões aqui propostas, trago para o texto pressupostos teóricos de autoras e autores que se dedicam a abordar as bases pedagógicas e criativas de Stanislavski, seu Sistema e métodos, como: Marco Abreu (2023), Nair D'Agostini (2018), Elena Vássina e Aimar Labaki (2016), Michele Zaltron (2021); e, apresento como referenciais teóricos para abordar aspectos específicos da pedagogia das Artes Cênicas, como a função do diretor-pedagogo, Robson Haderchpek (2010).

Importante ressaltar que desde o princípio da investigação percebi que não conseguiria trabalhar o método de Análise Ativa com o grupo em sua totalidade, ou seja, na forma com a qual ela foi estruturada por Stanislavski, devido ao tempo que eu teria de contato com eles para realização da dimensão prática da pesquisa. Nesse sentido, para a pesquisa, fiz um recorte de alguns procedimentos presentes no método da Análise Ativa, e escolhi alguns desses para, junto a um grupo de adolescentes, tentar potencializar a criação da cena, sendo eles: “trabalho de mesa”, “supertarefa” e “circunstâncias propostas”.

No que concerne às experimentações práticas, foram realizadas uma sequência de cinco aulas, entre os meses de abril e maio de 2023, com um grupo de estudantes do projeto de extensão supracitado. Acompanhei e agi junto ao

grupo que se debruçou na montagem da peça *A Comunidade do Arco-Íris* (1971)⁵, texto para o público infantojuvenil escrito por Caio Fernando Abreu.

Em vias de dar conta da pesquisa, das teorias e práticas pedagógicas que a sustentam, este texto está dividido em duas partes. Na primeira, abordo de maneira breve quem foi Stanislavski, tratando sobre suas ideias acerca do Trabalho do Ator sobre si Mesmo e alguns dos princípios da sua Análise Ativa. Logo após, na segunda parte, relato a experiência vivenciada, gerando entrecruzamentos entre o vivenciado e alguns dos conceitos presentes na Análise Ativa.

1 Constantin Stanislavski, diretor-pedagogo

Constantin Stanislavski (1865-1938) foi um escritor, ator, diretor e pedagogo teatral russo. Ele entrou para a história por desenvolver métodos e práticas de interpretação utilizados por atores e atrizes de diversas partes do mundo, principalmente no Ocidente. A criação de seus procedimentos e métodos, e seus questionamentos acerca da arte teatral, modificaram esta linguagem artística em inúmeros aspectos (Roubine, 1998).

Após a fundação do Teatro de Arte de Moscou, em 1898, na Rússia, em parceria com Nemirovitch-Dântchenko⁶, Stanislavski começou a dar origem ao que ele viria chamar de “Sistema” (Vassína e Labaki, 2016). Como o próprio teatrólogo afirma:

O “Sistema” não é um manual, mas toda uma cultura, na qual é preciso crescer e se educar ao longo de muitos anos. Não se pode decorá-lo, é preciso assimilá-lo, absorvê-lo em si mesmo para que ele penetre na carne e no sangue do artista, se torne a sua segunda natureza e, unido organicamente a ele de uma vez e para sempre, o transfigure para a cena. (Stanislavski, 1990 *apud* Zaltron, 2021, p. 52)

⁵ Com a direção de Suzana Saldanha, a obra ganhou vida nos palcos no ano 1979, em Porto Alegre, e foi editada em livro em 1996, meses depois da morte do autor Caio Fernando Abreu.

⁶ Nemirovitch-Dântchenko (1858-1943), foi um importante diretor teatral russo do século XX, conhecido por sua contribuição para o desenvolvimento do teatro realista. Junto com Stanislavski fundaram o Teatro de Arte de Moscou, um dos mais renomados teatros do mundo.

Segundo Vássina e Labaki (2016), o Sistema, além de dar respostas para os atores, indaga uma busca contínua por perguntas, e é dado como uma série de treinamentos e exercícios que visam o aperfeiçoamento da atuação cênica. Em suma, são procedimentos que buscam ajudar o ator e a atriz na sua preparação e na construção das suas personagens antes destas estarem postas no palco.

O Sistema e seus princípios começam a ser elaborados por Stanislavski pois ele estava cansado da representação exagerada dos atores a ele contemporâneos (Vássina e Labaki, 2016). Para o teatrólogo russo, o ator precisava ter a capacidade de agir de forma orgânica, contrastando com o que ocorria na Rússia dos fins do século XIX, onde a atuação era marcada por artificialismos e exageros. Convém ressaltar que Stanislavski nunca considerou ter chegado na versão final e definitiva de seu Sistema. Para ele, “se tratava de um ponto de partida para a arte do ator, e novos criadores devem e podem adicionar elementos novos ao Sistema” (Vassina & Labaki, 2016 p. 81).

O mestre russo apresenta sua perspectiva sobre o Sistema, de forma objetiva, no capítulo *Como empregar o Sistema* (Stanislavski, 1989). Nesse material, temos o seguinte:

O Sistema é um guia. Abra e leia. O Sistema é um livro de referência, e não uma filosofia. Assim que começa a filosofia, o “Sistema” termina [...]Não existe sistema nenhum. Existe a natureza. A preocupação da minha vida inteira é me aproximar o máximo possível daquele que se chama Sistema, ou seja, da natureza da criação. As leis da arte, são as leis da natureza. (Stanislavski, 1989, p. 371 *apud* Vássina; Labaki, 2016 p. 81)

Vale destacar que, por meio do Sistema, Stanislavski dispõe o teatro no campo da ação, enfatizando a perspectiva prática e improvisacional dos estudos cênicos, buscando criar algo espontâneo e autêntico, além de instigar a imaginação e desenvolver novas descobertas de potencialidades criativas no campo da atuação. Ou seja, por essa perspectiva, considero esse material essencial para o ator e atriz ao longo da sua formação.

A busca por novos caminhos à atuação cênica gerou desconfortos e dúvidas no processo investigativo de Stanislavski, abrindo uma nova etapa em seu trabalho: a passagem de diretor para o diretor-pedagogo (Abreu, 2020). Como indica Robson Haderchpek (2010, p. 289), o diretor-pedagogo é aquele

que “prioriza o processo em função da formação do ator e das escolhas pedagógicas. Diferente do diretor convencional que prioriza o resultado estético, passando muitas vezes por cima do ‘tempo do outro’ e do processo coletivo”.

Para Haderchpek (2010), o diretor, dentro de um espetáculo, deve estudar e conhecer sua equipe, os atores e atrizes com quem irá trabalhar, para que, com isso, possa propor e conduzir o processo de ensaio e criação. E, ao fazer isso, ele está assumindo o papel de pedagogo. Em outras palavras, o diretor-pedagogo pensa tanto no processo artístico quanto no processo pedagógico que envolvem a criação cênica.

Segundo Abreu (2020), Stanislavski traz um *continuum* em sua perspectiva pedagógica-teatral. Ser pedagogo tornou-se central em suas práticas. Em seus três últimos anos de vida, o mestre russo começou a elaborar a publicação de seu segundo livro, intitulado *O trabalho do ator sobre si mesmo* (Stanislavski, 1980). Para tanto, releu e organizou todas as anotações que fez durante a sua vida, desenvolvendo um novo método de ensaios, cuja terminologia é homônima ao do livro.

Nas palavras de Zaltron (2021), e de modo bastante sintético, o trabalho do ator sobre si mesmo é um dos pressupostos que integram o Sistema stanislavskianos. É uma abordagem analítica e ativa, capaz de oferecer ao ator e à atriz caminhos para um aperfeiçoamento do seu aparato psicofísico⁷, de modo que no momento da criação cênica alcancem e se reconectem às suas próprias naturezas criativas e orgânicas, em vias de eliminar artificialismos e exageros que tanto incomodavam o mestre russo.

Ainda de acordo com Zaltron (2021), quando o ator trabalha por meio dos elementos e princípios que fazem parte do Sistema, ele prepara, conscientemente, um solo fértil em si mesmo. Com efeito, D’Agostini (2018) reforça que o Sistema é como um treinamento independente da obra artística e ou estéticas específicas. Para ela, o Sistema tem o intuito de provocar o ator e a atriz a se conhecerem por meio da ação. E é por meio dela, da ação, que Stanislavski enfatizava a perspectiva artesanal e improvisacional das artes

⁷ Stanislavski acreditava que a ação leva à emoção e não o contrário, para ele a ação “psicofísica”, trabalha o exterior e o interior do ator/atriz, pois uma parte influencia a outra, o ator e a atriz devem mostrar os sentimentos e emoções de seus personagens através da ação, gesto, e ação física.

cênicas, além de instigar a imaginação do ator e da atriz, os tornando criadores da cena – e não meros reprodutores das ordens de um diretor.

Para que isso fosse possível, e sem que o impulso de vida proveniente da criação do autor/dramaturgo fosse perdido durante o processo criativo-improvisacional, Stanislavski nos contemplou com o método da Análise Ativa (D’Agostini, 2018) – que será abordado a seguir.

1.1 Análise Ativa: alguns de seus princípios

Stanislavski concretizou seu ideal de investigação artística e metodológica, seu Sistema, por meio da Análise Ativa (D’Agostini, 2018). Procedimento este cujo objetivo é cultivar um ator e uma atriz que participam ativamente da criação, resgatando suas individualidades enquanto sujeitos criativos e criadores da cena.

De acordo D’Agostini (2018), a Análise Ativa, que também pode ser chamada de *análise pela ação*, consiste em um método de análise do texto dramático que utiliza a ação, a improvisação desenvolvida pelos atores e atrizes. Processo que pode se dar a partir da leitura de um texto ou de improvisos criados a partir de estímulos variados, como sons, músicas, pinturas, entre outros. É importante ressaltar que Stanislavski começou a sistematizar esse método pouco antes de sua morte e, por isso, muitas das ideias presentes em suas investigações iniciais acabaram sendo questionadas na Análise Ativa. É o caso, por exemplo, da Memória Emotiva⁸, que sequer é mencionada como parte integrante da Análise Ativa (D’Agostini, 2018).

A Análise Ativa permite que os atores e atrizes percebam e experimentem fisicamente o que seus personagens fazem, descubram seu propósito por meio da improvisação e relacionamentos com outros personagens, sem se aterem unicamente às palavras presentes em um material textual. Nesse sentido, o

⁸ Em linhas gerais, essa memória tem a capacidade de trazer de volta emoções já vivenciadas. Stanislavski destacava dois princípios importantes, o primeiro é recriar o caminho da experiência, não se limitando apenas a lembrar das circunstâncias emocionais da situação, mas também envolvendo aspectos físicos, sensoriais e psicológicos, como a respiração, cheiros, fotos, objetos e lugares. Outro princípio importante para trabalhar com a Memória Emotiva seria adaptar essa técnica às “circunstâncias propostas” dadas pelo texto.

método oferece uma forma ativa e concreta de pensar a cena, em oposição a uma dimensão de análise puramente racional e passiva (Pinheiro, 2022).

Segundo D'Agostini (2018), na primeira fase da Análise Ativa, ocorre o chamado “ensaio de mesa”. É o momento em que a obra selecionada para a montagem será compreendida intelectualmente através de uma análise cuidadosa das ideias, dos personagens, “supertarefas” e as “circunstâncias propostas” pelo autor/autora – princípios estes que serão abordados mais à frente. É na segunda fase que o trabalho de criação se volta para o espaço cênico e à atuação.

O método utilizado por eles nos ensaios era o que conhecemos por “leitura de mesa”. Como o nome já sugere, a leitura de mesa consiste na reunião do elenco e direção do espetáculo com o objetivo de estudar a peça pela leitura. É, assim, por meio desse contato com o texto que cada ator ou atriz toma conhecimento de seu papel e de toda a peça. Segundo Nair D'Agostini, esse procedimento se estendia por 3 ou 4 meses, e só no último mês de ensaios, os atores e atrizes de Stanislávski iam para a prática. (D'Agostini, 2022, n.p.)

Ao se valer da Análise Ativa para a criação de um espetáculo, durante a leitura inicial, o ator e a atriz devem se atentar para os acontecimentos e para as ações das personagens que representarão, em vias de que possam construir conhecimentos sobre a estrutura formal das suas figuras dramáticas em função das ações pertencentes ao texto dramático. Após isso, e por meio da improvisação, o ator e a atriz podem melhorar a compreensão inicial que tiveram do texto, começando a construir a linha de ação física das suas personagens.

Como aponta D'Agostini (2018), esse método é capaz de pôr em ação, no ator, na atriz e no diretor, um pensamento ativo e criativo:

A *Análise Ativa* consiste em um método capaz de acionar o pensamento ativo e criativo do diretor e do ator, gerando um processo de conhecimento da estrutura da ação dramática que se complementa e concretiza, na prática, através do processo de criação do ator, por meio do método das ações físicas, envolvendo todo seu aparato psicofísico. (D'Agostini, 2018, p. 20)

Ainda, segundo D'Agostini (2018), para que um ator e atriz conclua o processo criativo por meio da Análise Ativa, ele deve receber treinamento suficiente no método das ações físicas, o que requer uma compreensão das leis

objetivas da criação, ou seja, o domínio de seus elementos, para que as ações orgânicas possam ser produzidas. Este processo tem como meio de investigação a improvisação de *études*⁹, tornando-se um meio fundamental do método criativo, permitindo ao ator e à atriz “gerar a ideia da obra pela capacidade de existir nas ‘circunstâncias propostas’, experimentando a verdade organicamente e não por especulações teóricas” (D’Agostini, 2018, p. 65). Com isso, o ator e a atriz irão agir em nome próprio, a partir de seus aparatos físicos e psíquicos, criando suas personagens com suas próprias palavras e ações.

A dimensão prática da pesquisa deste trabalho, tomei como princípios norteadores para a condução dos ensaios e para a criação cênica alguns dos procedimentos inerentes à Análise Ativa, como a mencionada “leitura de mesa” e as ideias da “supertarefa” e das “circunstâncias propostas”. Ambas, serão abordadas no próximo tópico, momento em que relato e analiso a experiência vivenciada junto ao grupo.

2. Processo vivenciado

O processo relatado e refletido a seguir foi realizado entre abril e junho de 2023, no Instituto Federal do Paraná, Campus Pinhais, junto a estudantes do projeto extensionista *Formação de Espectadores: Cultura e Cidadania na Comunidade*, coordenado pelo professor Jefferson Araújo. Ao todo, foram realizados cinco encontros, sendo um por semana, e sempre nas quintas-feiras; cada um com duração de três horas, totalizando quinze horas de investigação prática. Convém pontuar que, no mesmo período em que as ações práticas desta pesquisa ocorreram, eu também estava realizando, no mesmo espaço e com o mesmo grupo, as atividades da Residência Pedagógica¹⁰. As experiências

⁹ *Études*, palavra de origem russa, é derivada do francês *étude*, que significa estudar, analisar, esboçar e compor. Pode ser praticada como método de aprendizagem e aprimoramento das habilidades técnicas de um artista, podendo também ser aplicada ao próprio processo criativo. Na criação cênica o objetivo de desenvolver o domínio artístico do aluno/a e pode ser utilizado no processo de pesquisa de criação de espetáculos dramáticos.

¹⁰ O Programa de Residência Pedagógica é um programa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, que tem por finalidade fomentar projetos institucionais de residência pedagógica implementados por Instituições de Ensino Superior, contribuindo para o aperfeiçoamento da formação inicial de professores da educação básica nos cursos de

vividas naquele intervalo de tempo foram determinantes para ampliar meu olhar e consolidar as inquietações que seguiram se desdobrando a partir dali.

Como parte da organização do projeto de Extensão, no início de 2023, seus participantes foram divididos em dois grupos, com duas propostas de textos para montagem, escolhidos pelo professor Jefferson: *A comunidade do Arco-Íris*” (1971), de Caio Fernando Abreu e *Aquele que diz Sim, Aquele que diz Não* (1929-1930), de Bertolt Brecht¹¹. Entre fevereiro e abril de 2023, os dois grupos permaneceram juntos, vivenciando práticas relacionadas à improvisação teatral por meio de jogos teatrais (Spolin, 1963). Após este momento inicial, no mês de abril, os grupos foram separados pelo professor Jefferson em dois, para que pudessem dar início à montagem dos textos selecionados – momento em que dei início à investigação prática deste TCC.

Foi o professor Jefferson que solicitou que eu realizasse a pesquisa prática junto ao grupo que iria encenar *A comunidade do Arco-Íris*. Tal decisão se deu porque este grupo iria montar este mesmo texto em 2022. Porém, como seus ensaios ocorriam nas segundas-feiras, os feriados e a Copa do Mundo fizeram com que tivessem pouco tempo para ensaiar; realizando, apenas, uma leitura dramática da obra de Abreu no final daquele ano. Por outro lado, o grupo de *Aquele que diz Sim, Aquele que diz Não*, em 2022, ensaiava nas quintas-feiras e, com mais tempo de ensaio, conseguiu estruturar uma encenação do texto, apresentando-a publicamente no mesmo ano.

Como o trabalho com o texto de Abreu iria recomeçar – inclusive, com a presença de novos integrantes no elenco – aproveitei a oportunidade para trabalhar junto ao grupo alguns dos procedimentos do método de Análise Ativa.

Na obra de Caio Fernando Abreu são narradas as histórias dos moradores (a Sereia, o Mágico, o músico Roque, o Soldadinho e a Bailarina) da Comunidade do Arco-Íris, um sossegado e harmonioso recanto da natureza, bem distante do reino dos homens, onde as fábricas e indústrias poluem os rios. E, também longe das guerras, brigas, pessoas apressadas e das cidades

licenciatura. Dentro do Curso de Licenciatura em Teatro, pela Universidade Estadual do Paraná, o programa é coordenado pelo Prof. Dr. Robson Rosseto.

¹¹ Na obra, Brecht questiona tradições e normas sociais, apresentando dois desfechos para uma mesma situação a fim de provocar reflexões sobre o livre-arbítrio e a crítica ao que está estabelecido.

barulhentas e movimentadas. Porém, a paz na Comunidade é prejudicada, quando os pertences mais valiosos de seus moradores desaparecem.

Dia 27 de abril foi data que demarcou o início da minha pesquisa prática com o grupo responsável pelo texto de Abreu. O encontro foi iniciado com uma roda de conversa, onde questionei o grupo sobre quais eram suas percepções sobre o texto dramatúrgico que encenariam. O elenco me contou que, como haviam realizado apenas uma leitura dramática do material, estavam perdidos com relação ao texto – o pouco tempo de ensaio que tiveram, antes da leitura, não os havia permitido aprofundar seus estudos da obra.

A partir desses retornos, decidi realizar um trabalho pormenorizado com grupo, para que criassem uma maior familiaridade com o texto. Como já estava alicerçado pelas ideias da Análise Ativa, parti desta abordagem para realizar este trabalho. Inicialmente, apresentei ao grupo o conceito, o qual desconheciam. Seguindo a perspectiva stanislavskiana, também os questionei se eles conheciam outras obras de Caio Fernando Abreu, para além da que estavam montando, ou se sabiam quem era o autor. A resposta para ambas as perguntas foi negativa. Então, realizei uma breve apresentação sobre quem foi Caio Fernando Abreu, em qual época e período ele estava inserido. Logo após, apresentei um resumo da obra que iriam encenar, com intuito de reavivar suas memórias.

Com base no resumo e no que lembravam do texto, solicitei que o grupo tentasse chegar a uma conclusão sobre qual seria a “supertarefa” de *A comunidade do arco-íris*. Expliquei para o grupo o que seria uma supertarefa e dei, aproximadamente, 30 minutos para que discutissem sobre. Em vias de ajudar no processo, deixei com o elenco uma folha com algumas perguntas norteadoras, que foram retiradas da obra de Marco Abreu (2020, p. 41), sendo elas: “Que sentido encontramos em nossa criação?”; “O que estamos fazendo aqui?”; e “Que diálogo apontamos com os espectadores, e com o nosso tempo a partir da obra e da nossa criação cênica?”

Em linhas gerais, a supertarefa “movimenta todas as forças psíquicas, elementos, ações e atitudes dos atores em suas personagens” (D’Agostini, 2018, p. 25). Ou seja, dentro da Análise Ativa é um dos elementos fundamentais que o diretor, junto com os atores e as atrizes, tem para realização e concretização de todo o espetáculo. É o que dá sentidos para a obra.

Segundo D'Agostini (2018), para definir uma supertarefa, é preciso um árduo processo investigativo, que irá mobilizar tanto o intelecto do ator e da atriz quanto o do diretor. Definir a supertarefa com precisão, nomeá-la e escolher a palavra ativa para expressá-la, é muito importante para encontrar a supertarefa, dado que uma especificação incorreta pode levar o intérprete ao caminho errado. A supertarefa deve sempre começar utilizando um verbo, pois, de acordo com Stanislavski (1980 p. 323) “a troca do substantivo por um verbo reforça o ímpeto da aspiração criadora”.

D'Agostini (2018), nomeia as supertarefas de superobjetivos, sendo apenas traduções diferentes de uma mesma ideia. Nas suas palavras:

O objetivo principal do diretor e do ator, com o espetáculo, é transmitir todo o material que o autor reflete na obra, ou seja, as ideias, os sentimentos, os sonhos, as alegrias e as dores. Esse fim essencial que levou o autor a escrever a obra, foi chamado de Superobjetivo e é o que movimenta todas as forças psíquicas, elementos, ações e atitudes dos atores em suas personagens. (D'Agostini, 2018, p. 25)

Stanislavski (1997) aponta que devemos usar o termo supertarefa para descrever a ideia básica que está no cerne do impulso original do escritor/autor da peça. Numa peça, todo o processo de objetivos pessoais e secundários, todos os pensamentos, emoções e ações criativas dos atores e atrizes devem estar centralizados na realização dessa supertarefa – e todos esses impulsos devem continuar durante a peça.

Durante o primeiro dia do processo investigativo, passados os trinta minutos iniciais, o grupo chegou a uma primeira conclusão acerca de qual seria a supertarefa do texto de Abreu: conscientizar as crianças a respeito da poluição e democracia, entre outros assuntos pertinentes. Isto, pois, o texto aborda questões como uma Sereia que fugiu para viver na comunidade, pois estava cansada da poluição causadas pelas grandes indústrias e não aguentava mais os cabelos sujos de tantos óleos nem ver seus amigos peixes morrendo, por exemplo. A supertarefa definida pelo grupo também encontra amparo na dramaturgia de Abreu quando os moradores da comunidade, retratados no enredo, precisavam chegar a uma solução democrática após três novos moradores chegarem e pedirem para morar na comunidade.

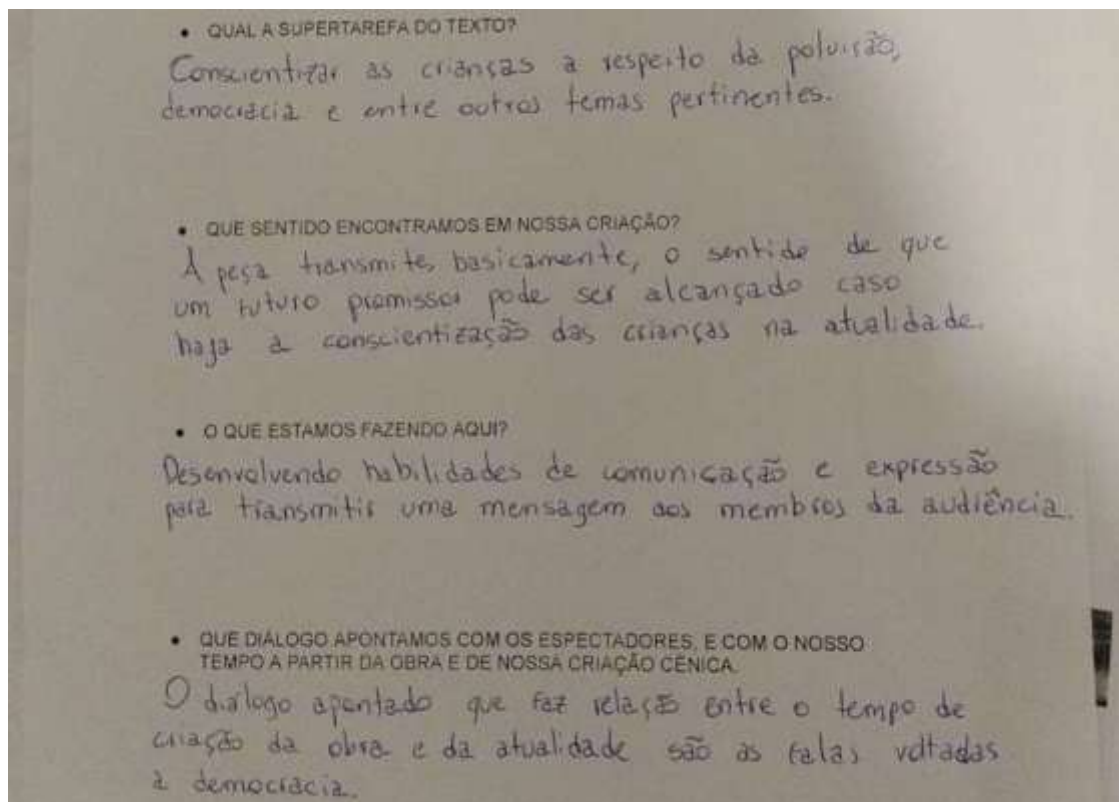
Convém ressaltar que a conscientização sobre a democracia, que o grupo encontrou na obra de Abreu, possui relações com o contexto sócio-histórico em que ela foi escrita. No caso, o ano de 1971 e 1979 quando foi encenada, período em que o Brasil passava pelo regime ditatorial¹². O elenco da montagem entendeu que, por se tratar de uma peça infantil, seria possível falar sobre o tema sem sofrer censura. Abordando-o, no enredo, da seguinte maneira, presente na voz das personagens Soldadinho e Bruxinha de Pano (Abreu, 1979, n.p.):

Soldadinho: Desculpe, mas tenho uma solução democrática.

Bruxinha de Pano: Demo o quê?

Soldadinho: De-mo-crá-ti-ca. Todo mundo tem direito de dar sua opinião. A maioria vence. Vamos votar?

Figura 1 : Ficha com as respostas do grupo, acerca da Supertarefa



Fonte: Registro pessoal, 2023.

Antes deste primeiro encontro ocorrer, o professor Jefferson já havia distribuído as personagens entre o elenco. Assim, e pautadas na supertarefa que

¹² Regime ditatorial é um sistema de governo autoritário, no qual uma pessoa ou grupo exerce o poder sem a participação popular, restringindo liberdades como expressão, reunião e organização política.

tinham delineado para a obra, realizamos uma leitura de mesa, para que o grupo pudesse se aproximar mais das palavras do dramaturgo. Este ensaio, que demarcou o início da minha pesquisa prática, findou logo após o texto na integra ter sido lido. Deixei como lição de casa que cada um tentasse encontrar a supertarefa das suas personagens.

No dia 04 de maio, segundo dia da pesquisa, iniciei o encontro com o grupo questionando-os sobre o que tinham achado do ensaio passado. Perguntei sobre a supertarefa do texto e se haviam conseguido pensar na das suas personagens. O elenco indicou que a supertarefa da obra estava “tranquila” de ser compreendida, mas que a das suas personagens não. Uma das atrizes relatou que quando chegou em casa, ao refletir sobre o ensaio passado, percebeu como ele já estava causando impactos no que dizia respeito à sua criação individual. Antes, ela não pensava sobre, mas percebeu que descobrir a supertarefa da peça traz novos sentidos à montagem. A mim, que estava atuando como diretor-pedagogo, este retorno foi enriquecedor, pois demonstrava que o pouco que havíamos trabalhado já estava gerando resultados; esse retorno, também, me fez perceber as potencialidades de seguir trabalhando a Análise Ativa junto ao elenco.

Seguimos o ensaio discutindo sobre a supertarefa de cada uma das personagens. Para tanto, entreguei para cada um uma outra ficha, com a pergunta: Qual a supertarefa do meu personagem? Dedicamos 20 minutos do encontro para que cada um, individualmente, pudesse refletir e responder a pergunta. Passado este momento inicial, o grupo compartilhou as conclusões que haviam chegado. Destacam-se entre os retornos o seguinte: foi muito mais fácil pensar e tentar descobrir a supertarefa dos outros personagens; tive um pouco de dificuldade para pensar na supertarefa do meu personagem; eu achei mais fácil encontrar a supertarefa do texto.

A seguir, apresento as Supertarefas encontradas por cada pessoa do elenco à sua personagem – extraídas das fichas de respostas¹³:

¹³ Para preservar o sigilo ético da pesquisa, o nome do elenco está abreviado, tendo o nome das suas personagens grafado entre parênteses. As imagens, contendo as respostas, podem ser encontradas no endereço: https://drive.google.com/drive/folders/1lhj3M9DqtPPrZfo-v_0kMO91I2e_NB6m?usp=sharing

C.R.T.L (SOLDADINHO): A supertarefa do soldadinho é demonstrar a malícia das guerras, e mostrar que nem sempre pode se resolver apenas com conflitos, e sim o próprio diálogo para os resolver.

M.C.D.V (TIÃO): A multitarefa (*sic*) do Tião é enganar os integrantes da comunidade, ele também reclama do mundo humano de guerras, barulho e poluição. Ele retrata o caos que o ser humano passa todo dia.

J.B (SEREIA): A Sereia quer falar da poluição, principalmente nos rios e mares que estão matando os peixes.

S.S.S.F (BRUXINHA DE PANO): Mostrar que nem sempre deve-se confiar em pessoas que acabou de conhecer, pois pode ser que elas possuam más intenções.

I.B.R (BAILARINA): A Bailarina diz sobre quando eu era nova, abriam toda hora...” e fala que depois sua dona comprou aparelhos eletrônicos e nunca mais ligou para ela. Ela tenta conscientizar sobre a questão de toda essa nova era eletrônica e virtual e sobre a valorização de objetos ou desvalorização.

I.F.G (MÁGICO): O Mágico é uma espécie de líder entre os moradores da Comunidade, ele que tenta manter a ordem entre os moradores e tenta trazer mais pessoas que estão cansadas de suas vidas cansativas no mundo normal e serem mais felizes.

E.F.S (SIMÃO): A supertarefa do Simão, um homem que finge ser um macaco, é de se arrepender de ter mentido para os demais brinquedos e, além disso, demonstrar como a vida real é aterrorizante, pois ele informa que há guerra, barulheira, poluição e tudo mais.

Após o compartilhamento sobre as possíveis supertarefas de cada uma das personagens, uma discussão se seguiu, onde o elenco continuou a expor suas impressões de que era muito mais fácil encontrar a supertarefa dos outros do que das figuras dramáticas que estavam responsáveis por representar. Na sequência, propus ao grupo que partíssemos para o ensaio das cenas. Fizemos duas passagens do texto como um todo. O encontro foi finalizado com a partilha das nossas percepções acerca do vivenciado.

No dia 11 de maio, terceiro dia da pesquisa e de ensaio, iniciamos o encontro realizando uma leitura da obra, como de costume. Durante a leitura, nos deparamos com uma das circunstâncias propostas pelo autor, identificada pelo elenco na cena em que o Mágico relatava que a única magia que sabia fazer era tirar lenços da cartola. Como a circunstância proposta é uma situação na qual a personagem revela seus mundos interiores, sendo um dos pilares fundamentais à construção das personagens, nos debruçamos sobre ela (D’Agostini, 2018).

A referida circunstância do texto, identificada pelo elenco, está presente na seguinte passagem:

Mágico: Eu nunca fui um mágico muito bom. Nunca consegui parar de tirar coisas da cartola (*puxando mais um pedaço de lenço*). Vocês vêem, até hoje não aprendi direito. No circo onde eu trabalhava, às vezes até jogavam tomates, couve-flor, cenoura... (Abreu, 1979, n.p.)

E eram lenços intermináveis, o que deixava ele muito angustiado e desesperado para terminar de tirá-los de lá e, principalmente, frustrado por ser a única magia que ele conseguia fazer. A situação fica ainda mais complicada quando a personagem Bruxinha de Pano, que ele estava tentando ajudar com suas mágicas, começa a reclamar da demora e resolve ajudá-lo.

Bruxinha de Pano: Nossa, que coisa mais atrapalhada. Esse lenço não tem fim, é? (Abreu, 1979, n.p.)

Para ensaiarmos esta cena, pedi para que os dois atores a improvisassem. Sugeri que o Mágico se imaginasse com uma cartola e que de dentro dela não parasse de sair lenços. Também, sugeri que a Bruxinha o ajudasse para tentar chegar ao fim desta ação - praticamente, interminável, já que os lenços continuavam a sair da cartola, independentemente de quanto tecido fosse puxado.

Ao longo de toda a improvisação, solicitei que o ator e a atriz usassem a imaginação e a atenção para a criação da cena – Stanislavski considerava esses elementos (imaginação e atenção) como fatores imprescindíveis no processo criativo, “pois são essenciais para a criação da arte, e a própria arte não pode existir sem ambas” (D’Agostini, 2018, p. 86). Também apresentei para eles a ideia da palavra mágica “Se”, que permite aos atores e atrizes incorporarem e executarem proposições situacionais. Para tratar sobre o “Se”, Stanislávski levanta a seguinte questão: “O que eu faria se eu me encontrasse em tais circunstâncias?” (D’Agostini, 2018, p.91). O “Se”, como as circunstâncias propostas, são uma invenção, um jogo, suposição da imaginação, uma ficção, em que o fato proposto pode ou não acontecer na realidade da vida (D’Agostini, 2018).

Trabalhar focando a imaginação, a atenção e o “Se”, foram muito bem recebidas pelo elenco, que tomavam estas indicações como trampolins às suas criações. Enquanto escrevo este trabalho, consegui refletir sobre o quanto todo esse processo de criação, investigação e análise foi de grande importância para o grupo, onde todos se mostraram dispostos a realizar as ações da obra de Abreu se imaginando nas circunstâncias que ele propôs. Isto, foi despertando no elenco a ideia da ação, principalmente aquela que emerge no corpo do ator e da atriz, o que reverberou na montagem da obra como um todo.

Se antes de trabalhar com a imaginação, a atenção e o “Se”, a ação de retirar os tecidos da cartola, realizada pelo Mágico e pela Bruxinha de Pano, era tímida. Após vivenciarem tal processo, percebi que seus corpos ganharam outros contornos, demonstrando a referida ação com mais empenho. Tal perspectiva pode ser notada não apenas neste ensaio, mas também no dia da apresentação da peça¹⁴.

Figura 2 - Mágico tentando parar de tirar lenços da cartola, e Bruxinha de Pano tentando ajudar, no terceiro dia de ensaio. Sarah S. S. Fernandes, Igor de Faria Garcia e Juliana Teixeira Burbela



Fonte: Registro pessoal, 2023.

¹⁴ O grupo realizou 4 apresentações durante o ano de 2023, uma delas no 16º Festival de Teatro de Pinhais. Um trecho da gravação do ensaio do dia 04 de maio e da apresentação da referida ação pode ser encontrado no endereço:

https://drive.google.com/file/d/1oj2Za4YmimHceOOdX4QTyQ8R2zlq7Gv-/view?usp=drive_link

Figura 3 - Mágico tentando parar de tirar lenços da cartola, e Bruxinha de Pano tentando ajudar, ensaio geral, antes da apresentação final



Fonte: Registro pessoal, 2023.

No dia 18 de maio, no nosso quarto encontro, voltei a falar sobre a supertarefa do personagem. Dei alguns exemplos práticos para ficar mais fácil a compreensão, pois ainda havia algumas dúvidas entre o grupo, relacionadas a qual seria a supertarefa de cada uma das personagens. Uma das atrizes que estava com dúvidas era a que representava a personagem da Bailarina. Pedi que ela lesse a primeira fala da sua personagem, momento em que ela conta que amava dançar, porém, um dia, fecharam a sua caixinha de música — fazendo com que nunca mais dançasse:

Bailarina: [...] no começo, eu morava em cima duma caixinha de música. Toda vez que abriam a caixinha eu dançava. O que eu mais gosto é dançar. Parece que estou voando quando danço. Quando a caixinha era nova, abriam a toda hora, e eu dançava sempre. Depois a minha dona comprou uma vitrola eletrônica com dez caixas de som e uma TV colorida. Ninguém ligava mais pra mim. Fiquei jogada num canto, embolorando. Nunca mais dancei. Até que a Bruxa de Pano me convidou para mudar para cá. Eu estou muito feliz por ter vindo. Aqui posso dançar à vontade. (Abreu, 1979, n.p.)

Questionei a atriz sobre o que a sua personagem gostava de fazer, mas nunca mais o fez até vir embora para a Comunidade do Arco-íris. Para que a resposta não ficasse apenas em um nível racional, solicitei que a atriz ensaiasse a passagem do texto dançando *ballet* e, entre um trecho do texto e um movimento de dança, fosse intercalando pausas. Também indiquei que quando

ela fosse contar para o público que fecharam a sua caixinha que criasse uma queda para a personagem. Fizemos algumas repetições da cena, comigo reforçando que uma supertarefa não está pautada em uma emoção, mas, sim, em uma ação.¹⁵

Para a atriz que representava a Bailarina, agir, ao invés de sentir, a auxiliou na construção da personagem:

I.B.R (BAILARINA): No começo eu tive bastante dificuldade, aí depois o Lucas falou, tipo "O que ela gostava de fazer?", "o que ela foi proibida de fazer", que era dançar, e o que acontece duas vezes inclusive..., mas depois que eu conversei com (Nome retirado para avaliação), ficou bem claro. (Gomes, 2023, 01m42, em entrevista para o autor)

Ao nos aproximarmos do final deste quarto encontro, perguntei ao elenco o que haviam achado do ensaio. Eles e elas responderam que foi bem melhor, pois, no anterior, haviam ficado muito preocupados e preocupadas em achar a supertarefa das suas personagens e, sobretudo, se estavam conseguindo demonstrá-la nas suas improvisações. "Presos" nesta preocupação, disseram que não haviam conseguido trabalhar as ações das personagens. Porém, com a explicação mais objetiva sobre a supertarefa e com exemplos práticos — tal qual o da Bailarina —, eles perceberam que já estavam, de um modo ou de outro, demonstrando as supertarefas de suas personagens — algo que os fez se sentirem mais livres para improvisar.

Nesse ensaio, pude notar que o elenco estava bem mais à vontade com o texto, se sentindo mais livres para realizar improvisações, que era algo que eu sempre pautava: que trouxessem mais movimentos e gestos para os seus corpos. Isto também se evidencia nas suas percepções sobre o ensaio, explícitas em suas falas quando foram, por mim, entrevistados:

I.F.G (MÁGICO): O improviso ficou mais natural para a gente, porque pelo fato da gente entender mais, se aprofundar mais no personagem, sabe como ele iria tratar as pessoas, o que ele ia falar, como o personagem "interagiria". (Gomes, 2023, 08m35, em entrevista para o autor)

¹⁵ Um trecho da gravação do dia do ensaio e da apresentação da referida ação pode ser encontrado no endereço:
https://drive.google.com/file/d/1oWVq5lx424rc9xkPYvataKL0r7yY0H_h/view?usp=drive_link.

J.B (SEREIA): Ficou bem melhor, depois que eu descobri que a "missão" da sereia era falar sobre as poluições dos rios, daí que eu consegui entender melhor a personagem, e entrar mais nela. [...] Foi muito natural, pois a gente já sabia o contexto da história, foi tipo, mesmo que não está no papel aquela fala lá, faz sentido na hora. (Gomes, 2023, 03m01, em entrevista para o autor)

C.R.T.L (SOLDADINHO): A gente já sabia a supertarefa do personagem, o princípio dele pra gente poder fazer, isso porque senão, não faria sentido. (Gomes, 2023, 08m25, em entrevista para o autor)

S.S.S.F (BRUXINHA DE PANO): É muito diferente, porque na primeira vez pareceu realmente uma leitura, a gente não entrou realmente no personagem, por mais que "ah uma leitura dramática", mas, mesmo assim ainda não estava claro o que cada personagem tinha que mostrar, tinha que transmitir para o público, e conforme foi passando, pelo menos com a Bruxinha, que o fato dela mostrar a desconfiança dela, de não confiar nos Macacos logo de cara, eu acho que ficou mais fácil de transmitir, depois que você entende seu personagem. (Gomes, 2023, 03m27, em entrevista para o autor)

Dia 25 de maio, o último dia da pesquisa prática deste trabalho de conclusão de curso junto ao elenco de *A Comunidade do Arco-Íris*. Dia que também demarcou o último ensaio do elenco se valendo dos princípios da Análise Ativa antes da apresentação pública da encenação, que estava marcada para acontecer no dia sete de julho. Neste encontro, após exercícios de aquecimento corporal e vocal, ensaiamos a peça na íntegra. Ao finalizarmos a primeira passagem, solicitei que o elenco guardasse o texto, para que se sentissem mais livres — parte do elenco, embora já estivesse com suas falas decoradas, ainda seguravam os textos em mãos, como uma estratégia de segurança.

Como percebi que já estavam com o texto decorado, não havia motivos para que suas mãos ficassem “presas” ao papel. O pedido para que deixassem a dramaturgia impressa de lado, foi acatada pelo elenco; e uma nova passagem da encenação foi ensaiada. Ao deixarem as mãos livres, novas ações foram surgindo por meio de improvisos e das relações cênicas entre as personagens.

Logo após esta segunda passagem, fizemos uma roda de conversa, para que eu pudesse entender como o elenco estava em relação à obra e às personagens, após terem vivenciado alguns dos princípios da Análise Ativa. Lembrei, ao grupo, que nos nossos primeiros encontros eles e elas manifestaram

estar se sentindo “perdidos/as” em relação ao texto. Na sequência, uma atriz, a que interpreta a Bailarina, relatou que gostou do método, pois já havia representado outros papéis, porém, nunca havia pensado na supertarefa das personagens e dos textos que encenou. Ela também disse que trabalhar a partir destas ideias a ajudou muito durante todo o processo de montagem de *A Comunidade do Arco-Íris*. Todo o elenco concordou com a fala da atriz. A conversa foi finalizada com o grupo afirmando que nossos ensaios ajudaram na construção das suas personagens e no andamento do processo criativo como um todo.

Considerações finais

Dentre os princípios da Análise Ativa recorridos na dimensão prática desta pesquisa, pude perceber que os participantes do grupo de extensão se sentiram mais à vontade para improvisar e experimentar ações cênicas. Isto se deu, principalmente, através da supertarefa do texto e da personagem. Com isso, pude notar um crescimento na potência criativa do grupo durante os ensaios, aspecto que se refletia nas suas improvisações e na apresentação da encenação. Para mim como professor, como diretor-pedagogo e aluno em constante aprendizagem, este processo foi bastante enriquecedor.

O elenco realizou quatro apresentações de *A Comunidade do Arco-Íris*, durante o ano de 2023. As duas primeiras ocorreram no mesmo dia, em 07 de julho. Portanto, houve um mês de distância entre minhas ações junto ao grupo e a finalização e apresentação da encenação. A partir de junho até a data de estreia, o professor Jeffeson voltou estar à frente da direção do processo de encenação. Logo na primeira apresentação, pude perceber novos corpos se moldando no palco, com outras ações integrando a peça. Percebi que estavam muito mais soltos, demonstrando uma liberdade e confiança no palco que até então eu não havia percebido.

Foi perceptível para mim, que acompanhei durante alguns meses o processo de ensaio da encenação toda a evolução do grupo. Durante o intervalo entre a primeira e a segunda apresentação, indaguei os atores e atrizes sobre o processo de improvisação e se eles notaram o surgimento de novos impulsos ou

se acabaram se prendendo à repetição e à imitação do que já haviam criado. A resposta de todos foi unânime: eles se sentiam mais livres e abertos às novas propostas que iam surgindo nas relações cênicas com os colegas. Com o aumento da confiança, à medida que se familiarizavam com seus personagens, histórias e supertarefas, as movimentações e ações se tornaram mais fluidas.

Percebi, também, que, ao abordar esse grupo de jovens atores e atrizes com o método da Análise Ativa, foi propiciado ao elenco um espaço frutífero às suas próprias criações e descobertas. Entendi durante o processo que meu papel como diretor-pedagogo era dar abertura e incentivar tal processo, indicando que não precisam ter medo de “errar”, pois aquele trabalho estava sendo desenvolvido por eles, sendo, portanto, deles. Sem dúvida, e mesmo pontualmente, esta experiência foi enriquecedora tanto para mim quanto para eles.

Lembro-me da curiosidade durante a graduação na licenciatura, em que questionei uma das minhas professoras se seria possível abordar o método stanislavskiano junto a adolescentes de escolas públicas. Apesar de a mesma indicar que isso não seria viável, sendo mais interessante se valer dos *Jogos Teatrais*, de Viola Spolin para tal, a minha investigação junto ao elenco de *A Comunidade do Arco-Íris* demonstrou novas possibilidades.

Nesta pesquisa, consegui abordar uma parte da Análise Ativa com jovens atores e atrizes amadores – e a maioria com pouco ou nenhum contato prévio com o teatro. Apesar de estarem participando de um curso de extensão cujo foco é a prática teatral, as pessoas que integraram o elenco da encenação eram adolescentes que estavam cursando o ensino médio. Ou seja, trabalhei as dimensões do Sistema stanislavskiano com sujeitos que não são atores e atrizes profissionais, contrariando ou questionando, assim, a resposta que me foi apresentada pela referida professora.

Para concluir, pude constatar que, mesmo com um pequeno recorte do método da Análise Ativa e o pouco tempo disponível, foi possível trabalhar de forma surpreendente. Observar a espontaneidade e criatividade dos alunos ao acessarem esse método foi uma experiência incrível. Com o desenvolvimento da minha pesquisa, fui capaz de orientar grande parte do processo criativo, cheio de aprendizados, experimentações, descobertas e trocas.

Essa experiência despertou minha curiosidade para saber se é possível trabalhar o Sistema de Stanislavski com alunos e alunas da Educação Básica em sua totalidade. Agora, estou cheio de dúvidas e com uma vontade ainda maior de realizar novas pesquisas nessa área. Trabalhar com adolescentes, no contexto do ensino público brasileiro, não é uma tarefa fácil; precisamos saber dosar entre a liberdade e a cobrança para que, juntos, seja possível realizar um trabalho teatral potente. Portanto, tanto nesta pesquisa de conclusão de curso quanto no trabalho que realizo junto aos meus alunos e alunas dos anos finais do ensino fundamental e médio, venho percebendo as possibilidades formativas e criativas vinculadas às ideias de Stanislavski e como se valer delas, seja em sala de aula e/ou ensaio.

REFERÊNCIAS

ABREU, Marco Antonio Ramos Borneo de. **Ser Pedagogo - Reflexões provocadas em diálogo com a Escola Russa de pedagogia teatral**. 2020. 198 f. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-05032021-113611/publico/MarcoAntonioRamosBorneo.pdf>>. Acesso em: 30 mar. 2023.

ABREU, C. F. **A comunidade do Arco - Iris**. 1. ed. Rio Grande do Sul. Brasil: Editora Nova Fronteira, 1979.

D 'AGOSTINI, Nair. **Stanislavski e o método de Análise Ativa: A criação do diretor e do ator**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2018.

D 'AGOSTINI, Nair. **Encontro com Nair D'Agostini Stanislávski e o Método de Análise Ativa**. Teatro Escola Macunaíma. jan. 12, 2022. Disponível em: <<https://www.macunaima.com.br/blog/encontro-com-nair-dagostini-stanislavski-e-o-metodo-de-analise-ativa/>>. Acesso em: 30 mar. 2023.

GOMES, L. A.A. **Entrevista com elenco da peça “A Comunidade do Arco-íris”**. L. A. A. Gomes. Pinhais, Paraná, 07 jul. 2023, 1 arquivo.mp3 (10m25seg)

HADERCHPEK, R. C. O diretor-pedagogo. **Revista Científica FAP**, Vol 5. p. 277 - 294. Curitiba, 2010.

PINHEIRO, Lucas de Almeida. **Poéticas do acesso à cena: Teatro e Artistas com deficiência visual**. 2022. 339 f. Tese (doutorado em Artes da Cena) - Instituto de artes, UNICAMPI, Campinas, São Paulo, 2022. Disponível em:

<<https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/1260405>> Acesso em 10 set. 2023.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da encenação teatral**, 1880-1980. 240 p. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. 5ª edição. Tradução: Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Ed. Perspectiva, [1963] 2005.

STANISLAVSKI, Konstantin. ***El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo en el Proceso Creador de las Vivencias***. Tradução Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1980.

STANISLAVSKI, Konstantin. **Manual do Ator**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. 212 p. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

VÁSSINA, Elena, LABAKI, Aimar. **Stanislávski: vida, obra e sistema**. 1. ed. Rio de Janeiro: EDIÇÕES FUNARTE, 2016.

ZALTRON, Michele Almeida. **Stanislavski e o Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2021.

Recebido: 05/07/2024

Aceito: 21/07/2025