



REPENSANDO A ATUAÇÃO CÊNICA E O OFÍCIO DO ATOR E DA ATRIZ: uma reflexão sobre o Sistema Stanislavski na contemporaneidade

DYOGO RAMON

É ator, diretor teatral e professor de Teatro. Mestre em Artes da Cena pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e graduado em Teatro pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Dyogo Ramon faz o Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), sob orientação da professora Dra. Hebe Alves.

RESUMO

O que significa ser ator ou atriz na contemporaneidade? E como abordar o Sistema Stanislavski, no contexto sócio-político-cultural em que estamos inseridos? Este artigo registra uma reflexão sobre os desafios do ofício de atores frente às realidades contemporâneas cênicas, suas demandas, reclames e urgências; reflexo, muitas vezes, das demandas, reclames e urgências sociais. As reflexões e questionamentos aqui expressos são fruto de análise crítico-poética de minha trajetória como *artista pesquisador*, além disso a investigação que fundamenta o artigo se deu a partir de experiências realizadas em aulas-laboratórios focadas no Sistema codificado por Constantin Stanislavski, em articulação com a perspectiva de cinco *estudantes artistas*, participantes do curso de Formação Teatral do Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro, registrada em depoimentos escritos em seus *diários de bordo*, e por eles cedidos em prol da investigação *in curso*. A partir da análise de tais experiências, bem como da redação dos estudantes, pode-se perceber a presença de novas possibilidades de entendimento acerca do ofício de atores/atrizes e do Sistema, levando em conta novas abordagens de trabalho possíveis para a atuação cênica e seus processos criativos.

PALAVRAS-CHAVE:

Ator/Atriz. Ofício. Formação. Atuação cênica. Processo criativo.

RETHINKING STAGE ACTING AND THE CRAFT OF THE ACTOR AND ACTRESS: a reflection on the Stanislavski System in contemporary times

ABSTRACT

What does it mean to be an actor or actress in contemporary times? And how do we approach the Stanislavski System in the socio-political-cultural context in which we find ourselves? This article is a reflection on the challenges of the acting profession in the face of contemporary theatrical realities, their demands, claims and urgencies; often a reflection of social demands, claims and urgencies. The reflections and questions expressed here are the result of a critical-poetic analysis of my career as an artist-researcher. In addition, the research on which this article is based was done on experiences carried out in laboratory classes focused on the System codified by Constantin Stanislavski, in articulation with the perspective of five student artists, participants in the Theater Training (Formação Teatral) course at the Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro, recorded in testimonies written in their logbooks, and provided by them in support of the research in progress. By analyzing these experiences, as well as the students' essays, we can see the presence of new possibilities for understanding the craft of actors and actresses and the System, taking into account new possible working approaches to stage acting and its creative processes.

KEYWORDS:

Actor/Actress. Craft. Formation. Acting. Creative Process.



AQUECENDO, ALONGANDO E ESTANDO

Este artigo registra uma análise crítico-reflexiva, em processo de investigação no doutorado, sobre a atuação cênica e o ofício do atuante (ator/atriz), frente às realidades contemporâneas cênicas. Estas reflexões preliminares são acompanhadas de análises crítico-poéticas de minha experiência como artista pesquisador, focando em minha atuação como *artista educador*¹ no curso de *Formação Teatral* do Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro, instituição de ensino de teatro e outras linguagens artísticas, localizada no estado do Amazonas, no Brasil, articulo a reflexão com a perspectiva de cinco atuantes em formação, contida em depoimentos extraídos de seus *diários de bordo*.

Com esse propósito, entendo que, para apresentar esta experiência específica, necessito compartilhar sinteticamente a contextualização do lugar de onde se deu esta vivência e os meus trajetos como estudante e professor da instituição supracitada. Partindo desta contextualização e do compartilhamento de vivências, orientados por meio de reflexões, cruzo os indícios de pesquisa que já realizei e venho realizando, com a experiência em foco apresentada. Esta experiência está registrada em formato de relato reflexivo, amparado de falas e compartilhamentos dos estudantes integrantes do processo. Em comunicação com meus compartilhamentos, cinco *estudantes-artistas* participantes do curso citado, também partilham neste trabalho, suas vivências, focando nas atividades realizadas durante o primeiro semestre do ano de 2022, com uma turma de vinte (20) estudantes-artistas.

Deste modo, este trabalho compõe as produções **desenvolvidas** na pesquisa de doutorado que venho **realizando** no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), sob orientação da professora doutora Hebe Alves (PPGAC/UFBA). A investigação do doutorado está inserida no campo da formação de atores e atrizes, particularmente no estudo da atuação cênica e seus processos criativos. Portanto, o artigo resulta de estudos preliminares que estarão aprofundados na tese de doutoramento, bem como comporta vivências anteriores à experiência-investigação que será desenvolvida no decorrer da pesquisa.

¹ Atualmente estou afastado da instituição por conta do doutoramento.



LUGAR E TRAJETÓRIA IMPORTAM

O Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro é uma instituição pertencente à Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Amazonas, mantida por meio da Agência Amazonense de Desenvolvimento Cultural, que é uma empresa que financia a realização dos cursos e de algumas atividades culturais realizadas no estado amazonense. O Liceu funciona há 25 anos e conta com três sedes, sendo a central sediada em Manaus, a capital do Amazonas; e as outras duas, divididas entre os municípios de Parintins, ao extremo leste do estado, e Envira, ao sudoeste, ao lado do estado do Acre. Na capital, ficam quatro centros que comportam os cursos oferecidos, divididos entre as regiões periféricas e centrais da cidade.

O maior centro do Liceu fica no Sambódromo de Manaus, tradicionalmente reconhecido como Centro de Convenções. É dentro das arquibancadas do Sambódromo que ficam mais de 50 salas da instituição, onde se dividem os núcleos de teatro, de dança, de música e de artes visuais, responsáveis pela realização dos cursos das linguagens supracitadas. Cada núcleo conta com seu Plano Pedagógico de Cursos (PPC), o que garante a organização da passagem formativa dos estudantes pela instituição.

Ainda que com vivências cênicas informais anteriores, minha caminhada inicial com o estudo formal do teatro acontece algum tempo depois no Liceu. Na instituição fui estudante dos cursos básicos aos avançados de formação. Enquanto ainda estudava na instituição, fiz a graduação em Teatro na Universidade do Estado do Amazonas (UEA), e de lá saí um ano antes da minha formatura no curso superior. Depois de cursar e encerrar o mestrado na Universidade Federal de Goiás (UFG), retornei ao Liceu como professor efetivo.

Dentro da instituição, na condição de estudante, iniciei os primeiros passos de organização e construção de entendimento acerca do que seria ser ator ou atriz. A característica de conservatório faz com que a instituição produza e apresente diversos produtos artísticos durante o ano, o que garante aos estudantes a prática artística de construção de espetáculos e compartilhamento das obras produzidas. Por conta desta dinâmica institucional, durante minha passagem entre os



diversos cursos oferecidos gratuitamente, atuei em dezenas de espetáculos que circularam pela capital amazonense. Durante estes processos, vez ou outra, nomes de encenadores e pensadores eram citados, a fim de legitimar alguma prática que estávamos realizando no decorrer do processo criativo e que nos suscitava esclarecimentos prévios.

Foi em uma destas aulas, com meus 13 anos de idade, que escutei pela primeira vez o nome de Constantin Sergeevich Alexeiev (1863-1938), o famoso Constantin Stanislavski. Tratava-se de uma aula em que fazíamos um exercício de expressões, denominado popularmente como “exercício de expressão facial”, muito utilizado nos cursos introdutórios de teatro. Uma das minhas colegas de turma havia falado ao coletivo que, para irmos bem na realização do exercício, deveríamos praticá-lo em frente ao espelho, a fim de repetirmos para o público, os movimentos que realizamos e conseguimos ter acesso visível através do reflexo emitido. A professora Jeovana,² que ministrava o curso de teatro nesta época, assim que a escutou, logo sugeriu que não devíamos fazer exercícios cênicos de frente para o espelho, porque não era adequado segundo o que Stanislavski falava. Toda a turma intrigada com a afirmação deste encenador russo buscou saber o porquê de não podermos fazer o exercício de frente ao espelho. A conversa foi encerrada com um: “porque ele disse”.

A orientação e o nome deste diretor russo me instigaram a pesquisá-lo na internet, mas nada do que encontrei parecia aprofundado ou acertado, dada a minha não compreensão de textos acadêmicos e o não conhecimento acerca das estruturas de pesquisa em artes cênicas, o que, naquele momento, era essencial para facilitar o meu processo de busca por materiais de referência. Foi somente com 16 anos, ingressando na graduação, que vim começar a ter um acesso mais acertado acerca do que seria a proposta stanislavskiana de trabalho para atores e atrizes. Ao ser estudante no componente Interpretação Teatral I, na graduação, fui apresentado aos princípios do Sistema Stanislavski, praticando e estudando, como ator, os métodos que o compõem. Acabei por fazer iniciações científicas na graduação e o trabalho de conclusão de curso focados na práxis do Sistema, especificamente no método do *Etiud* (RAMON, 2018; ZALTRON, 2011 e 2015; VÁSSINA, 2015). Sobre o *Etiud*, sintetizo que

O método stanislavskiano [...] se concentrava em improvisações cênicas voltadas ao texto a ser montado. Se antes, no trabalho de mesa, os atores se reuniam com o diretor para discutir o texto em um aspecto firmemente voltado

² Todos os nomes citados são fictícios, no intuito de garantir o anonimato dos sujeitos citados. Por conta disso, também evito citar datas e anos das turmas dos cursos.



à análise ativa, e somente depois de saber muito sobre os personagens, sobre os aspectos históricos, culturais e sociais do texto e da atmosfera cênica do mesmo; os atores iriam para cena, agora com o *Etiud*, isto se reestrutura e se une com a improvisação cênica (RAMON, 2018, p. 71).

No mestrado dei andamento à pesquisa, percebendo, no Sistema, a colaboração para o processo criativo cênico e a ideia de *ator criador*, que, naquele momento emergido na proposta de busca de minhas raízes como sujeito, intitulei *sertão do ator*. Com o meu retorno ao Liceu como professor no curso avançado de Formação Teatral, percebi ações de construção de conhecimento e aprofundamento de conceitos, sendo repetidas com os estudantes da turma, ainda que de modo distinto ao processo ocorrido comigo. São estudantes de teatro, aspirantes ao ofício de atores e atrizes, descobrindo um novo Stanislavski, ou conhecendo-o pela primeira vez a partir de uma nova perspectiva. Esta perspectiva de novos olhares são ações que considero primordiais para o fazer artístico, haja vista a fluidez que permeia a prática e poética cênica. Foi nesta perspectiva de quebra de verdades absolutas que o processo do primeiro semestre com a turma se deu, partindo do questionamento provocado aos estudantes: “o que seria ser ator ou atriz em nossa contemporaneidade?” e “como falar de Sistema Stanislavski, no momento que estamos?”.

DESMISTIFICAÇÃO OU NOVOS OLHARES SÃO AÇÕES NECESSÁRIAS

As aulas ministradas com a turma de Formação Teatral foram fundamentadas numa perspectiva praxica³ de estudo e prática do Sistema Stanislavski como possibilidade de processo criativo para atores e para composição de um espetáculo. Cabe lembrar a respeito da dinâmica pedagógica do Liceu, como já apresentado anteriormente, baseada na construção de espetáculos perpassando os estudos. Portanto, esta prática

³ Utilizo o termo *práxis* e *práxica*, levando em conta o conceito freiriano (FREIRE, 1987) acerca do processo de praticar e refletir acerca do que se pratica, perspectiva que fundamenta a *Pedagogia do Oprimido*.



faz-se necessária como cumprimento pedagógico dentro da instituição. Com base nos estudos acerca do Sistema, construímos o espetáculo *Tão Ser Tão*.⁴

Entendo a necessidade de compartilhar a respeito de duas desmistificações necessárias, que acompanharam o processo do semestre e que são resultados de trabalhos desenvolvidos ao longo de minha formação como ator. Uma diz respeito ao ofício de ator e de atriz e a outra se relaciona com o conceito e entendimento do Sistema codificado por Stanislavski.

A primeira acontece quando inicio os estudos formais em teatro. Cada vez mais, percebi a ampliação das possibilidades de abordagens e pesquisas realizadas acerca da arte dos atores, indo desde os quesitos mais técnicos e objetivos, até os mais poéticos e subjetivos. Diante desta perspectiva, trabalhei com o coletivo de estudantes, mediante a ideia de uma possível busca por um entendimento do ofício do ator e da atriz. Deste modo, assente às descobertas em constante trânsito e fluidez, provoquei os estudantes a justificarem-se quanto à escolha deste ofício – uma vez revisitado ou conceituado por meio de novas perspectivas.

Foi possível perceber, na maioria das falas dos estudantes, a presença de termos como liberdade, autonomia, criticidade e processo criativo, no que tange ao entendimento a respeito do ofício do ator e da atriz e de suas práticas. Importa falar que, nas práticas desenvolvidas, os aspectos conceituais da *Pedagogia do Oprimido*, de Paulo Freire (1996 e 1987), sempre estiveram presentes, contemplando a dimensão pedagógica, social e política das ações promovidas. Tal dimensão acompanha as propostas que venho realizando desde 2017, quando ainda estava desenvolvendo um projeto de iniciação científica na graduação. Nesse sentido, uma estudante compartilhou a seguinte afirmação:

A autonomia criativa é benéfica tanto para o ator quanto para o diretor, que acredita que ele possa construir e contribuir para a criação de um universo ficcional autêntico e complexo. A 'cocriação' do ator liberta o profissional a construir seu personagem naquele processo e acrescenta repertório criativo para suas próximas vivências (JANAINA, 18 anos, estudante-artista, 2022).

Daí se pode perceber o estado crítico de análise acerca do potencial criativo do ator e da atriz. Perguntados a respeito do conceito ampliado acerca do ser ator e do ser atriz, os estudantes compartilharam:

⁴ O espetáculo *Tão Ser Tão* foi construído com *Etiuds* criados a partir das ações físicas encontradas na literatura *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha (1866-1909); no texto teatral *Sertão Solidão* (2016), de minha autoria; e *Malva-Rosa ou Agreste* (2002), de Newton Moreno.



Sim, mudaram. Antes eu pensava que ser ator era somente seguir os direcionamentos de um diretor e decorar texto, agora entendo que devemos ser o ator-criador para um melhor desenvolvimento do personagem e que há estudos teóricos que contribuem para isso também (JULIANA, 24 anos, estudante-artista, 2022).

Este compartilhamento vai de encontro à proposta de quebra entre as hierarquias estabelecidas tradicionalmente na instituição teatral, regidas pela ordem: dramaturgo, diretor e ator. O trabalho realizado com os estudantes, fundamentado no conceito de *ator criador*,⁵ está totalmente ligado à prática científica de Stanislavski denominada de *laboratórios*, cujo termo continua sendo reutilizado mundialmente em vários momentos históricos da prática artística cênica. Portanto, o trabalho foi desenvolvido por intermédio dos estudos práticos dos aspectos conceituais de *mágico se* ou *se mágico*,⁶ *circunstâncias dadas*,⁷ interligados com o método da *Análise Ativa*⁸ (DAGOSTINI, 2007); e do próprio *autoconhecimento*⁹ (ADLER, 1992); trabalho este, que desenvolvo inicialmente nos processos como pré-requisito para poder pensar em atuação, *performatividade*, interpretação ou representação. Tal proposta dialoga com a prática, a qual “o ator é visto, como um igual” (PIACENTINI, 2014, p. 56).

Também é considerável compartilhar a ampliação da dimensão acerca do pensar o ofício profissionalmente, o que permitiu perceber que não houve um total abandono ao pensamento laboral formal de trabalho e remuneração, mas o diálogo desta urgência social com a ideia de propósito ou vocação.

O ator é um pesquisador da sociedade e do ser humano que busca em suas pesquisas melhorar sua forma de transmitir ideias e sentimentos de uma forma mais autêntica. Sim, antes do curso não sabia da complexidade do trabalho do ator e era uma ‘cópia e cola’ de outros atores e seus processos (JANAINA, 18 anos, estudante-artista, 2022).

Este sentido mais vocacional está interligado diretamente com o aspecto filosófico que permeia o Sistema Stanislavski, ainda que ele próprio não seja uma filosofia, segundo o próprio Stanislavski. A ideia da dimensão espiritual, presente no Sistema, está fundamentada no entendimento do ser humano como ser potencialmente criativo. Tal aspecto conceitual, que nomeio como *potencial criador*,¹⁰ foi trabalhado com a ajuda de proposições de exercícios de criação individual, coletiva e de introdução e contextualização teórica do Sistema, com diálogos e rodas de conversa com os estudantes.

5 Me ateno à proposta stanislavskiana de pensar o ator enquanto artista e compositor de uma obra teatral, junto com os demais componentes dos processos e práticas teatrais/cênicas (dramaturgo e diretor, por exemplo).

6 Refere-se ao elemento de trabalho do Sistema Stanislavski, que foca na transposição dos dispositivos do conhecimento de si, enquanto ser humano, para a criação do conhecimento do personagem, enquanto sujeito ativo no universo da obra.

7 Também é um elemento que compõe o Sistema. Ele foca no universo da obra, e visa criar a dimensão lógica de *circunstâncias* que são dadas pelo texto e, que, promovem um entendimento lógico segundo este mesmo universo, à atuação dos atores (DAGOSTINI, 2007).

8 Trata-se do método integrante do Sistema Stanislavski, que foca no estudo e aprofundamento do universo do texto teatral a ser composto cenicamente em um processo criativo (DAGOSTINI, 2007).

9 O conceito de *autoconhecimento* tem grande importância no processo investigativo que venho



O processo de ampliação dos saberes acerca de alguma coisa, ou seja, o aprofundamento de algum conteúdo provoca a possibilidade do afastamento do que conceituamos como senso comum, garantindo a desconstrução de verdades preestabelecidas. Nesta realidade cênica, este processo ocorre num movimento de ampliação do entendimento da prática e do trabalho de ator e atriz. Portanto, minha proposição como educador dentro do processo artístico-pedagógico compartilhado, esteve voltada a evitar situações vivenciadas por mim durante o meu processo inicial de formação artística, na qual o fazer sem refletir esteve altamente presente. A partir deste ponto, explico a segunda desmistificação que se fez necessária para realização das vivências registradas.

A segunda desmistificação ocorreu comigo, mediante a práxis do Sistema, vivenciado na condição de ator, o que não garantiu apenas a desconstrução de verdades preestabelecidas, mas, no meu caso específico, também possibilitou a quebra da corrente de repasse de conceitos equivocados e leituras não aprofundadas. A práxis com o Sistema me possibilitou não apenas ver um novo Stanislavski, mas também perceber um Sistema que está mais firmado na autonomia e no poder criativo do sujeito, do que na repetição de um manual prefixado. Estes novos olhares ou novas possibilidades foram cada vez mais, sendo experienciadas em diferentes momentos, e muitas vezes, na condição de propositor¹¹ de processos investigativos e de experimentação cênica.

Em época de “desconstrução” de paradigmas e preconceitos, desconstruir a ideia acerca do Sistema e de seu criador faz-se necessário para criar alternativas de pensar formas cênicas de experiências, aprendizados e práticas que não limitem o Sistema a um método fechado e, por vezes, antiquado. É nesse sentido que Sharon Marie Carnicke (2021, p. 6), professora de teatro na University of Southern California (USC) e estudiosa do Sistema nos Estados Unidos da América (USA), disserta a respeito do imaginário e da misticidade criada ao redor da figura do encenador russo.

Pronuncie o nome Stanislavski e você invoca imagens míticas: um professor aparentando um vovô com seu *pince-nez*, que revela os segredos da grande atuação a jovens e inseguros alunos, um disciplinador rigoroso que exige comprometimento total à arte, um grande diretor realista que explora as verdades enraizadas nas peças e nas almas dos atores.

trabalhando no doutorado. Utilizo a perspectiva apresentada por Stella Adler (1992), quando fala da importância deste conceito para o trabalho de atores e atrizes. Na investigação, em desenvolvimento, está fundamentado na perspectiva do processo de maturação humana acerca do conhecimento sobre si mesmo, enquanto sujeito, e por isso, dialoga com campos da educação e das neurociências.

10 O termo *potencial criador* utilizado neste texto, bem próximo ao que, muitos chamam de *criação orgânica*, vem da própria dimensão filosófica do encenador russo Constantin Stanislavski (2009, 2007 e 1983), que ao criar e propor o Sistema, já alertava que o mesmo só teria efeito ou sentido, caso fosse levado em conta a singularidade criativa de cada ser humano que com ele viesse a ter contato.

11 Cito a condição de propositor, baseando-se em minhas vivências como professor (2013-2022), oficinairo (2017-2022) e mentor (2022) de estudantes de teatro e atores em formação.



Estudar o Sistema, sem o entendimento cronológico das traduções realizadas pelo casal Hapgood –¹² responsável pela publicação dos escritos do encenador russo nos USA –, e a falta de entendimento sócio-histórico do vai e vem de informações não refletidas a partir dos escritos originais russos, só nos distanciam às compreensões produzidas pelos verdadeiros compartilhamentos de Stanislavski.

O entendimento de Stanislavski, a respeito do conceito de encenador-pedagogo e de seu Sistema como uma possibilidade de pensar a criação em teatro, é um caminho que pode ser alcançado por meio dos novos estudos a respeito do encenador russo (MAUCH *et al.* 2010). Enquanto alguns estão desconstruindo *fakes* profundas a respeito do Sistema, como o processo de desvendamento dos aspectos espirituais da prática do ator e da atriz, outros são iniciados na desconstrução de *fakes* como a ideia de que o Sistema só funciona em processos de montagem de espetáculos naturalistas. Sobre essa *fake* e sobre a ideia do Sistema como um dogma, Nair Dagostini (2007, p. 134) compartilha: “A metodologia de K. Stanislavski não perde o seu significado, mesmo diante de outra estética totalmente diferente”, ou seja, “ela não determina estilos nem fórmulas, e quem dela se aproximar com essa concepção a destruirá”.

Deste modo, compreendo que o Sistema não enrijece processos, muito menos é enrijecido para estar formatado por um único tipo de estética ou poética teatral, mas, como é de sua natureza, consegue alcançar outros possíveis caminhos de prática. Tal compreensão me permitiu compartilhar, no processo desenvolvido com os estudantes, metodologias de trabalho que, para muitos, podem ser entendidas como distantes dos princípios stanislavskianos (ou do que se criou de ideia acerca destes princípios).

Esta proposta, uma vez realizada, possibilita compartilhamentos em que demonstram a desconstrução de verdades cristalizadas: “eu sempre aprendi que não existe certo ou errado no teatro, então é importantíssimo desconstruir qualquer tipo de verdade absoluta” (JORGE, 35 anos, estudante-artista, 2022). Bem como alertam sobre a importância de processos que não almejem apenas a qualidade técnica e estética, mas também a de relação dos indivíduos coletivamente e individualmente durante o fazer prático, como o entendimento do estudante que afirma: “como ator eu preciso contribuir de alguma forma com o processo criativo, eu preciso me sentir parte do processo” (JORGE, 35 anos, estudante-artista, 2022), e finaliza: “Se eu não tenho essa liberdade criativa me sinto fora do processo como um todo”.

¹² Trata-se das obras traduzidas do inglês estadunidense para o português: *A preparação do ator* (1964), *A construção da personagem* (1970) e *A criação de um papel* (1972).



É importante pensar nestas falas como indícios do processo de contato com o Sistema e com seus aspectos metodológicos próprios. Do mesmo modo, permite a condição de percepção aos atores em formação, que começam a reclamar e pensar politicamente, processos mais democráticos e mais humanos.

TÃO SER TÃO, UM EXPERIMENTO CÊNICO POR MEIO DO SISTEMA

Na construção do espetáculo *Tão Ser Tão*, possibilidades outras de estética e poética de atuação foram experimentadas, nas quais, fez-se possível trabalhar rupturas com o tradicionalismo realista e/ou naturalista. Portanto, considero importante esclarecer a distância do Sistema como promotor da estética realista e naturalista. Nesse sentido, fica explícita sua dinâmica de incorporação à natureza humana criativa dos seres humanos, que na condição teatral, se apresenta no ofício de atores e atrizes, elemento constituinte do Sistema. Neste processo trabalhamos com exercícios de atuação, jogos de improvisação e improviso, bem como com *Etiuds* das obras pré-selecionadas. Cabe lembrar que, neste caso, os *estudantes artistas* só têm conhecimento do texto após trabalharem a composição de personagens ou personas (VÁSSINA, 2015).

A seguir são disponibilizados fragmentos de diários de bordo dos estudantes participantes do semestre letivo e fotos do processo de criação. Também são compartilhadas outras falas dos estudantes que cederam entrevista.



Você já tinha ouvido falar sobre o Sistema Stanislavski e sobre o próprio encenador antes de ter aulas na turma de *Formação Teatral* no Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro?

Resposta: Nunca tinha ouvido falar (JULIANA, 24 anos, estudante-artista, 2022).

Resposta: Sim, fiz um curso de iniciação teatral que comentava por alto sobre o Sistema Stanislavski e sobre o próprio (JANAINA, 18 anos, estudante-artista, 2022).

O que seria o Sistema Stanislavski para você?

Resposta: Um Sistema que contribui para o ator criar livremente e viver intensamente o seu personagem. Que o faz imaginar, acreditar, sentir e praticar as *ações físicas* (JULIANA, 24 anos, estudante-artista, 2022).

Resposta: O Sistema de modo geral é uma forma de facilitar a vida do ator com métodos que direcionam o mesmo para a 'cocriação' em conjunto com o diretor do processo, tornando o processo enriquecedor para ambos (JANAINA, 18 anos, estudante-artista, 2022).

Dê exemplos de como você poderá usufruir do Sistema na sua vida profissional enquanto ator/atriz, no dia a dia do ofício.

Resposta: Ser uma pessoa mais crítica e repensar em qual [sic] realmente é o meu papel na sociedade (JULIANA, 24 anos, estudante-artista, 2022).

Resposta: O conhecimento do estudo prático, fazer e refletir, é um dos conceitos primordiais que me auxiliam nos processos



quanto atriz e cidadã, para entender com profundidade a realidade de um personagem e torná-lo cada vez mais complexo e autêntico – conceito de práxis (JANAINA, 18 anos, estudante-artista, 2022).

Quais as maiores dificuldades que você percebe para se formar enquanto ator/atriz? Há alguma dificuldade que deixou de existir, ou alguma nova que surgiu após as aulas?

Resposta: Mesmo sem ter noção anteriormente, acredito que uma das maiores dificuldades era achar que ser ator era apenas decorar texto e não conseguir improvisar nem ao menos *ações físicas* de circunstâncias dadas. E essas dificuldades deixaram de existir após as aulas (JULIANA, 24 anos, estudante-artista, 2022).



FIGURA 1

Núcleo de estudantes-artistas do Ato I – “O Arraial da comunidade”, baseado na obra literária *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, e produzido por meio de *Etíud*s da obra e do Nordeste brasileiro. Fonte: Márcia Vargas/ Kamily Quirino.



FIGURA 2

Núcleo de estudantes-artistas do Ato II – “O caso da tapera”, baseado no texto teatral “Sertão Solidão”, de Dyogo Ramon (2016), e produzido por meio de *Etiuds* da obra e do Centro-Oeste brasileiro. Fonte: Márcia Vargas/Kamily Quirino.

FIGURA 3

Núcleo de estudantes-artistas do Ato III – “O mistério da beira do rio”, baseado no texto teatral *Agreste*, de Newton Moreno (2002), e produzido por meio de *Etiuds* da obra e do Norte brasileiro. Fonte: Márcia Vargas/Kamily Quirino.



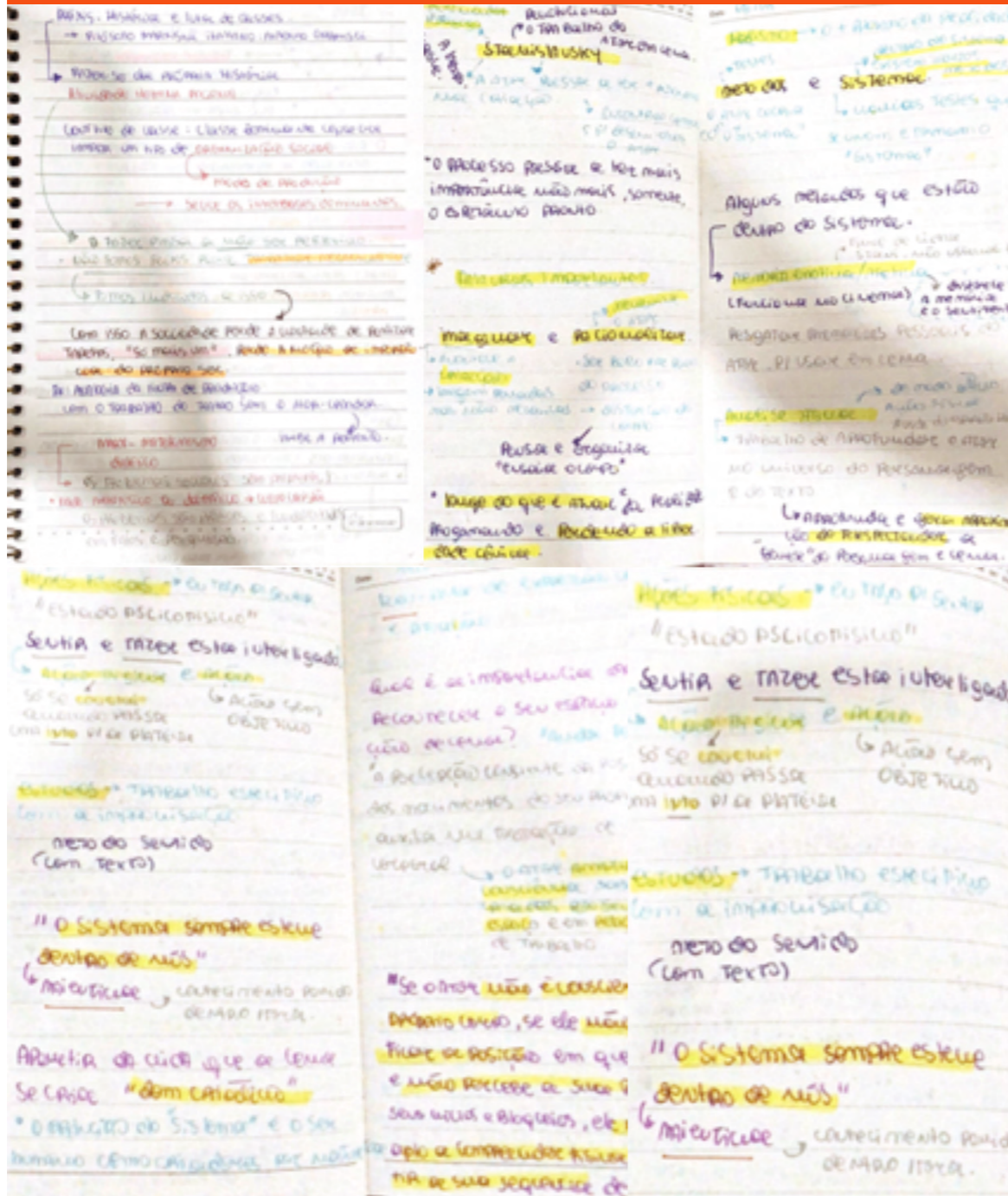


FIGURA 4
Diário de bordo de estudante. Fonte: Acervo do autor.

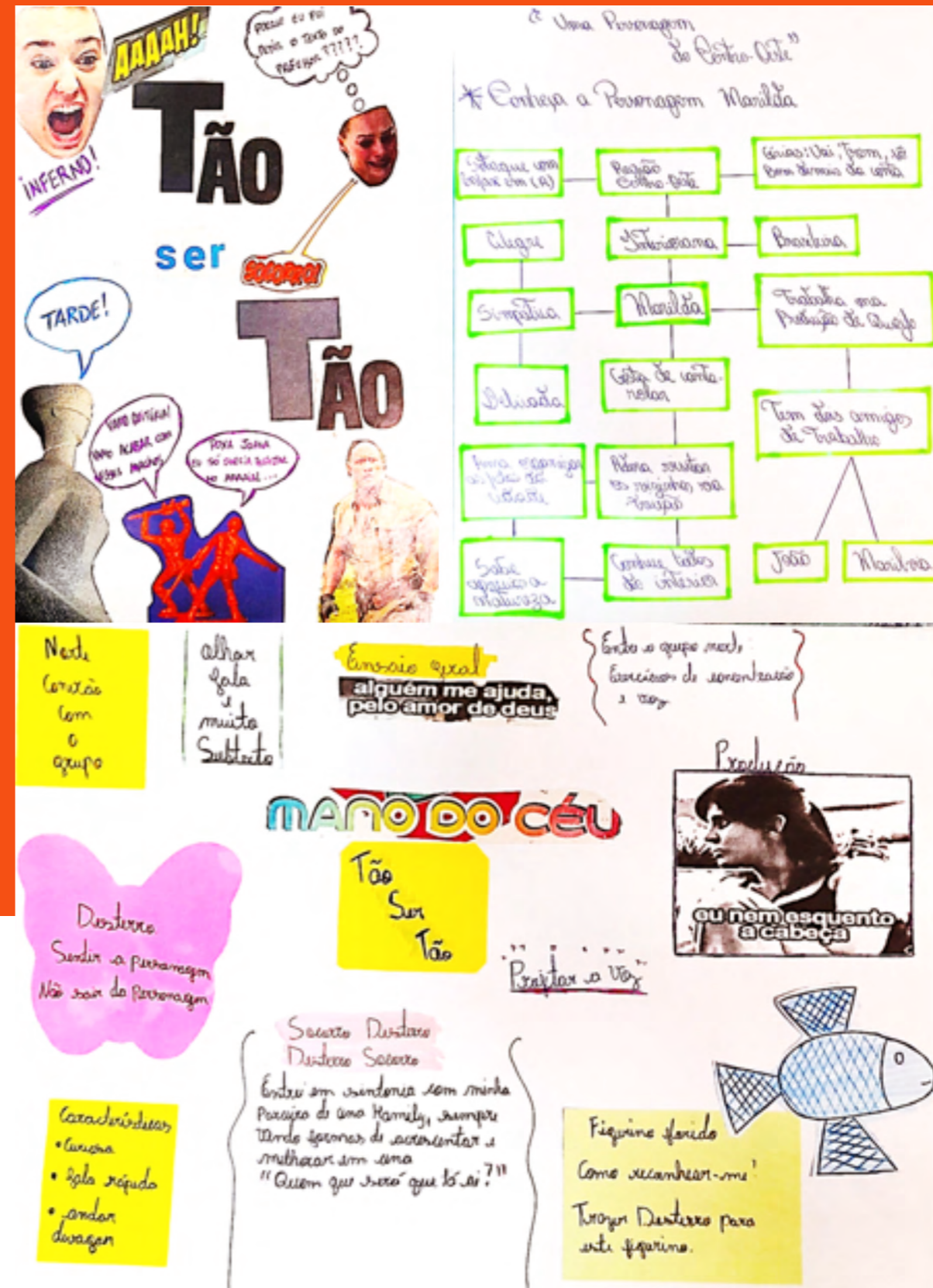


FIGURA 5
Protocolos em escrita, produzidos pelos estudantes-artistas. Fonte: Acervo do autor.



DESAQUECIMENTO

Este artigo é uma produção acadêmica fruto do trabalho de registro da prática realizada no primeiro semestre de 2022, bem como dos encontros e desencontros metodológicos e de fundamentação, ocorridos no decorrer do primeiro semestre no curso de Doutorado em Artes Cênicas. Ele vem das considerações levantadas em coletivo no decorrer das aulas no componente Seminário Interdisciplinar de Pesquisa, ofertado pelo PPGAC/UFBA, no segundo semestre de 2022, ministrado pela professora doutora Eliene Benício (PPGAC/UFBA). Portanto, suas análises e reflexões registradas expõem o caminho inicial percorrido durante as organizações preliminares da investigação que está sendo desenvolvida no doutoramento.

Questionamentos como quais as competências de atores e atrizes na contemporaneidade são curiosidades que perpassam a investigação que está sendo desenvolvida, focada na formação destes artistas cênicos. Portanto, as reflexões acerca do repensar o ofício de atores e atrizes na contemporaneidade, e de relacionar estas ampliações de olhares mediante as experiências vivenciadas com o coletivo de estudantes em formação teatral, com as desmistificações acerca do Sistema Stanislavski, são contribuições fundamentais para o andamento da investigação geral, que trata da formação de atores e atrizes.

Tais práticas permitem pensar acerca da natureza metodológica da pesquisa e das próximas experiências práticas que serão desenvolvidas. Daí vem a conclusão da importância de se criar encontros nos quais os aspectos conceituais da equidade estejam presentes, possibilitando uma maior qualidade no processo de criação e de formação dos artistas cênicos. Do mesmo modo, acredito ser pertinente considerar as relações de entendimento do trabalho artístico profissional de atores, pensando nas dimensões laborais e de vocação, buscando encontrar um paralelo que atenda às demandas estéticas, técnicas e poéticas, bem como alcancem critérios objetivos e que passem pela perspectiva materialista de remuneração, importante no movimento de não precarização dos fazeres.

Acredito que esta dimensão acerca do pensar este ator contemporâneo em diálogo com o Sistema Stanislavski desconstruído, estará bem aprofundado, futuramente, na produção de artigos vencedores que focarão nas práticas desenvolvidas para o doutorado e conseqüentemente, na própria tese de doutoramento.



REFERÊNCIAS

- » ADLER, Stela. *Técnica da representação teatral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- » DAGOSTINI, Nair. *O Método de Análise Ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, FFLCH, São Paulo, 2007.
- » FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- » FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 17ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- » MAUCH, Michel. FERNANDES, Adriana e CAMARGO, Robson Corrêa de. O Rei Stanislavski no tempo da pós-modernidade: Traduções, traições, omissões e opções. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*. Vol. 7. Ano VII, nº 3, 2010.
- » PIACENTINI, Ney. *Stanislavski revivido*. 1. Ed. São Paulo: Giostri, 2014.
- » RAMON, Diogo. *Montagem Cênica no Ensino Médio: Uma experiência de criação poética, artística e pedagógica através do Etюд de Stanislavski*. Manaus, 2018.
- » CARNICKE, Sharon Marie. Stanislávski: sem censura nem cortes. Tradução de Felipe Rodrigues Carvalho. *Urdimento*. Florianópolis, v.1, n.40, p.1-31, mar./abr. 2021.
- » STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre si mesmo en el proceso creador de la vivencia*. Tradução: Jorge Saura. Barcelona: Alba Editorial, 2007.
- » STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre si mesmo en el proceso creador de la encarnación*. Tradução: Jorge Saura. Barcelona: Alba Editorial, 2009.
- » STANISLAVSKI, Constantin. *Minha vida na Arte*. Tradução do original russo de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- » VÁSSINA, Elena. “Novo Método” de Stanislavski segundo seu último texto: “abordagem à criação do papel, descoberta de si mesmo no papel e o papel em si mesmo”. *Revista Moringa – Artes do Espetáculo*. João Pessoa, UFPB, v. 6 n. 2, jul/dez 2015, p. 121 a 130.
- » ZALTRON, Michele Almeida. *Imaginação e desconstrução em K. Stanislávski*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2011.
- » ZALTRON, Michele Almeida. A prática do *etiud* no “Sistema” de Stanislavski. *Questão de Crítica*. Vol. VIII, nº 65 agosto de 2015.