


# Estudos sobre o ator

Esta sessão é dedicada ao estudo e aprofundamento do Sistema de Stanislavski e da Metodologia do Teatro Escola Macunaíma.

Nesta primeira edição, damos início às reflexões sobre o trabalho do ator com textos que homenageiam dois grandes mestres, que durante anos fizeram parte do corpo docente da Escola e contribuíram para a formação de muitos de seus alunos e professores.



Laura Lucci e Lineu Carlos Constantino foram pessoas comprometidas com a arte, que dedicaram suas vidas à docência e à pesquisa teatral. Seja na busca constante por novas ferramentas para o trabalho do ator, no gosto pela experimentação das formas, no diálogo contínuo com a produção teatral contemporânea, no apontamento das referências históricas para nosso fazer hoje, na sabedoria de suas

próprias experiências. E, principalmente, na proposta de um saber compartilhado e construído coletivamente.

É não só pelos mestres que foram, mas pelo aprendizado que continuam a nos proporcionar que publicamos agora as reflexões de Laura e Lineu.

# O registro do corpo

**POR LAURA KIEHI LUCCI**

*Como atriz, o corpo, meu instrumento de trabalho, sempre me fascinou.*

Ainda como aluna da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/Artes Cênicas - USP), me preocupava a questão da busca de um gestual na construção de uma personagem e a vontade de transformar o gesto em algo simbólico e expressivo. Depois de formada, fiz cursos que pudessem dar respostas aos meus questionamentos: clown, máscaras, teatro físico, teatro de rua. Os questionamentos eram ainda turvos e não conscientes de uma trilha que já estava sendo construída. Já que o título deste depoimento é o registro do corpo, desde então, registrava tudo o que fazia como estudante e atriz. Essa “mania” sempre tive. Devo aos professores Janô (Antonio Januzelli) e Armando Sérgio da Silva o estímulo de fazer registros de aulas e reflexões teatrais, quando era aluna da USP.

## CAMINHOS

Em 1995, quando vim lecionar no Teatro Escola Macunaíma, conheci melhor à metodologia daqui, que utiliza as Ações Físicas de Stanislavski. Eu já havia trabalhado com Stanislavski na faculdade, com o Grupo Nove, do qual participavam vários professores e ex-professores desta Escola (Adriano Cypriano, Paco Abreu, Álvaro Cueva, Marcelo Lazzaratto, Sergio Coelho). Fiquei entusiasmada com a maneira objetiva e didática de como o Macunaíma se propunha a ensinar este Sistema. Tendo um interesse cada vez maior pelo trabalho corporal do ator, percebi nesta metodologia uma maneira de unir minha pesquisa como atriz ao meu trabalho como professora de teatro (Antes,

costumava dividir as duas atividades. Hoje, atuar e lecionar faz parte de um caminho único de pesquisa e maturidade profissional). Vejo no Sistema de Stanislavski um caminho de libertação do ator, o estímulo para que o aluno procure, experimentando, na prática, ações adequadas ao seu personagem, e valorize o ato de criação único e pessoal, além de trazer maior consciência de suas possibilidades de significação corporal.

As aulas de Expressão Corporal me “obrigaram” a pensar um planejamento e uma abordagem para o corpo do intérprete. Os questionamentos que vieram, a partir do refazer constante que é o ensino, me conscientizaram da necessidade da busca de uma pesquisa pessoal. Em Londres, descobri a Mímica Corporal (técnica criada pelo francês Etienne Drecoux), que hoje, tento utilizar para aprofundar minha pesquisa sobre a expressividade do ator. Sei, agora, aonde quero ir, qual deve ser meu percurso, ainda que longo. Quando traçamos uma linha que explica nossas opções, procuramos momentos significativos, marcas, acontecimentos, que só se mostram importantes depois, quando tentamos refazê-los para entender como fomos chegar ao ponto onde estamos.

## REGISTRAR E POSSIBILITAR A CONSCIÊNCIA

Registrar, para mim, é deixar rastros, marcas, passos no chão, que mostram um caminho, nem sempre reto, mas surpreendentemente claro. É refazendo este caminho que conseguimos nos entender e perceber que, muitas vezes, de maneira não consciente, já delineávamos a trilha que mais tarde acabaríamos por percorrer com convicção.

Acredito na construção do conhecimento, que se dá pela reflexão e assimilação. O registro é uma

forma de refletir na ação, já que, quando se registra algo, este algo é reconstruído. Ao reconstruir, a consciência se amplia e, à luz da imagem ampliada de nossas ações, enxergamos melhor aquilo que no momento não era claro. Desta apropriação surgem novos caminhos.

Os caminhos do processo de construção da reflexão são muitos e só cada um (...) faz o seu. É neste sentido que o ato de refletir é libertador (...). O ato do registro da reflexão histórica o processo e instrumentaliza para a conquista do produto (Cecília Warschauer, em *A Roda e o Registro*).

#### PARA NÃO DIZEREM QUE NÃO FALEI DE CONSTRUTIVO...

Foi na reconstrução, para escrever este artigo, que comecei a entender de onde pode ter vindo a vontade de buscar um registro do trabalho de corpo que fosse significativo para o aluno.

Há dois anos foi introduzida, na Escola, à pedagogia construtivista, que tentamos aprimorar e praticar com a ajuda da coordenação e reuniões periódicas com a professora Emília Cypriano. Nunca antes havia ouvido falar de Construtivismo, nem conhecia os diferentes métodos pedagógicos existentes. Falo isso com alguma timidez, mas sem (muita) vergonha, pois acredito ser essa, infelizmente, a realidade da maior parte do ensino de educação teatral em nosso país. A relação artista x educador já foi amplamente discutida em nossas reuniões, mas deve merecer atenção especial pela quantidade de questionamento e preconceitos que carrega.

Sendo o construtivismo uma linha de ensino que tem por base a construção do conhecimento (correndo o risco aqui, de estar sendo extremamente simplista), o registro torna-se uma das ferramentas fundamentais para que essa construção aconteça de maneira consciente e possa ser refeita pelos que participaram do processo. Este e os outros depoimentos dos professores são o aprimoramento da ideia do registro em nossa Escola, que começou com um caderno feito pela

coordenação com as anotações das nossas reuniões e depois se ampliou para o “Livro da Vida” dos professores e o “Diário de Bordo” mantido pelos alunos. É sobre esse diário que gostaria de continuar minha reflexão.

#### COMO REGISTRAR O CORPO?

O Diário de Bordo é um caderno em que cada turma registra as aulas do semestre, escolhendo de que forma ele será passado, para que todos colaborem com a memória do grupo. Algumas turmas fazem verdadeiros “diários” e utilizam o caderno como instrumento de diálogo e confraternização. Outras se preocupam em registrar minuciosamente cada exercício dado pelos professores e suas explicações. Todas são válidas e extremamente interessantes, pois trazem, de maneira implícita, as “marcas” das pessoas, sua maneira de ver as aulas e os colegas, sua relação com o ensino teatral e com a nossa Escola. A utilização dos diários na relação professor/aluno é encorajada constantemente pela direção e coordenação da Escola, e as formas que vêm sendo feitas pelos professores são relatadas em reuniões.

Foi lendo um desses registros do diário, de uma turma para a qual eu lecionava Expressão Corporal, que percebi algo frustrante. Em outras matérias (principalmente Montagem), as anotações eram constantes e minuciosas; na parte destinada ao corpo, eram escassas e, muitas vezes, extremamente vagas. As aulas de Montagem tomam um tempo maior do aluno, além de ser o local aonde o conhecimento construído em todas as outras matérias pode ser experimentado na prática. Ainda assim, os registros mostram certa dificuldade para transpor aquilo que foi experimentado, por sensações físicas, para uma linguagem mais racional. Os comentários sobre a aula (foi muito legal, por exemplo) não deixam clara a apropriação pelo aluno daquilo que foi trabalhado. Esta constatação foi um dos motivadores das minhas indagações:

- a) como instigar nos alunos o registro das experiências físicas das aulas de corpo?
- b) qual a melhor forma para este registro?

## A CONSTRUÇÃO DA ESSÊNCIA

Há pouco tempo, costumava começar minhas aulas de corpo perguntando para cada aluno, na roda, o que esperava daquele semestre. As respostas, em sua maioria, sempre mostravam uma preocupação em aprender técnicas corporais que pudessem ser uma prova de maestria ou saber instantâneo. Raramente, alguém expressava a necessidade ou vontade de buscar uma consciência corporal ou um treinamento visando à expressividade do ator. Talvez reflexo da “sociedade de consumo”, talvez influenciados por conceitos petrificados, não sei se percebiam que seus quereres mostravam a vontade de obter resultados, de preferência, imediatos: “Quero aprender a virar estrela; Queria aprender mímica; Quero saber a técnica de clown”. Lembrava muito de mim mesma, no início da profissão, querendo aprender um pouco de tudo para encontrar a essência de alguma coisa. Na hora do planejamento, a frustração de saber que o tempo de aula nunca comportaria tantas técnicas nem tantas vontades...

Hoje, minha prática, no primeiro dia de aula, mudou. Ainda me sento em roda e ouço cada um, mas não para saber o que esperam das aulas, e sim para discutirmos a noção do que deve ser uma aula de corpo para atores. Descobri que, ao mudar o foco da pergunta, mudo também o grau de reflexão e consigo construir qual é a essência, para eles e para mim, do corpo no teatro. Chegamos a palavras como “presença”, “expressividade”, “precisão”, que são a base de toda e qualquer técnica corporal. Não me preocupo mais em “dar” uma técnica; e sim, em utilizar-me de várias em exercícios para que ao aluno possa tomar consciência de seu corpo modificado, “dilatado”:

O corpo dilatado do intérprete é um corpo quente, mas não no sentido emocional ou sentimental. Sentimento e emoção são reações, consequências. É um corpo quente vermelho, no sentido científico

da palavra. As partículas que fazem parte do comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energia. Elas sofreram uma incrementação do movimento, elas se afastam, se atraem, se opõem uma à outra, com mais força, mais velocidade, dentro de um espaço maior (Eugenio Barba, *The Papel Canoe*, tradução minha).

A técnica é um meio, não um fim. Um meio para obter consciência da própria imagem projetada para outros, de apreender um significado simbólico, de construir significações em cena. A virtuosidade não é matéria do ator, mas a vida, suas sutilezas e nuances, independentemente do estilo teatral.

## BUSCANDO UMA IMAGEM

O corpo humano não é simplesmente algo apreciado pela razão, mas é antes saboreado pelos sentidos, imerso nas vivências afetivas, no interior das quais a linguagem se cala. (Giovania Gomes de Freitas, em “O Esquema corporal. A imagem corporal, a consciência corporal e a corporeidade”).

Nos ensaios para a peça *Narrador* (1997), o diretor e professor desta escola, Adriano Cypriano, propôs um exercício, criado por ele, para o aprofundamento da compreensão da peça e das relações entre personagens. Nós, atores, ao redor de uma grande folha de papel, deveríamos escolher uma cor e, sem nos comunicarmos verbalmente, traçar cada um o caminho da sua personagem no decorrer da peça. O resultado não só nos revelou um “mapa” de movimentos do espetáculo, como serviu para mostrar um maior ou menor grau de intensidade e entendimento de cenas e conflitos. Neste desvelar simbólico, cores e formas, pintadas por impulso, adquiriam sentido durante

o próprio ato de criar, trazendo novos níveis de consciência das personagens que trabalhávamos já há dois meses. Na reflexão conjunta, terminado o exercício, perguntas geradoras de novos caminhos... Por que minha personagem, amarela (cor que, ao descobrirmos que simbolizava o “metal”, utilizamos no figurino), às vezes, era um ponto (ou pontos), às vezes, uma reta no papel? Que acontecimentos no transcorrer de seu caminho modificaram sua “forma”? Como colocar isso em ações? E, a partir daí, novas ideias surgiram...

Quem trabalha com teatro sabe da importância do simbólico e do subjetivo para o trabalho do ator. É comum utilizarmos exercícios que exploram os sentidos na busca da compreensão do “mundo interno” de uma personagem. Criar relações e atribuir valores simbólicos fazem parte do nosso cotidiano. Mediante o que chamamos de dualidade ator/criador – ator/personagem, o intérprete é, ao mesmo tempo, criador e criatura, contemplador e contemplado. Este vai e vem de forças se estabelece também no jogo da razão e emoção, interno e externo, ação e sensação. Neste movimento de troca constante está uma das bases do sistema stanislavskiano: o sentimento é a consequência da ação, que pode ter como motivação a “verdade das paixões”.

Um exercício clássico, que mostra a utilização da relação simbólica no trabalho de construção de personagem, é o “jogo se”: se a personagem fosse uma fruta, que fruta seria? Se fosse um animal, uma cor, um objeto, etc.? Esse tipo de transposição foi uma das formas que encontrei para o registro corporal com meus alunos. Ao se transformar uma sensação sinestésica em uma imagem, esta sensação passa a ter um “corpo”, a ser uma “forma”, torna-se tangível e passível de mudanças e reflexões, que poderão novamente ser experimentadas no espaço, visto que não se perderam na sua essência, mas apenas foram modificadas. ■



# Aprendizado em grupo e criação teatral

**POR LINEU CARLOS CONSTANTINO**

Nosso objetivo é refletir sobre alguns fatores que impedem e/ou dificultam as relações interpessoais, construídas no processo de aprendizado grupal, e de que modo elas se vinculam com o desenvolvimento da expressão dramática dos alunos.

## 1. CRIATIVIDADE

Para Stanislavski, o primeiro objetivo de uma escola de teatro é livrar o aluno de estereótipos que impedem a sua espontaneidade e criatividade. A estereotipia se desenvolve durante a socialização dos indivíduos, nas várias instâncias sócio-culturais nas quais se efetua sua educação. Atitudes, gestos e papéis vão se cristalizando no dia a dia das pessoas. A repetição mecânica dos movimentos se torna o esquema do dia a dia das pessoas. A repetição mecânica dos movimentos se torna o esquema corporal rígido, tenso. Daí a necessidade de um trabalho corporal que possibilite ao aluno, ao longo de um tempo, livrar-se da couraça que recobre o corpo, impedindo-o de realizar movimentos livres, fluentes, articulados entre si. O corpo, tomado em sua acepção integral psicofísica, envolve a comunicação verbal, gestos, movimentos, sentimentos e idéias, sendo o instrumento que o ator dispõe para agir criativamente.

O ator modela seu corpo em função do personagem que pretende criar. Ator/personagem a partir do seu esquema referencial de vida, que abrange modos de subjetivação e objetivação no processo de apropriar-se do contexto sócio-histórico no qual atua. Neste contexto, o indivíduo age de modo natural, sem dar-se conta inteiramente das implicações de suas ações. A criação do personagem coloca-o numa situação paradoxal. Para obter naturalidade cênica, artística, o aluno

necessita aprender de forma voluntária e consciente a tornar-se um ator; e a adquirir os meios técnico-expressivos que favoreçam a sua preparação como tal. O indivíduo que se coloca nesse objetivo é um ser humano sócio-histórico, contextualizado, que vai colocar os seus conhecimentos prévios à prova em uma nova situação (tornar-se ator), que pode gerar medo e ansiedade. Medo de ser invadido por circunstâncias que o desloquem de seus referenciais habituais, de um caminho que ele deseja trilhar, receando perder-se frente ao desconhecido.

Esses aspectos evidenciam a complexa imbricação do indivíduo em sua historicidade/singularidade; a preparação para ser ator (uma especialização) e os instrumentos que ele deve obter para construir o personagem (ficcional). O indivíduo, nesse processo, encontra-se com outros indivíduos, com outros desejos e expectativas. Independente de sua vontade, vê-se situado numa rede de relações interpessoais, no início, confusas, pouco diferenciadas, na qual ele ingressa como absoluta singularidade, desconhecendo, ainda, o outro, aquele que pensa e deseja diferente de si. A postura egocêntrica se forma no processo de socialização dos indivíduos que raramente foram preparados para conviver em grupo, compartilhar, que se veem como pessoas isoladas dos demais com quem mantêm, geralmente, vínculos superficiais e indiferenciados.

Uma dificuldade adicional, não prevista pelo aluno, é criar um referencial de grupo comum para atingir objetivos comuns. Parece fundamental vincular as relações interpessoais no grupo com o maior ou menor desenvolvimento da criatividade. Esta sempre foi uma das principais preocupações de Stanislavski, ao longo de sua carreira.

## 2. ÉTICA E DISCIPLINA

Para o autor russo, ao contestar a supremacia da estrela em detrimento do conjunto do espetáculo, tornou-se evidente a importância do grupo na realização de um objetivo comum, coeso e participante na concepção da práxis teatral. O clima hostil entre os atores impede a efetivação de um trabalho criativo.

A experiência artística do trabalho coletivo deriva do estado psicofísico da criação (...). A ética artística deverá estar em concordância com a natureza, caráter e propriedades da vontade criativa e do talento. Ambos são, antes de mais nada, características da paixão, do entusiasmo e do caminho para a ação criativa (Stanislavski, 1994).

A preocupação ética foi uma constante na obra de Stanislavski, com o objetivo de orientar os procedimentos do grupo em busca de um processo artísticos do mais alto nível. Ele propunha a eliminação dos problemas capazes de esfriar a paixão, o entusiasmo, à vontade criativa do grupo, relacionados ao egoísmo, à falta de disciplina em relação ao trabalho, atrasos, faltas, displicência no estudo do papel, prepotência, ao invés de humildade, no relacionamento com os demais. Esses problemas, não resolvidos no grupo, eram percebidos imediatamente pelo público, na maior ou menor coesão que os atores obtinham, quando o espetáculo já estava em cena (Stanislavski, 1994).

Levando ainda mais longe as exigências em relação ao comportamento dos atores, o encenador e pedagogo russo adverte que, não se pode viver como um burguês de espírito estreito e vulgar, em nossa vida pessoal, e tornar-se de repente um Shakespeare ao abrir das cortinas (1994).

Ele enfatizava só ser possível trabalhar de maneira criativa, quando há condições favoráveis para isso. Se todos comessem a se interessar pelo outro, então, a humanidade inteira defenderia minha liberdade, individual, pessoal (1994).

Baseada nos princípios desenvolvidos pelo

diretor russo, Spolin (1979) enumera uma série de fatores que tendem a favorecer o ato criativo: liberdade pessoal, ser sujeito de nossas ações; combater a linguagem e as atitudes autoritárias; conquistar um relacionamento de grupo saudável, com todos trabalhando inter-relacionados para executar um projeto, com total contribuição e participação pessoal. Se um indivíduo domina, os outros integrantes do projeto têm pouco crescimento ou prazer na atividade, não existindo um verdadeiro relacionamento grupal.

## 3. PAPEL DOCENTE

Esse modo de vincular grupo e criação artística só poderá se concretizar, se o pessoal docente estiver sensibilizado para o ensino e aprendizagem recíproca. Geralmente, os professores temem perder o seu status de autoridade, convertendo-a em atitudes autoritárias frente a um possível caos entre os alunos que os faria perderem o seu papel institucional, rompendo a complementaridade dialética aluno/professor, para estabelecer o diálogo pedagógico. Nesse contexto, a melhor defesa do professor é conhecer o que vai ensinar e ser honesto na valorização do que sabe e não sabe, frente a algum problema ou questionamento. Esse ponto é básico para que o docente abandone sua atitude, às vezes, não percebida como tal, de onipotência e adote uma relação com os alunos, colocando-se como ser humano diante de outros seres humanos. A imagem idealizada do professor onipotente e onisciente perturba o aprendizado, em primeiro lugar, do próprio professor (Bleger, 1979).

## 4. CATEGORIAS GRUPAIS

Como deverá se orientar o professor frente a tantas questões que um grupo suscita? Algumas categorias, sistematizadas por Enrique Pichon-Rivière (Psiquiatra e psicanalista argentino de origem suíça, que nasceu em 25 de junho, de 1907, em Genebra, Suíça; e faleceu em Buenos Aires, no dia 16 de julho de 1977), podem auxiliar a compreender os processos grupais.





**AFILIAÇÃO:** É um grau incipiente, superficial, de identificação do grupo com a tarefa, não existindo envolvimento de corpo inteiro; ao longo da história do grupo a afiliação vai se transformando em **PERTENÇA**, maior grau de identificação e integração com o grupo, possibilitando a elaboração das tarefas. A pessoa veste a camisa. Supera as distâncias. A afiliação e a pertença são vistas no grupo pelo grau de responsabilidade com o qual os integrantes assumem o desenvolvimento da tarefa.

**COOPERAÇÃO:** É a possibilidade dos integrantes assumirem e desempenharem papéis diferenciados, com rotatividade no interjogo grupal. É a contribuição de cada um para com a tarefa e com o outro, com o que sabe e com o que pode.

**PERTINÊNCIA:** É o centramento na tarefa. Não centrar-se pode ser impertinência. Quando ocorre a impostura ou o sabotamento, quando há resistência à mudança, a produtividade do grupo estanca, parecendo não sair do lugar, caindo em ponto morto.

**COMUNICAÇÃO:** O mecanismo fundamental do grupo é a interação, que ocorre por distintas vias de comunicação. Como ouço o outro, como expresso minhas ideias e sentimentos, que código o grupo vai criando para evitar mal entendidos e perturbações nas mensagens. O que é comunicado em grupo pela linguagem (que estrutura o pensamento) nem sempre é o que as palavras significam em seu sentido original. Se o grupo encontra-se descentrado em relação aos seus objetivos, com contradições não resolvidas, a comunicação é afetada por múltiplos ruídos, uma espécie de estática, na qual cada um entende o que quer, criando obstáculos para a elaboração

do conhecimento.

**APRENDIZAGEM:** Ela se processa a partir do modo como o grupo desenvolve as informações; o modo singular como cada integrante assimila o que é comunicado. O aprendizado não se realiza de forma linear. Ele evolui por etapas estruturadas hierarquicamente (da mais simples a mais complexa, por exemplo) e pode se realizar de forma fragmentada, sem visão de conjunto, de maneira “confusional” que desestrutura num dado momento o processo grupal ou o faz regredir para estágios anteriores. O aprendizado, sendo algo dinâmico, contraditório, pode apresentar saltos de qualidade, com o grupo avançando em relação à tarefa num tempo e ritmo inesperados. O aprendizado é sempre uma relação de sujeitos frente ao objeto de conhecimento.

**TELE** (que significa a distância): É a disposição positiva ou negativa para trabalhar a tarefa; é a aceitação ou rejeição que os integrantes têm espontaneamente em relação aos demais. São sentimentos de atração ou rejeição, portanto, teles positiva ou negativa (Pichon-Rivière, 1979; Moreno, 1978; Gayoto, 1991).

Essas categorias se constituem num guia para orientar o professor frente ao desenvolvimento grupal e sua relação com o processo de criação artística. Constituem-se numa possibilidade de sistematizar a compreensão das relações interpessoais. Os professores, de algum modo, intuem em sua prática a presença dessas categorias. Trata-se, contudo, de adquirir maior consciência de sua existência. A criação artística não se dá no vazio. São os indivíduos, como sujeitos de suas ações, que a efetuam, perpassados por medos, ansiedades e contradições. O teatro e a arte de

modo geral se configuram como uma ação educativa, que visa ampliar o referencial do aluno, já que possibilitam a concretização dos sentimentos em formas expressivas, tornando-se um meio de acesso a dimensões humanas não passíveis de simbolização conceitual.

Por intermédio do teatro, conhecemos melhor nossas experiências, sentimentos, abrindo espaço para a criatividade e a espontaneidade, categorias básicas para a construção do sujeito que age ativamente sobre as circunstâncias dadas (Duarte, 1993 e 1999; Vygotsky, 1999).

#### OBSERVAÇÕES FINAIS

É bastante difícil a descrição das relações interpessoais frente ao processo criativo, pois nele intervêm aspectos inconscientes que dificultam um olhar sobre o grupo. Nele está implicado o próprio coordenador com suas carências e lacunas. Educar é uma tarefa complexa. O mundo tornou-se tão complexo que os indivíduos sentem-se inseguros e receosos até de sua própria sobrevivência. Resgatar valores, revisar paradigmas, enfrentar o incerto e o inesperado não são tarefas simples. Os jovens são particularmente vulneráveis a essas questões. Vivem o desconforto de conviverem, ao mesmo tempo, com recursos tecnológicos sofisticados e a tremenda miséria e exclusão social imperante no país. São estimulados ao sucesso, à competitividade, ao consumo, mas sentem as limitações do meio social para a realização dos seus desejos. Esperançosos e céticos veem o futuro como uma esfinge a ser decifrada, sem os recursos do Édipo mítico. A função do professor,

diante dessas circunstâncias, não é operar milagres nem resolver magicamente os problemas. Ele deve sinalizar as dificuldades que impedem o grupo de concretizar os seus objetivos, intervindo para aclarar, propor, dialogar, não fazendo pelo aluno, mas com ele.

#### REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO:

- BLEGER, José. *Temas de Psicologia*, Martins Fontes, 1979.
- DUARTE, Newton. *A Individualidade Para-Si*, Autores Associados, 1999.
- KNÉBEL, M. O. *Poética de la Pedagogia Teatral*, Sigla Veintiuno, 1999.
- GAYOTTO, M. L. C. *Movimento Dialético do Processo Grupal*, Instituto Pichon-Rivière de São Paulo, 1991.
- MORENO, J. L. *Psicodrama*, 1º volume, Cultrix, 1979.
- MORIN, Edgar. *Os Sete Saberes Necessários à Educação do Futuro*, Cortez, Editora/UNESCO.
- SPOLIN, Viola. *Improvisação para o Teatro*, Perspectiva, 1979.
- STANISLAVKI, Constantin. *A Preparação do Ator*, Civilização Brasileira, 1979; *A Construção do Personagem*, 1976; *A Criação de um Papel*, 1972.; *El Arte Escénico*, Siglo Veintiuno, 1990; *Ética e Disciplina*, México, 1994.
- TOPORKOV, O. *El Teatro de Stanislavski*, Cuba, s/d.
- VRAKTANGOV, E. *A Preparação do Papel, in O Teatro e sua Estética*, Portugal, Portugal, s/d.
- VIGOTSKI, S.L. *Psicologia da Arte*, Martins Fontes, 1998; *A Formação Social da Mente*, 1995; *Pensamento e Linguagem*, 1997. ■