


□ procedimentos

# Procedimentos pedagógicos

Escrito por Débora Hummel, coordenadora pedagógica do Teatro Escola Macunaíma, o artigo que publicamos agora revela sua preocupação, para além da profissionalização técnica de atores, com a formação do aluno enquanto indivíduo. Débora apresenta o processo pelo qual procurou associar um pensamento pedagógico à prática cotidiana dos professores e relaciona teorias de aprendizagem com a metodologia da Escola. O texto a seguir expõe



como os conceitos sócio-interacionistas da educação podem potencializar certos princípios da prática artística como: autonomia, individualidade, ação, interação, cooperação.

Para registrar as atividades pedagógicas fora da sala de aula, publicamos também um texto da professora Marcela Grampoldo, em que ela fala sobre os encontros práticos com os professores, que coordenou ao longo do 1º semestre de 2012. Organizados a partir de sua

experiência no curso de formação de professores do MICHA (MICHAEL CHEKHOV ASSOCIATION) em Nova Iorque, esses encontros propuseram uma vivência das ferramentas utilizadas por Michel Chekhov para o aprofundamento do ensino do Sistema Stanislávski, como o trabalho com a Atmosfera, o Gesto Psicológico e os Quatro Irmãos. Estes e outros pontos importantes da técnica de Chekhov são abordados pela professora Marcela no texto a seguir.

# Por que sócio-interacionismo em uma escola de atores?

**POR DEBORA HUMMEL**

Como pedagoga que atua em uma escola técnica de formação de ator, senti necessidade de contribuir com a formação pedagógica dos professores.

Escolas de formação complementar, em sua maioria, não se preocupam com aspectos pedagógicos, buscam apenas especialistas no setor. Mas quem se propõe a ensinar algo a alguém deve refletir sobre esse fazer, afinal, a educação não acontece apenas na escola, mas em qualquer lugar, onde as relações inter e intrapessoais ocorram intensamente.

Qual a visão dos professores sobre educação, ensino, aprendizagem, escola? Que conhecimentos pretendem passar para a formação do indivíduo e da sociedade? Essas questões me pareciam vagas, ou melhor, pareciam nunca terem sido pensadas pelos educadores.

No início do meu trabalho, percebi um abismo entre a minha linguagem e a dos professores. Em sala de aula, ocorria um trabalho teatral, no qual as relações estabelecidas eram de diretor-ator, com o objetivo final de produção de uma peça.

Por onde começar? Qual o melhor *script* para esses professores/diretores? Como mostrar que ENSINAR é o objetivo de qualquer escola? Como conscientizar os professores de que sua função é de educadores e não de diretores teatrais em um espaço escolar, que têm como objetivo principal a formação do indivíduo?

Surgiu daí um grande sonho: O “fazer pedagógico.”

O primeiro passo foi questionar o fazer dos professores: se eles levavam em consideração o fato de estarmos realizando um trabalho em uma escola com alunos e não atores, portanto com pessoas que não se encontram prontas para a ação teatral.

Discutindo em grupo, com os professores que lecionavam a mesma disciplina (com exceção de montagem que já tinha uma unidade metodológica), começamos o levantamento de conteúdos de cada série. Anteriormente, cada professor ensinava em sala de aula aquilo que queria, não havia unidade nem sequência lógica entre os conteúdos e as séries. Se um aluno da manhã quisesse mudar para a turma da tarde, mesmo que na mesma série teria enormes dificuldades de adaptação, pois os conteúdos não coincidiam.

A resistência foi muito grande. Foi necessário mostrar tanto a importância do planejamento, como o quanto sua falta prejudicava o aluno.

Em um segundo momento, propus, em encontros bimestrais, discutirmos a contribuição do planejamento para nossa ação cotidiana e aprendizagem dos alunos.

Nesses encontros, os professores já estavam menos resistentes, abertos para o diálogo e a troca. Entretanto, a frequência foi pequena (30%). Eles vinham a um encontro, faltavam em outro e, assim, sucessivamente. Contudo, no decorrer do processo, apresentei a proposta de discutir mais sobre o planejamento: os objetivos de cada termo, nossa forma de avaliar e um espaço para troca de

experiências.

Parece pouco, porém era um início significativo para um fazer pedagógico mais consciente. No transcorrer desse ano, ouvia-se pelos corredores da escola um burburinho entre os professores sobre preocupações pedagógicas e não apenas teatrais. Respirei fundo e pensei:

**- Ufa! Já saímos do marasmo pedagógico que existia nesta escola!**

Deixei que o murmúrio ocupasse mais espaço, contaminasse mais professores, até propor uma reunião para discutirmos a possibilidade de encontros quinzenais, orientados pela professora doutora Emília Cipriano, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). A proposta foi aceita e os encontros passaram a ocorrer sistematicamente. Ao mesmo tempo, a frequência dos professores foi se ampliando e a reflexão pedagógica começou a se instalar em nosso ambiente.

Esses encontros têm sido uma grande fonte motivadora para nosso aprendizado, pois é sempre um aprendizado, mesmo como educadores.

A troca entre professores está sendo essencial para o avanço do processo pedagógico. Nossas reuniões estão ocorrendo dentro de uma nova visão que busca o questionamento de uma forma gostosa, inovadora e inesperada.

Nesses encontros fomos introduzindo conceitos sócio-interacionistas, mas essa escolha não ocorreu por acaso ou simplesmente porque, como pedagoga, creio nesses princípios. Ela se deu porque as concepções de HOMEM, MUNDO

e CONHECIMENTO, propostas por essa tendência pedagógica, andam de mãos dadas com os princípios teatrais que a escola sempre acreditou.

Podemos afirmar que o teatro de todos os tempos esteve e está ainda hoje baseado na defesa de ideias elevadas como: democracia, liberdade, cooperação, solidariedade, entre outras.

O fazer teatral tem sido objeto de inúmeras especulações metodológicas, entretanto a nossa escola optou por seguir e reconstruir uma metodologia. Usamos o método das Ações Físicas de Constantin Stanislavsky. O russo, contemporâneo de Vygotsky<sup>1</sup> e Piaget<sup>2</sup>, dedicou a sua vida ao FAZER TEATRAL. Considerado o HOMEM DO SÉCULO no teatro, podemos afirmar que ele foi o diretor que mais se preocupou em buscar uma pedagogia para a formação do ator, tanto que temos uma divisão histórica na concepção de ator que é conhecida como o "teatro antes de Stanislavsky e depois."

Aqui, apenas citarei algumas premissas básicas do fazer teatral para Stanislavsky:

**AUTONOMIA** – Esse é o principal pilar do Sistema de Stanislavsky, pois ele queria trazer para a prática do ator a possibilidade da autoria, tirando-o do papel passivo e possibilitando uma criação ativa do personagem, o que mudava radicalmente a visão da época.

**INDIVIDUALIDADE** – Para o russo, tal palavra quer dizer que cada ator deve responder aos estímulos do diretor com as suas próprias experiências.

1 Lev Semenovich Vygotsky (Orsha, 1896, — Moscou, 1934), psicólogo bielo-russo, foi pioneiro na noção de que o desenvolvimento intelectual das crianças ocorre em função das interações sociais e das condições de vida.

2 Jean William Fritz Piaget (Neuchâtel, 1896 – Genebra, 1980), biólogo, psicólogo e epistemólogo suíço, fundou a Epistemologia Genética, teoria do conhecimento com base no estudo da gênese psicológica do pensamento humano.



**AÇÃO** – A palavra ATOR é igual a aquele que AGE, portanto sua principal função é criar ações para aquilo que o dramaturgo escreveu.

**INTERAÇÃO** – O ator só pode alcançar uma completa sensação orgânica ao se relacionar com tudo que está ao seu redor.

**COOPERAÇÃO** – É um princípio básico do fazer teatral, visto que o teatro é uma arte eminentemente coletiva.

Esses princípios já faziam parte da metodologia da escola, então, nada mais lógico do que trazer para o universo desses professores alguns autores que discutem esses mesmos princípios na pedagogia.

Para Piaget, as palavras ação e conflito surgem como válvulas para a aprendizagem ocorrer. Todo conflito cria ações e estas são o ponto de partida das futuras operações; já que elas sempre supõem um interesse que as desencadeiam e que podem ser uma necessidade afetiva, fisiológica ou intelectual.

Para Vygotsky, o termo interação social está intimamente ligado a uma visão de homem que é essencialmente social, e é na relação com o próximo, numa atividade prática, que esse, por intermédio da linguagem, acaba por se constituir e se desenvolver enquanto sujeito, ou seja, nas trocas com os parceiros – adulto/criança e criança/criança, são não só valorizados, como também incentivados.

Para Freinet<sup>3</sup>, AUTONOMIA e COOPERAÇÃO são os pilares de sua pedagogia e esta é uma pe-

dagogia de ação, na qual o aluno torna-se construtor de sua própria formação, pois é levado a se responsabilizar e a se avaliar de forma positiva; mais do que isso, ela dá aos alunos o sentido do esforço coletivo.

No livro *El último Stanislavsky*<sup>4</sup>, da russa Maria Knébel, seguidora de Stanislavsky, afirma-se que também o russo declarou guerra a passividade do ator e criou uma metodologia, na qual o ator, de forma ativa, deve buscar os próprios caminhos do seu personagem. A autora ainda nos conta que o maior sonho de Stanislavsky era o de um ator criador, porque ele acreditava que só isso traria alegria ao fazer teatro.

A tendência interacionista vê o homem como um sujeito situado historicamente e a construção do seu conhecimento se dá na interação com o objeto. Portanto, o conhecimento ocorre por meio da ação consciente do homem. E, por meio desse movimento de interação do homem com o mundo, ele passa a perceber os conflitos, as contradições e pode agir de forma a transformar a realidade.

Stanislavsky também acreditava que o trabalho cênico do ator ocorre na interação entre o ator-criador e ator-personagem; logo, o ator só se apropriará do seu personagem se o construir de maneira ativa, ou seja, agindo sobre esse novo conhecimento (papel do personagem).

A base do Teatro Escola Macunaíma já tinha como principal teórico um INTERACIONISTA, como podemos perceber pelos pressupostos descritos

3 Celestin Freinet (Provença, 1896– Vence, 1966), pedagogo anarquista francês, acreditava na aprendizagem prática, que se realiza por meio da experiência e de sua elaboração pela criança com a ajuda do professor.

4 KNÉBEL, María Ósipovna. *El último Stanislavskt*. Madrid: Fundamentos, 1996.

anteriormente, então falar em uma aprendizagem significativa e uma CONCEPÇÃO CONSTRUTIVISTA de educação me parece muito tangível.

Essa busca pedagógica continua ocorrendo e só avançou graças à grande contribuição da professora doutora Emilia Cipriano, que tem sido a nossa “luz”, já que por várias vezes a escuridão dominou o ambiente e ela, com seu brilho próprio, foi nos mostrando os caminhos possíveis de serem seguidos.

As indagações e reflexões se instalaram, o questionamento pairou no ar; por diversas vezes, a desconfiança foi parceira em nossas reuniões e algumas questões não paravam de ser repetidas:

“... A especificidade da nossa escola não permite a transposição desse modelo teórico...” Professor Zédu Neves.

“... O que é ser um professor mediador?”

Professora Shuba.

“... Será, então, que o papel do professor é o de fazer COM e não o de fazer POR?”

Professor Luis Monteiro.

“... Estou começando a perceber que o papel do educador não é informar, mas nosso principal objetivo é o de FORMAR pessoas.”

Professora Vivian Roizman.

Nossos encontros e desencontros continuam acontecendo, mas, hoje, existe uma compreensão do porquê falamos e insistimos, incansavelmente, com as ideias de:

- ENSINO
- APRENDIZAGEM
- AVALIAÇÃO
- ÉTICA
- RODA
- AFETIVIDADE
- E TANTOS OUTROS TEMAS.

Nesse momento, sinto o quanto foi bom ter tirado esse barco do ancoradouro e ter tido vocês, professores, como parceiros dessa viagem. O caminho é longo, mas as margens já podem ser vistas. Às vezes alguns ficam para trás, outras precisamos de bóias para ninguém se afogar; de repente nosso barco vai esvaziando-se, mas aí surgem novas caras. Esse movimento é a natureza do nosso fazer pedagógico, no qual a individualidade é respeitada, os limites são estabelecidos por cada um e o grupo se torna responsável pelo rumo do nosso barco. Rumo esse que não terá fim, pois sempre existirão novas águas para serem exploradas. O que percebo é que já percorremos alguns quilômetros e podemos dizer que alcançamos uma base para o nosso projeto pedagógico. Conquistas também já foram feitas e os seus frutos são muito saborosos.

*Debora Hummel é formada em Pedagogia pela PUC – SP e coordenadora pedagógica do Teatro Escola Macunaíma. ■*

# Michael Chekhov: um caminho para o trabalho com o Ator Criador

**POR MARCELA GRANDOLPHO**

Durante o primeiro semestre de 2012, os professores do Teatro Escola Macunaíma tiveram aulas sobre a técnica de Michael Chekhov. O curso foi ministrado por mim com o objetivo de trabalhar praticamente os elementos da técnica tendo em vista o aprofundamento do ensino do Sistema Stanislavski. Sendo assim, estabelecer relações entre os dois métodos e experimentar exercícios que possam ser levados para a sala de aula e colaborar com o desenvolvimento do processo de construção da personagem e do aluno como artista e humano.

As aulas foram organizadas a partir do curso de formação de professores do MICHA (MICHAEL CHEKHOV ASSOCIATION) em Nova Iorque, que participei em 2011. O MICHA é formado hoje por ex-alunos do Chekhov e continua seu trabalho de desenvolvimento do Sistema Stanislavski, iniciado com a formação do primeiro estúdio.

A filosofia de ensino que orientou minhas aulas partiu dos cinco princípios estabelecidos pelo MICHA:

1. Realizar exercícios psicofísicos
2. Usar meios expressivos intangíveis para atingir resultados tangíveis
3. Unir o espírito criativo e o intelecto na performance
4. Desenvolver a individualidade criativa
5. Adquirir liberdade artística

Michael Chekhov, sobrinho de Anton Tchekhov,

nasceu em 1891 em São Petersburgo, Rússia. Ele estudou com Constantin Stanislavski. No entanto, Chekhov desenvolveu seu próprio método de agir.

Chekhov acreditava que qualquer ator precisava ser capaz de trabalhar de forma disciplinada com as imagens que apareciam em seus estados mentais, bem como aquelas que surgiam em resposta a seu engajamento com o trabalho artístico.

Para ele, a tarefa do ator é tornar-se um participante ativo no processo de trabalho com a imaginação, para trazer o mundo da imaginação para o palco e dar-lhe vida. O ator tem de ser capaz de deixar de lado as imagens iniciais permitindo que estas estejam abertas para mudanças durante o treinamento e retornarem transformadas. É muito importante que as imagens sejam trabalhadas e não aprisionem o ator.

Ao reconhecer a independência do mundo da imaginação, o ator começa a se expandir e transgredir os limites do seu cotidiano. O ator tem finalmente que começar a incorporar essas imagens. Além de uma imaginação flexível e bem desenvolvida, Chekhov exige que o ator tenha um corpo sensível aos impulsos internos.

De acordo com Rudolph Steiner, em quem Chekhov baseou muito de seus estudos, para alcançar uma experiência holística<sup>1</sup>, o ator deve aplicar sua imaginação no uso de seu corpo, voz e mente. O corpo mantém impressões sensoriais e discernimento intuitivo que pode ser alcançado

1 Rudolph Steiner foi filósofo, artista, cientista e educador. Ele desenvolveu a filosofia conhecida por Antroposofia. Tal filosofia propõe uma experiência holística ao abordar o ser humano em seus níveis físico, vital, anímico e espiritual, mostrando como essas naturezas atuam em constante inter-relação.



FOTO: ALEX CAPELOSSA



FOTO: ALEX CAPELOSSA

através do uso da imaginação.

Chekhov propõe uma série de exercícios úteis para aumentar a flexibilidade do corpo e a capacidade de resposta. Além de exercícios físicos específicos, Chekhov observa que exercícios de imaginação, concentração e atmosfera são cruciais neste processo de incorporação.<sup>2</sup>

Para Chekhov a imaginação ajuda os atores a encontrarem a realidade de seus personagens. Diane Caracciolo<sup>3</sup> acredita que o método de Chekhov, quando usado em um ambiente educacional, como atores em treinamento, ajuda os alunos a aprenderem através da criatividade. Caracciolo diz: “[Chekhov] acreditava que corpo e voz do ator servem como portas que levam para o reino da imaginação pura e o vir a ser de novas criações” (2008, 10). Ao imaginar todas as possibilidades de um personagem, um ator pode criar um retrato mais crível.

Chekhov pensou que os atores poderiam ir além de sua própria experiência e imaginar a experiência de seus personagens. Stanislavski promoveu as ideias de ação, objetivos, concentração e atmosfera, que mais tarde foram apropriadas por Chekhov em seu próprio método. Para Chekhov, essas ideias poderiam ser praticadas através de circunstâncias imaginárias. Se um ator só usar suas próprias experiências, então seus recursos seriam logo esgotados. Ele iria passar sua carreira imitando-se, em vez de alcançar além de si mesmo

para criar novas experiências imaginárias.

Tais experiências foram trabalhadas entre os professores da Teatro Escola Macunaíma através de algumas ferramentas da técnica. Destaco aqui algumas que foram foco do nosso trabalho.

#### Atmosfera

Embora a Atmosfera tenha sido sempre considerada importante, foi Chekhov que desenvolveu a ideia na teoria e na prática como um elemento essencial de sua técnica.

Uma Atmosfera pode ser considerada como o tom dominante ou estado de espírito de um lugar, um relacionamento ou uma obra de arte. Na peça de teatro, cada ator terá sua própria resposta a uma situação, mas haverá uma Atmosfera dominante, que é experimentada como um todo e como um fenômeno externo (Cf. PETIT: 2010). Neste sentido, a Atmosfera é objetiva. Para efetuar uma ligação significativa, uma sensibilidade interior deve ser desenvolvida para esta atmosfera exterior.

Chekhov acreditava que o treino das Atmosferas tinha propriedades cognitivas. Portanto, usando o que a mente cognitiva aprendeu com a imaginação, o corpo e a voz podem recriar as sensações no palco.

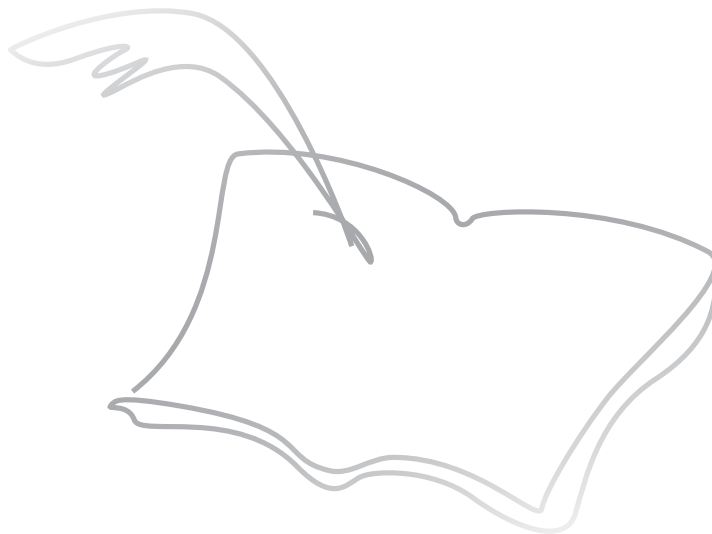
#### Gesto psicológico

A contribuição mais notável de Michael Chekhov para o teatro é a ferramenta que veio a ser conhecida como Gesto Psicológico (GP). GP para Chekhov é um meio para expressar a totalida-

<sup>2</sup> Para Chekhov, incorporação é o processo no qual o ator exercita fisicamente, representa no corpo as imagens criadas pela sua imaginação.

<sup>3</sup> Diane Caracciolo é professora da Adelphi University, especialista em Teatro Educacional e em Rudolf Steiner. Joanna Merlin é ex-aluna de Chekhov e presidente do MICHA.





de do personagem por meio de uma forma física condensada através da compreensão intuitiva do objetivo principal do personagem.

Joanna Merlin descreve a técnica:

Muitos verbos ativos projetam a imagem de um movimento ou gesto. Se tal gesto é projetado a partir do objetivo, deve-se fazer o gesto fisicamente, na maior forma possível, para trazer o objetivo em seu corpo. Encontrar um som ou palavra que surja a partir desse gesto. Depois de fazer o gesto várias vezes, tentar dizer algumas das linhas do texto ao fazer o gesto. Então, imaginar-se fazendo o gesto interiormente sem se mover. O gesto vai repercutir em seu trabalho como um impulso para qualquer que seja seu objetivo ou ação. Ele vai ajudar a conectar o seu corpo e mente. (MERLIN: 2002, 18-19)

O GP pode ser um gesto físico real que o ator usa para conectar-se ao personagem. Também pode ser apenas uma espécie de lembrete físico do personagem. Chekhov acreditava que o GP era crucial para o ator estabelecer a ligação entre a psicologia do personagem e o corpo do ator.

Os Quatro Irmãos

Um grupo de exercícios conhecido como os Quatro irmãos é particularmente significativo no Sistema de Chekhov. Eles permeiam todos os outros trabalhos da técnica. Os Quatro irmãos são a sensação da forma, da desenvoltura, da inteireza e da beleza.

A desenvoltura envolve a execução de qualquer

ação com uma sensação de leveza e facilidade, não importa o quão pesada é a situação. A inteireza requer uma consciência de cada ação, e de cada coisa que envolve a peça; tudo têm um começo, um meio e um fim que deve ser claramente definido e compreendido. A forma significa a capacidade de perceber as ações a partir de um ponto de vista estético, implica precisão das ações e movimento. A beleza é uma sensação interior que envolve a profunda satisfação com o trabalho (Cf. HODGE: 2010).

Os professores foram convidados a pensar os Quatro irmãos dentro da sua prática em sala de aula. Sendo assim, quatro qualidades foram aplicadas ao trabalho do professor:

1. Ser ativo e doar-se. Ter clareza de pensamento naquilo que vai passar para o aluno. (Forma)
2. Transmissão do conhecimento: leveza e positividade. Trabalhar passo a passo. (Desenvoltura)
3. Falar com o aluno de um ser humano completo para um ser humano completo. Estar engajado plenamente naquilo que fala. (Inteireza)
4. A beleza aparece quando os outros três estão presentes e o professor está satisfeito com o modo como realiza seu trabalho.

O fechamento do nosso curso foi feito a partir da reflexão provocada por citações de Michael Chekhov. Uma delas inspirou o tema da mostra desse semestre, Além de inquietude: doação e completude. Ela resume a visão do autor acerca do trabalho do ator e convida os alunos do Teatro Escola Macunaíma a refletirem sobre o seu papel como ator criador:

A essência da nossa profissão é dar. O que é quedamos no teatro? (...) Damos nosso corpo, voz, sensações, vontade, imaginação—damos uma forma de arte pulsante para a vida em si; damos isto para nossos personagens e damos tudo para a plateia. (CHEKHOV: 1984, 25)

#### REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- ASHPERGER, C. *The rhythm of space and sound of time: Michael Chekhov's Acting technique in the 21st century*, Amsterdam: Rodopi, 2008.
- CARACCILO, D. "Strengthening the Imagination Through Theater: The Contributions of Michael Chekhov." In *Encounter: Education for Meaning and Social Justice*, VT: Holistic Education Press, 2008. Vol.21, No3: 8-15.
- CHEKHOV, M. & CALLOW, S. *To the actor*. London: Routledge, 2002.
- CHEKHOV, M. *Michael Chekhov's To the Director and Playwright*. New York: Limelight Editions, 1984.
- HODGE, A. (ed.) *Twentieth Century Actor Training*, London: Routledge, 2000.
- PETIT, L. *The Michael Chekhov handbook for the actor*. London: Routledge, 2010.
- SOLOMON, R. *Michael Chekhov and His Approach to Acting in Contemporary Performance Training*. Maine: Graduate School, 2002.



FOTO: ALEX CAPELOSSA



FOTO: ALEX CAPELOSSA

Marcela Grandolpho é professora do Teatro Escola Macunaíma e membro da Michael Chekhov Association (MICHA). ■