



**EXPRESSÃO EM MOVIMENTO:
Viewpoints e Sistema Stanislavski na aquisição de
consciência corporal¹**

**LA EXPRESIÓN EN EL MOVIMIENTO:
Viewpoints y el sistema Stanislavski en la adquisición de la
conciencia corporal**

**EXPRESSION IN MOVEMENT:
Viewpoints and Stanislavski System in the acquisition of body
awareness**

**Renata Castanheira Halada²
Adelina Novaes³**

Resumo

A pesquisa buscou elementos acerca do processo de aquisição de consciência corporal, amparada pelo Sistema Stanislavski e pelos *Viewpoints*. Foram registradas três improvisações de estudantes de uma turma multisseriada do Teatro Escola Macunaíma, analisadas juntamente com o diário de campo da pesquisadora e a caracterização de perfil dos/das participantes. Foi possível depreender que os/as estudantes expandiram a consciência expressiva pela experimentação de ritmos, cadências e proposições corporais não usuais. Nesse percurso, passaram a considerar seus pares como motores dos processos de aquisição de consciência corporal.

Palavras-chave: Viewpoints, Sistema Stanislavski, formação em artes cênicas, expressão corporal, consciência corporal.

Resumen

La investigación buscó elementos sobre el proceso de adquisición de la conciencia corporal, apoyándose en el Sistema Stanislavski y en los *Viewpoints*. Se registraron y analizaron tres improvisaciones de alumnos de una clase multigrado del Teatro Escola Macunaíma, junto con el diario de campo del investigador y la caracterización del perfil de los participantes. Se pudo deducir que los alumnos ampliaron la conciencia expresiva experimentando con ritmos, cadencias y

¹ Agradecemos à Adélia Maria Mariano da Silva Ferreira, mestre em Semiótica e Linguística Geral pela Universidade de São Paulo, pela revisão de língua portuguesa e de regras da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

² Docente do Teatro Escola Macunaíma. Mestre em Educação pela Universidade Cidade de São Paulo com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

³ Docente do Programa de Pós-graduação em Educação e do Programa de Mestrado Profissional Formação de Gestores Educacionais da Universidade Cidade de São Paulo. Pesquisadora da Fundação Carlos Chagas.

propuestas corporales inusuales. En este curso, empezaron a considerar a sus compañeros como motores de los procesos de adquisición de conciencia corporal.

Palabras clave: Viewpoints, Sistema Stanislavski, Formación en Artes Escénicas, Expresión Corporal, Conciencia Corporal.

Abstract

The research investigated the body awareness acquisition process, supported by the Stanislavski System and by the Viewpoints. Three improvisations by students from Teatro Escola Macunaíma were recorded and analyzed together with the researcher's field diary and the participants' profile. It was possible to infer that the students expanded their expressive awareness by experimenting with unusual rhythms, cadences, and embodiment propositions. They began to consider their peers as part of the process of acquiring body awareness as the research progressed.

Keywords: Viewpoints, Stanislavski System, scenic arts degree, body language, corporal conscience.

Introdução

A arte consiste fundamentalmente em uma “coisa corporal” (ZACARIAS, 2011, p. 25), uma vez que cognição e o corpo são indissociáveis, e que a relação do corpo com o mundo promove movimentos, ativa dinâmicas sensíveis. Na formação em artes cênicas, o corpo é instrumento de observação e de análise, de modo que a experiência corporal ultrapassa os limites da técnica. O eu-sujeito está em relação, em risco, em instabilidade, aprendendo na corporificação.

A expressão corporal é um processo que se constitui no espaço-tempo, nas relações experimentadas. A consciência corporal é intrínseca à formação do/da ator/atriz, que se concebe por meio do “confronto do eu (da imagem que temos) com a imagem que apresentamos à leitura do outro que nos observa” (AZEVEDO, 2012, p. 140). Nesse processo, é possível identificar padrões corporais, livrar-se desses padrões, das posturas adquiridas, desprender-se de estereótipos de movimento, aprender novos códigos de trabalho, reconhecer limites e desenvolver potencialidades.

Na busca por elementos acerca do processo de aquisição de consciência corporal, a pesquisa ora relatada norteou-se pelo questionamento: “como atingir a consciência da expressão corporal no fazer teatral?”.

Para a investigação, considerou-se, por um lado, que o Sistema Stanislavski (STANISLAVSKI, 1986, 1991, 1992, 2017) promoveu uma mudança teórica que operou no campo da prática, permitindo ao/à ator/atriz uma visão que vai além das palavras do texto, espreitando a experiência criadora no único lugar e no único tempo em que a criação e o aprendizado podem ocorrer: no aqui e no agora (VÁSSINA; LABAKI, 2015). E, por outro lado, considerou-se que os *Viewpoints* consistem em um modo de estudar o Tempo e o Espaço, que tem como origem a busca de alternativas às abordagens convencionais de atuação (BOGART, 2018). Nesse contexto, compreendemos que, por meio da improvisação e da composição, um estudante poderia ser orientado no sentido da liberdade criativa e da espontaneidade do jogo cênico.

Levando em conta que o processo de aprendizagem de expressão corporal requer maturação, “o que se aprende, se aprende a seu tempo, nem antes, nem depois” (AZEVEDO, 2012, p. 142), e que tal processo comumente toma seu curso em companhia de docentes, a pesquisa acompanhou estudantes de uma turma de expressão corporal do Teatro Escola Macunaíma por um semestre, realizando distintas coletas ao longo do período.

O lócus e a aposta teórico-metodológica da pesquisa

O Teatro Escola Macunaíma⁴, uma escola privada de formação técnica de atores/atrizes, localizada na cidade de São Paulo, tem como pilar teórico o Sistema Stanislavski em diálogo com outras teorias, a exemplo da psicologia genética de Piaget, da teoria sociointeracionista de Vygotsky e da pedagogia anarquista de Freinet (HUMMEL, 2013). Podendo ser caracterizada como uma escola sociointeracionista, desenvolveu uma metodologia própria, embasada nas ações e nos *études*⁵, na qual a vivência e as improvisações são levadas à *mise en scène*⁶.

Pela organização curricular em turmas multisseriadas, em 2005, artistas-docentes (BERSELLI; PEREIRA, 2019) do Macunaíma ofereceram um programa curricular de expressão corporal em espiral que inclui: Consciência Corporal, Consciência Espacial e Consciência Expressiva. Essas três dimensões de estudo são trabalhadas em disciplinas distintas. Em especial,

⁴ Obteve autorização regional para oferecer ensino de nível técnico em 1984 (CARVALHO, 1989). No entanto, sua proposta teve origem ainda na ditadura militar, em virtude da repressão, quando os “professores que davam aulas nas faculdades sofriam censura e decidiram fundar a escola” (CASTIEL; HUMMEL, 2014, p. 101).

⁵ *Étude* é uma maneira específica de estudar por meio da ação prática.

⁶ *Mise en scène*: colocar-se em cena, buscando uma atmosfera, um estado cênico.

no segundo e terceiro semestres, busca-se voltar a olhar para a expressão corporal para construir por meio da ação e a partir do eixo criação-jogo cênico, quando, ao promover a consciência do tempo e espaço, educador e educandos dialogam com a organicidade proposta pelos *Viewpoints*.

Neste artigo, busca-se apresentar a prática dessa articulação - entre a filosofia dos *Viewpoints* e do Sistema Stanislavski - por meio do relato de uma pesquisa empírica realizada no segundo semestre de 2019⁷, na unidade Pinheiros, localizada no bairro Butantã, na cidade de São Paulo (estado de São Paulo, Brasil).

Uma articulação possível: Sistema Stanislavski e *Viewpoints*

Na busca obstinada pela arte do/da ator/atriz, Stanislavski deu às artes cênicas “uma concepção ao mesmo tempo científica, filosófica e prática de atuação” (VÁSSINA; LABAKI, 2015, p. 23-24). O Sistema Stanislavski não estabelece modelos fixos, e sim um conjunto de saberes, uma mudança emblemática que altera todo o fazer artístico, pois substitui o drama-mímese pelo drama-ação. Essa mudança conceitual tira a tônica do/da ator/atriz como sujeito individualizado do eixo central da encenação, ao colocar “a ênfase na criação coletiva”, uma compreensão dialógica que “reverbera até hoje nas artes cênicas no Brasil, fundamentalmente centradas no teatro de grupo” (VÁSSINA; LABAKI, 2015, p.13).

Para Stanislavski, o próprio corpo torna-se o meio e o lugar da escuta sensível, dando a direção sem que se perceba premeditadamente o caminho, corporificando a inspiração. Essa escuta sensível é construída no espaço e no tempo, na relação com o outro (CARNICKE; CARVALHO, 2021).

Ao desenvolver o Sistema ao longo da vida, Stanislavski registrou inúmeras reformulações. Essa busca teórica o levou a “descobertas metodológicas do Sistema: o método das ações físicas, que é realizado no processo de ensaio por meio de *études*” e “improvisações livres a partir da descoberta de si mesmo no papel e do papel em si mesmo” (VÁSSINA; LABAKI, 2015, p. 233).

Para ele, a inspiração estava no/na ator/atriz, norteadas pelos temas e circunstâncias da obra artística. Logo, ele conduziu o/a ator/atriz a analisar a peça por meio da ação, da experiência vivenciada no momento presente. Esse processo, chamado de análise ativa, permite ao/à

⁷ O estudo encontra-se relatado detalhadamente em Halada (2020).

ator/atriz uma ligação espontânea com a obra, abrindo um caminho para a criação psíquico-física dentro das circunstâncias propostas.

Assim, Stanislavski preconizou pontos que se tornariam conceitos do Sistema e que conduziriam o/a ator/atriz à vivência, ou seja, à análise ativa. A visão que o autor tinha da arte do/da ator/atriz consistia em enfoque holístico, o olhar de um entendimento integral dos fenômenos e das metodologias das artes cênicas. Sem estipular regras, pode-se dizer que o Sistema Stanislavski se compromete a pensar/agir com o corpo, para que o corpo esteja disponível, permitindo o “livre fluxo na intensidade apropriada” (AZEVEDO, 2012, p. 146). Esses impulsos, vontades, ideias dirigidas se produzem ao mesmo tempo dentro e por todo o corpo do/da ator/atriz, em um processo dialógico com os outros da cena, visto que a unidade requer relação.

Dessa forma, pode-se considerar que o Sistema Stanislavski ressalta a importância da expressão corporal no trabalho do/da ator/atriz, pois a aprendizagem parte da própria experiência vivida. Esse aprendizado não depende da linguagem verbal, ele busca o sentido da comunicação na própria relação corpórea, dando significado ao movimento. O corpo e a consciência corporal estão em campo de estudo e de criação; o corpo na relação como instrumento pessoal e como espaço físico, individual e coletivo, possibilitando a tomada visceral da consciência corporal, por meio da relação com o outro.

Por sua vez, a origem dos *Viewpoints* teve lugar nos Estados Unidos da América, em um contexto de mudança cultural, durante a década de 1960, quando os movimentos políticos, estéticos e pessoais alteraram “o modo como os artistas pensavam seus processos, seus espectadores e seus papéis no mundo” (BOGART; LANDAU, 2017, p. 21). Nessa configuração, a improvisação tornou-se preponderante, não havendo um pensamento hierárquico, tanto na arte como na estética: “A proposta explora as questões do espaço/tempo por meio da improvisação e composição corporal e vocal, enfatizando procedimentos coletivos para o treinamento de atores e bailarinos” (BOGART; LANDAU, 2017, p. 18).

A proposta permite conduzir para escolhas, sem forçar a criação o tempo todo, mas despertando os sentidos, valorizando “a escuta e a resposta aos outros” (BOGART; LANDAU, 2017, p. 148). Os *Viewpoints* podem ser definidos como “escolhas feitas sobre tempo e o espaço”; sendo assim, “todo movimento é baseado em algo que já está acontecendo” (BOGART; LANDAU, 2017, p. 93).

O trabalho com *Viewpoints* é constituído de treinamento e composição. “O treinamento forja relacionamento, desenvolve habilidades e oferece uma oportunidade para crescimento contínuo” (BOGART; LANDAU, 2017, p. 35), por meio de procedimentos coletivos como dinâmicas, experimentos corporais e improvisação. Considerando que os *Viewpoints* físicos⁸ conduzem à linguagem coletiva, eles possibilitam o reconhecimento de procedimentos que despertam uma escuta sensível, e encaminham à improvisação por meio do jogo cênico, na medida em que a ação surge a partir da relação com o outro. Por sua vez, a composição também se baseia no princípio de ausência de hierarquia, e deve ser de natureza colaborativa, de escuta, de generosidade e destreza, visto que “o processo criativo demanda cooperação e decisões rápidas e intuitivas” (BOGART; LANDAU, 2017, p. 163).

Os fundamentos dos *Viewpoints* – treinar *performers*⁹, construir *ensemble*¹⁰ e criar movimento de palco – conversam com os princípios e conceitos do Sistema Stanislavski, posto que a base do Sistema é o trabalho do/da ator/atriz sobre si mesmo, e precede o treinamento ator/atriz-*performer*.

Stanislavski se preocupou com a atmosfera criativa. Para ele, os círculos de atenção e as aguçadas e afetivas audição e visão instauravam uma atmosfera criativa, uma comunicação entre os/as atores/atrizes e o espaço físico, transformando o espaço-tempo. Ele se empenhou em se libertar da pressão do ato criador, buscando que improvisação e *études* levassem à *mise en scene*.

Compreendendo que os *Viewpoints* dialogam com a metodologia desenvolvida pelo Teatro Escola Macunaíma a partir do Sistema Stanislavski, recorreu-se ao instrumental dos *Viewpoints* físicos, visto que, por se destinarem ao estudo do tempo e do espaço, possibilitam ao estudante a intencionalidade do livre fluxo na intensidade, ao mesmo tempo que diminui o hiato entre o impulso e a forma. Por sua vez, o Sistema Stanislavski operou como um guia para o ato criativo. Nesse sentido, ao/à estudante, por meio dos *Viewpoints* físicos e do Sistema Stanislavski, era oportunizada a percepção de si no tempo presente, na narrativa e na ação construída na relação com o outro, com o espaço e consigo próprio/própria.

⁸ Subdividido em nove pontos de vista, sendo cinco do espaço (forma, topografia, relação espacial, gesto, arquitetura) e quatro do tempo (andamento, duração, repetição, resposta). Esses nove pontos de vista estão interconectados e não podem ser entendidos sem a referência do todo, ou seja, estão baseados em uma similaridade.

⁹ As autoras referem-se tanto aos/as atores/atrizes e bailarinos/bailarinas como a condutores/conductoras-diretores/diretoras.

¹⁰ Criação de uma escuta coletiva entre os/as *performers*, uma atmosfera de atenção, criativa e de comunhão instaurada entre os/as *performers* e no espaço físico.

Os *Viewpoints* físicos, ao serem distribuídos entre espaço e tempo, com subdivisões para tempo (andamento, duração, repetição, resposta) e para espaço (forma, topografia, relação espacial, gesto, arquitetura), mesmo sendo experimentados separadamente na prática do treinamento, são amalgamados na improvisação e não podem ser corporificados separadamente.

Com o corpo, o/a estudante prova as experiências espaciais e temporais, experiências que se desenrolam diante dele/dela e dentro dele/dela. Assim, do processo de aquisição de consciência corporal, emergem padrões corporais, estereótipos de movimento e posturas adquiridas. Ao entrar em contato com novos códigos, nesse caso os *Viewpoints*, aos/às estudantes é oferecido um ambiente de trabalho que aproveita a tensão entre espaço e tempo para impulsionar a produção de movimento como força de mudança.

Dessa forma, na pesquisa foram considerados os limites do corpo para desenvolver as potencialidades dos/das estudantes. Ao pensar na unicidade espaço-tempo, associou-se o Sistema Stanislavski, posto que o Sistema considera o intercâmbio psicofísico na busca por compactar e potencializar a experiência viva em cena. Stanislavski acreditava que o tempo-ritmo tinha um efeito imediato sobre o ser humano, conseqüentemente sobre o/a ator/atriz, podendo criar espaços, despertar sentimentos e experiências, criar atmosferas. “Em suma, existe um tempo-ritmo vivo em todos os momentos da nossa existência, mental ou física” (STANISLÁVSKI, 2017, p. 500).

Em síntese, neste trabalho foi possível identificar diálogos entre o Sistema Stanislavski e os *Viewpoints*, já que ambos:

- consideram que a prática não foi criada, mas retirada dos princípios naturais do movimento;
- pretendem libertar o/a ator/atriz, proporcionando autonomia e solo criativo sem estabelecimento de “certo” e “errado”;
- consideram como formativos os tropeços e as quedas no processo criativo;
- propiciam o “deixar algo acontecer” no palco. Em outros termos, permitem a abertura para aquilo que realmente acontece, ao favorecerem a comunicação para além das palavras;
- constroem um *ensemble* para a prática;
- estabelecem o espaço da improvisação como lugar de busca e de corporificação do saber;
- demandam que os/as *performers* estejam presentes no aqui e agora.

Improvisação: uma estratégia metodológica

A improvisação foi considerada instrumento metodológico da pesquisa, visto que foi o espaço e o meio para a possibilidade criativa de tomada da consciência corporal, na relação eu-outro, como um espaço livre de criação, viabilizando ao/à estudante estar em relação e aprender na corporificação. Nesse processo, as experimentações dos *Viewpoints* físicos serviram de estímulo e subsídio para a espontaneidade da improvisação, ao mesmo tempo que desenvolveram uma escuta para além da audição, uma escuta que atravessa o corpo inteiro. Nas palavras de uma estudante:

Diante do meu “medo” e “vergonha” de me expressar corporalmente de uma maneira livre, esse exercício [improvisação] foi um grande “divisor de águas” pois nele pude me entregar e agir da maneira que meu corpo queria, e me deixar levar com outras pessoas [os dois colegas] transformando cada ação em um lindo resultado.

Participaram da pesquisa três estudantes que estavam no segundo semestre, onze estudantes que estavam no terceiro, dois que estavam no quarto e um que estava no quinto semestre de expressão corporal no curso técnico de formação de atores/atrizes. Apenas quatro estudantes declararam ter tido algum tipo de formação em expressão corporal além das vividas no Macunaíma.

O programa da disciplina de expressão corporal contava com dezoito aulas de 90 minutos. Os registros desta pesquisa foram feitos em três momentos: no primeiro dia de aula, no nono dia de aula e no décimo sétimo dia de aula. Nesses três momentos, foi solicitado a todos/todas os/as estudantes que improvisassem durante dez minutos.

1. 1º dia de aula – 10 minutos de improvisação

Foi solicitado que a improvisação decorresse livremente e sem falas, que fosse apenas corporal.

2. 9º dia de aula – 10 minutos de improvisação

Foi solicitado que a improvisação não partisse de uma história, mas dos *Viewpoints* físicos trabalhados nas aulas anteriores. Indicou-se que

experimentassem os *Viewpoints* que mais se apropriavam à improvisação. Ainda foi recomendado que não esperassem o momento ideal para entrar na improvisação, mas que buscassem se arriscar proporcionando o inevitável a si mesmos.

3. 17º dia de aula – 10 minutos de improvisação, divididos em dois tempos de 5 minutos cada

Foi solicitado que a improvisação não partisse de uma história, mas dos *Viewpoints* físicos trabalhados nas aulas. E que não esperassem o momento ideal para entrar na improvisação, e que também não se apegassem a uma lógica sequencial de criação, mas que se permitissem conectar com o impulso. A seguinte frase serviu como mote no início da condução: “a improvisação é o meio e o lugar da retomada da consciência”.

Primeira improvisação¹¹

A primeira improvisação ocorreu, no primeiro dia de aula. Após uma apresentação da trajetória individual de cada estudante e do cronograma de aula, foi demarcado o espaço da improvisação com uma fita crepe presa ao chão. Na sequência, foi solicitado aos/às estudantes que improvisassem. Sendo assim, eles/elas não tiveram nesta aula inicial contato com *Viewpoints*.

Na primeira improvisação foi possível perceber um tempo constante que, de certa maneira, se tornou previsível, o que levou à percepção de que os/as alunos/alunas partiam de uma narrativa individual e, por meio dela, buscavam estabelecer o jogo na improvisação. Logo após duas interações físicas, uma com a cabeça e outra com os dedos, houve uma quebra, o andamento acelerou rapidamente e houve um afastamento entre os dois participantes, abrindo e distanciando no espaço. Semelhança ocorrida em momentos distintos ressalta a percepção de narrativa individual, posto que as interações geraram imagens similares e produziram uma dilatação do tempo, como se os/as participantes estivessem tentando, pela narrativa do outro, criar uma história em comum. Ao olhar essa primeira improvisação, foi possível constatar

¹¹ Com a autorização de todos/todas os/as participantes, o registro encontra-se disponível em: <https://youtu.be/g8F9j3MSunA>. Acesso em: 08 mar. 2022.

padrões: as interações físicas ocorrem por meio da similaridade dos corpos e do tempo; a similaridade dos corpos e do tempo também são caminhos para conexão e escuta entre os/as participantes, o que, por sua vez, demonstra um outro tempo, muitas vezes alongado ou premeditado, que distancia o momento presente do vivido. Essa percepção acentua-se também pela insistência do campo de visão focado no outro. Esse constante campo de visão, estabelecido na relação direta com o olhar do outro, acabou por dificultar a consciência do espaço. Coincidentemente as experiências corporais no tempo e no espaço mostraram-se fragmentadas e a cadência do tempo mais constante esteve atrelada à uma narrativa e distante do corpo como condutor e facilitador na improvisação.

Segunda improvisação¹²

A segunda improvisação ocorreu no nono dia de aula, e os/as alunos/alunas já haviam entrado em contato com os *Viewpoints*: Relação Espacial, Duração e Arquitetura, Andamento-Forma, Topografia-Resposta Cenestésica, Gesto-Repetição. Outros conceitos pertinentes à expressão corporal também haviam sido trabalhados: a noção de parte do corpo e do todo corporal; anatomia corporal – ossos, linhas, articulação, espirais, músculos; direção; níveis; contração/expansão, apoios corporais; rolamento; peso – direto/súbito; força – firme/frouxo; fluidez – livre, contido, contínuo, estacado; *knisfera*, alinhamento corporal/postura/eixo, respiração, alongamento e relaxamento muscular. Complementarmente, aplicara-se o *soft focus*¹³ com o intuito de promover campo visão e estimular escuta mais sensível, bem como estado de atenção, de modo a despertar o impulso.

A improvisação não ocorreu somente em dupla, mas houve a presença de trios. A prontidão dos/das estudantes ao se colocarem na improvisação levou à constatação de que as propostas surgiam vinculadas à relação entre os corpos no tempo presente, e não necessariamente orientadas por uma narrativa individual, pois esses/essas estudantes propuseram variações, intercambiando tempo e espaço. Essas variações ocorreram na experimentação da oposição dos corpos, dos níveis e pelas linhas instauradas no espaço por meio do deslocamento e do jogo, demarcando o limite e conduzindo o olhar do/da espectador/expectadora. Assim o tempo

¹² Com a autorização de todos/todas os/as participantes, o registro encontra-se disponível em: <https://youtu.be/e7LBAh-D4Y4>. Acesso em: 08 mar. 2022.

¹³ Estado físico em que os olhos estão suavizados e relaxados, permitindo que as informações visuais sejam apreendidas sem a focalização em objetos.

espacializou, condensou, cristalizou, vetorizou, espalhou e suspendeu o espaço. Os desenhos de linhas, as diagonais apontadas à incorporação dos limites do espaço expandiram as interações para além do contato físico, proporcionando uma escuta sensível e os três estados de atenção, permitindo o jogo a partir da relação que se estabeleceu no tempo presente. A improvisação possuiu uma dinâmica de abrir e encolher o espaço, e as interações propostas por meio de quebras - fossem elas pelo andamento, pela duração, pela topografia ou pela relação espacial - favoreceram um tempo recíproco, de pergunta e resposta, ligados ao imediatismo, à urgência.

Terceira improvisação¹⁴

Entre a segunda e a terceira improvisação, os/as estudantes tiveram sete aulas. Nelas, as composições criadas por meio de *études*, sem falas, potencializaram a improvisação como o “espaço” e o “meio” para a possibilidade criativa de tomada de consciência corporal.

Nessa terceira improvisação, os corpos se moveram a partir de estímulos externos, ampliando e transitando nos círculos de atenção. O outro foi incorporado como parte do espaço, pela interação, e as linhas criadas no espaço pela movimentação foram incorporadas ao próprio corpo. Houve variedade de cruzamentos; linhas e espirais se construíram e se desconstruíram, espacializando e suspendendo o tempo por meio de escutas e pausas.

A conexão estava para além do olhar. Os corpos se conectavam por meio de distintos sentidos. O olhar se configurou em um corpo no próprio espaço, e potencializou o trânsito da tensão na improvisação entre leve e profundo. A interação física surgiu abrindo o espaço, incluindo o/a espectador/espectadora, trazendo o olhar do público para o que acontecia, em vez de isolar os/as alunos/alunas do público. Os desenhos corporais na interação ocuparam o espaço, se alongam ou se encurtam no tempo sob o recurso da pausa. E a sobreposição de imagens criou um espaço simultâneo, onde situações ocorreram independentemente.

Constata-se que não houve necessidade de continuidade, sequência ou lógica na improvisação. A improvisação surgiu a partir do que aconteceu, o corpo arriscou-se no inusitado, e o próprio corpo passou a ser a escuta, ao mesmo tempo permitiu liberdade e individualidade,

¹⁴ Com a autorização de todos/todas os/as participantes, o registro encontra-se disponível em: <https://youtu.be/nkkmk8Gc35c>. Acesso em: 08 mar. 2022.

movendo-se a partir dessa escuta do outro. O corpo na improvisação foi incluído, fragmentado e, no todo, incorporado no espaço e no tempo, pelo outro e por meio do outro.

Uma síntese possível

A primeira improvisação permitiu a identificação de padrões: as interações físicas ocorreram por meio da similaridade dos corpos e do tempo; a similaridade dos corpos e do tempo foram caminhos para conexão e escuta dos participantes, o que, por sua vez, demonstrou tempo muitas vezes alongado, que distanciou o momento presente do vivido. Tais padrões se acentuaram pela insistência do campo de visão focado no outro, o que limitou a percepção do espaço. As experiências corporais no tempo e no espaço mostraram-se fragmentadas e a cadência do tempo mais constante, atrelada à uma narrativa que distanciava os participantes da consciência do corpo como condutor e facilitador da improvisação.

Na segunda improvisação, houve experimentação da oposição dos corpos e dos níveis. Pelas linhas instauradas no espaço, por meio do deslocamento e do jogo, os/as alunos/alunas demarcaram os limites e conduziram o olhar do/da espectador/espectadora. O tempo se condensou, se cristalizou, se vetorizou, se espalhou e se suspendeu no espaço. As diagonais apontadas expandiram as interações para além do contato físico, proporcionando uma escuta sensível e uma atenção ao espaço. Esteve presente a dinâmica de abrir e encolher o espaço, e as interações propostas por meio das quebras (de andamento, duração, topografia ou relação espacial) favoreceram um tempo recíproco, de pergunta e resposta, ligados ao imediatismo, à urgência.

Na terceira experiência, os corpos se moveram a partir de estímulos externos, ampliando as linhas criadas no espaço pela movimentação. Houve variedades de cruzamentos, linhas e espirais. O tempo ficou suspenso, por meio da escuta e do jogo entre pausas, ora conectadas ora não. A escuta e a conexão estavam para além do olhar, o corpo foi percebido por outros sentidos. Tornaram-se também corpos com outra qualidade no espaço, alternando entre o leve e o profundo.

Na última improvisação, os/as estudantes incluíram o/a espectador/espectadora, trazendo o olhar do público para o que acontecia. Os desenhos corporais se alongaram e se encurtaram no tempo sob o recurso da pausa. E a sobreposição de imagens criou um espaço simultâneo,

quando-onde situações ocorreram ao mesmo tempo, no mesmo lugar, mas independentemente. Assim, não houve necessidade de continuidade, sequência ou lógica na improvisação. Nela, os corpos arriscaram-se no inusitado, passando a ser a escuta, permitindo liberdade e individualidade. Os corpos foram incluídos, fragmentados e, no todo, incorporados no espaço e no tempo, pelo outro e por meio do outro.

Por outro lado, nas improvisações, poucos/poucas estudantes mantiveram a similaridade. Houve a presença de um tempo esgarçado, dilatado, quando a proposta de improvisação estava associada à uma narrativa individual, o que levava à dificuldade de estabelecer jogo, com propostas que alteravam o andamento. Frequentemente, o campo de visão estava focado no outro, estabelecendo uma relação direta com o olhar e fechando a percepção do espaço, o que dificultava perceber a proposta dos/das demais estudantes que exploravam o espaço em linhas e diagonais.

Contudo, o percurso traçado na pesquisa evidencia corporiedade alcançada, apontando caminhos para pensar o processo de formação em expressão corporal por diálogos pedagógicos entre o Sistema Stanislavski e o método *Viewpoints*, com enfoque na improvisação e na escuta atenta.

As distinções entre as matrizes epistêmicas que fundamentam o Sistema e as que fundamentam os *Viewpoints* se fizeram presentes no cotidiano das aulas, demandando da docente plasticidade na condução das propostas didáticas. Como limites dessa articulação, estão dissonâncias no binômio subjetividade/coletividade, que conduziram à identificação da necessidade de planejamento de estratégias pedagógicas que priorizassem mais momentos individualizados, de modo a favorecer proposições pautadas em *études* a partir de dramaturgias.

Por sua vez, a experimentação de ritmos e cadências e da indissociabilidade tempo-espaço proporcionou a ampliação da consciência expressiva no fazer dos alunos. As proposições corporais não usuais nas improvisações levaram os sujeitos a considerar o outro como motriz e meio do processo de aquisição de consciência corporal. Significa dizer que o próprio corpo passou a ser escuta e percepção sensível do outro e do espaço. Assim, as improvisações e *études* ganharam novo significado, deixaram de ser o “meio” e o “fim” da conexão, tornando-se corpos cênicos.

Referências

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BERSELLI, Marcia; PEREIRA, Diego de Medeiros. Noções do trabalho corporal na formação do(a) artista-docente: há espaço para as diversidades na pedagogia do Teatro?. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 34, p. 172-186, 2019. DOI: 10.5965/1414573101342019172. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101342019172>.

Acesso em: 15 ago. 2021.

BOGART, Anne. Seis coisas que sei sobre o treinamento de atores. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 12, p. 29-40, 2018. DOI: 10.5965/1414573101122009029. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101122009029>.

Acesso em: 15 ago. 2021.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **O livro dos Viewpoints: guia prático para viewpoints em composição**. Tradução: Sandra Meyer. São Paulo: Perspectiva, 2017.

CARVALHO, Enio. **História da formação do ator**. São Paulo: Ática, 1989.

CARNICKE, Sharon Marie; CARVALHO, Felipe Rodrigues. Stanislávski: sem censura nem cortes. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 40, p. 1-20, 2021. DOI: 10.5965/1414573101402021e0700. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19393>.

Acesso em: 15 ago. 2021.

CASTIEL, Luciano; HUMMEL, Debora (org.). **Nissim Castiel do teatro da vida para o teatro da escola**. São Paulo: Perspectiva; Teatro Escola Macunaíma. 2014.

HALADA, Renata Castanheira. **Expressão em movimento:** aquisição de consciência corporal por discentes de artes cênicas. 2020. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Cidade de São Paulo, São Paulo.

HUMMEL, Debora. Por que o sócio-interacionismo em uma escola de atores? **Caderno de registro Macu** – “Além da inquietude doação e completude”, n. 2, 1º semestre 2013.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator.** Tradução: Pontes de Paula Lima. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel.** Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem.** Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

STANISLÁVSKI, Konstantín. **O trabalho do ator:** diário de um aluno. Tradução: Vitória Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar. **Stanislávski:** vida, obra e sistema. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ZACARIAS, Nélia Patrícia dos Santos. **In[corpo]ro:** a percepção multissensorial na criação artística. **Ria – Repositório Institucional da Universidade de Aveiro. 2011. Disponível em:** <http://hdl.handle.net/10773/8553>. Acesso em: 15 ago. 2021.