



## PROCESSOS DE APRENDIZAGEM NO OFÍCIO DE ATOR E DE ATRIZ: PRÁTICAS NA CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO 'A FESTA DE ANIVERSÁRIO'

### LEARNING PROCESSES IN THE CRAFT OF ACTING: PRAXIS IN THE CREATION OF THE SHOW 'THE BIRTHDAY PARTY'

Dyogo Ramon<sup>1</sup>

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul  
Universidade Federal da Bahia

#### RESUMO

Registra o processo artístico-educativo da montagem do espetáculo *A Festa de Aniversário*. Esta prática foi desenvolvida no decorrer do componente curricular 'Teoria e Prática de Interpretação Teatral I (TPIT)', no primeiro semestre de 2024, com uma turma do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), na Unidade Universitária de Campo Grande (UCCG), na capital sul-mato-grossense. No texto é exposto algumas etapas do processo criativo e algumas dimensões pedagógicas referente aos conhecimentos que permeiam o ofício de ator e atriz. Em diálogo com as primícias do sistema Stanislavski, o processo revela, de modo sucinto, os princípios práticos das dimensões dos métodos da Análise Ativa, Ações Físicas e *Etiuds*, focando no trabalho de criação de estado de verdade para cena e do universo da obra – adaptação coletiva desenvolvida com a turma. Tal vivência, possibilitou considerações referentes à importância da práxis em atuação e do trabalho técnico, crítico e sensível no ofício do ator e da atriz, bem como na prática artístico-pedagógica de professores de teatro.

**Palavras-Chave:** Atuação. Aprendizagem. Pedagogia do Ator e da atriz. Ofício. Montagem cênica.

#### ABSTRACT

It records the artistic-educational process of putting together the play *The Birthday Party*. This practice was developed during the curricular component 'Theory and Practice of Theatrical Interpretation I (TPIT)', in the first half of 2024, with a class from the Theater undergraduate education course at the State University of Mato Grosso do Sul (UEMS), at the University Unit of Campo Grande (UCCG), in the capital of Mato Grosso do Sul, Brazil. The text presents some stages of the creative process and some pedagogical dimensions relating to the knowledge that permeates the actor's craft. In dialog with the beginnings of the Stanislavski system, the process succinctly reveals the practical principles of the dimensions of the Active Analysis, Physical Actions and *Etiuds* methods, focusing on the work of creating a state of truth for the scene and the universe of the work - a collective adaptation developed with the class. This experience made it possible to consider the importance of praxis in acting and of technical, critical and sensitive work in the actor's craft as well as in the artistic-pedagogical practice of theater teachers.

**Keywords:** Performance. Learning. Actor and actress pedagogy. Craft. Stage editing.

---

<sup>1</sup> Ator, diretor teatral e professor substituto no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). É doutorando em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestre em Artes da Cena pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e graduado em Teatro pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). <http://lattes.cnpq.br/2040093497583868>.



Neste artigo é registrado o processo artístico-educativo desenvolvido no decorrer do componente curricular 'Teoria e Prática de Interpretação Teatral I (TPIT)', desenvolvido no primeiro semestre de 2024, com uma turma do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), na Unidade Universitária de Campo Grande (UCCG), na capital sul-mato-grossense. Trata do relato dos processos práticos de trabalho com os métodos da Análise Ativa, Ações Físicas e *Etiud* do sistema Stanislavski, com foco na criação do espetáculo teatral *A Festa de Aniversário*, livre adaptação da obra homônima (PINTER, 2012) e absurda de 1957, de autoria do artista britânico Harold Pinter (1930-2008).

O espetáculo foi construído por meio de experimentações individuais e coletivas, focando na composição das personagens e na criação do universo da obra. Com a adaptação, trocamos a velha hospedaria de praia de *Meg e Petey*, por uma casa noturna de festa, administrada pelo casal *Cristina e Ivone* – personagens criados pelos atores do processo. Neste novo universo criado, os anos 1970 e 1980 foram o mapa de construção dramaturgica e estética da obra. Tais informações permitem a análise artística, pedagógica e metodológica do processo.

A natureza deste texto se concentra em registrar o processo em conexão com sucintas análises das construções de entendimento acerca das dimensões artísticas e pedagógicas que envolvem os diversos processos cênicos e teatrais. Assim sendo, ao tratar de uma ação desenvolvida com foco no estudo prático da interpretação, da atuação e do ofício de ator e atriz, busca-se identificar os elementos pedagógicos presentes nestes fazeres e nestes campos específicos.

Para isso, levo em conta o contexto acadêmico, que envolve a participação de futuros licenciados em teatro, e da importância da criação de competências destes profissionais, no que se refere ao trabalho de ator e de atriz. Considero a existência de um senso comum (e por vezes, um senso cristalizado dos próprios fazedores de teatro) que limita o fazer teatral em dois tipos: o de modo educativo – como um tipo de teatro menor, 'não tão teatro'; e um outro, nomeado como um modo profissional – um teatro maior, um 'teatro de verdade'. Neste sentido, questiono a existência desta dicotomia, rebaixando seu *status* de modo, ou seja, de natureza do fazer, para o



entendimento de contextos do fazer. Do mesmo modo contesto o antagonismo destes supostos modos, ou seja, contextos do fazer teatral.

Descartando este pensamento, evidencio que a própria cena em sua natureza é educação, e assim sendo, é passível de análises pedagógicas e metodológicas. Não diferente, ainda que em contextos educacionais explícitos, os elementos que norteiam as práticas teatrais desenvolvidas, serão sempre os mesmos que compõe a natureza desta linguagem. Por conta disso, apresento de modo sintético algumas questões relacionadas ao sistema Stanislavski, primícia trabalhada no componente.

Deste modo, este texto registra uma prática desenvolvida em conjunto com alguns aspectos conceituais importantes, que interessam ao campo do trabalho de atores e atrizes, foco das pesquisas que venho desenvolvendo, sobretudo a investigação de doutorado<sup>2</sup>. São apresentados resultados e algumas considerações por meio das criações artísticas produzidas, que são também os próprios discursos construídos pelos participantes do processo. Cabe ressaltar que não há o objetivo de propor uma análise aprofundada de alguns conceitos que nortearam o processo, ação que almejo realizar em uma futura produção.

Figura 1. Elenco com os figurinos dos anos 1970 e 1980.  
Estação Cultural Teatro do Mundo. Campo Grande, Mato Grosso do Sul, 2024.



Fonte: Acervo do autor.

<sup>2</sup> Desde meados de 2022, estou desenvolvendo uma pesquisa de doutorado focada na formação de atores e atrizes, sobretudo em processos de autoconhecimento que podem colaborar no desenvolvimento de autoleituras de artistas da cena, acerca de seus próprios processos formativos. As práticas de pesquisa do projeto estão ocorrendo em dois polos de trabalho: um grupo de atores e atrizes de Goiânia, Goiás, que se encontram na Escola de Música e Artes Cênicas (Emac) na Universidade Federal de Goiás; e outro grupo de atores e atrizes de Campo Grande, Mato Grosso do Sul, que se encontram na Unidade Universitária de Campo Grande (UUCG) na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS).



## O ESTADO DE FESTA

“Você está se sentindo desesperado hoje?  
A vida parece ser uma notícia ruim atrás da outra?  
O Apocalipse aparece ao virar da esquina...  
Acho que muitos de nós sentimos o mesmo.  
Em dias como este, só nos resta  
aumentar a música e dançar!” [tradução nossa].<sup>3</sup>  
(Madonna, tweet de 22 de jul. 2020)<sup>4</sup>.

Após vivenciarem encontros para acessarem questões conceituais do sistema Stanislavski, focados no entendimento dos métodos da Análise Ativa, das Ações Físicas e dos *Etiuds*, os estudantes do componente TPIT I iniciaram o processo de trabalho cênico. Todos foram convidados a dançar livremente, ao som de *flashbacks* dos anos 1970 e 1980, resignificando suas existências em uma própria festa. Cada festa era uma explosão, um tipo de *big-bang*, ou seja, cada um era um próprio mundo onde não havia certo ou errado. Nesse contexto do exercício, dançar era equivalente ao ato de respirar no nosso contexto humano natural. Tal exercício prático possibilitou um trabalho com a espontaneidade por meio da improvisação criadora.

Ao acessarem esse estado enérgico, eufórico e alucinante, estes estudantes foram instigados a criarem cenas dentro do contexto de festas. Eles foram convidados a se imaginarem em casas noturnas de dança, com acesso à bebida, estando entre fumaça, partilhando e construindo afetos e conflitos diversos entre os festeiros. Neste sentido, enquanto experimentavam, cada participante podia criar situações, primeiramente sem o uso da voz, para trabalhar os processos da atuação – tendo como referência o trabalho com o se mágico e as circunstâncias dadas<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> No tweet original da cantora Maddona, em inglês: “Are you feeling Hopeless today? Does life seem to be one bad news story after another?? Does the Apocalypse seem [sic] Right around the corner... I think many of us feel the same way. On days like this we just have to turn up the Music and Dance!”.

<sup>4</sup> Este tweet foi postado por Maddona, após a cantora ter acesso ao vídeo viral de Maria Solange – uma ex-pessoa em situação de rua –, dançando ao som da música *Holiday* (1983), em um bar no Centro da cidade de Manaus, no Amazonas, Brasil. Por consequência do reconhecimento nacional e internacional do viral, Solange teve apoio da Associação Parceiros Brilhantes – que segundo a própria associação, tem como princípio ajudar e mudar a vida do próximo – e iniciou um processo de tratamento da dependência química. Atualmente, Maria Solange tem uma vida totalmente reestruturada e produz conteúdos na internet sobre suas experiências. O caso voltou a ganhar repercussão nacional na última visita de Madonna ao Brasil, por ocasião de seu show *The Celebration Tour*, na cidade do Rio de Janeiro, em 2024.

<sup>5</sup> Se mágico diz respeito ao processo inicial de crença na vivência para o acesso à verdade cênica, e circunstâncias dadas tem a ver com as circunstâncias do contexto dramático e do contexto específico de cada personagem. Sobre esses elementos, disserto mais profundamente em outras produções.



Os diálogos fônicos e vocais só eram permitidos após esse processo inicial. Esta dinâmica que sempre adoto nos processos criativos, é embasada na ideia de que a utilização imediata do texto (fala, explicação falada, narração), em improvisação principalmente, acaba por se tornar uma resolução fácil do processo criativo da atuação. Muitos atores ou estudantes de atuação, tentam forçar o espectador a acreditar em sua cena, narrando suas próprias ações enquanto personagem. O trabalho sem o texto fônico-verbal, desafia o ator a criar situações cênicas com mais riquezas de detalhes, mais amparada pela verdade cênica.

Neste mesmo sentido, trabalhei com os estudantes, a complexidade da verdade cênica. Considero que um dos maiores desafios que encontro com frequência ao ministrar aulas de atuação, é a contínua presença do exagero cênico e a ideia de que ele faz parte da natureza teatral, e que a verdade – por vezes, confundida como estética naturalista – só cabe ao audiovisual. Ao abordar praticamente a dimensão da verdade para cena, busco me valer de exercícios que explicitem esse conceito por meio da provocação do estado exigido pelo possível texto, ou mesmo, possível demanda cênica. Ainda que a estética da obra, ou mesmo, o universo criado, nos implique uma atuação diferenciada, o exagero e o clichê nada tem a ver com a cena, ele somente denuncia a falta de aprofundamento técnico de diferentes agentes no processo. Para tal entendimento, contextualizar as origens do sistema é essencial.

A respeito do termo ‘sistema’, por vezes muito criticado, busquei apresentar algumas analogias sobre o porquê de seu uso, tendo em vista vários campos da sociedade, como a economia e os meios tecnológicos – muitas vezes operados pela rede mundial de computadores. Também citei o próprio corpo humano, para ademais, falar sobre o núcleo inspirador de todos os sistemas (bem como do próprio sistema de trabalho de atores criados por Stanislavski): a natureza do planeta Terra. Trata-se de perceber a “rede de conexões entre os tantos organismos, que possibilitam a vida por meio da temperatura, água e oxigênio” (RAMON, 2023, p. 127).

Ou seja, significa dizer que a força motriz para a verdade cênica, é a própria vida em todas suas dimensões interconectadas do planeta Terra, ou seja, deste planeta vida:



Neste mesmo caminho de sistema, foi que o encenador russo Constantin Stanislavski (2009, 2007 e 1983) trabalhou o ofício, a criação de uma pedagogia, e por consequência, a formação de atores e atrizes. Foi baseando-se no fluxo e ciclo do planeta Terra, ou seja, na própria natureza, foi que Stanislavski organizou seu sistema de trabalho. Entendendo o ser humano como criativo por natureza, o encenador demonstrou segundo seu trabalho, que é na própria natureza que está todas as respostas para o trabalho criativo do homem e da mulher, em qualquer que seja a atividade que desempenhe. Sendo assim, o sistema de Stanislavski se concentra neste pensamento-lógica, e por meio dele foca no ofício de ator e atriz (RAMON, 2023, p. 127).

Figura 2. Estudantes realizando o exercício 'Corpo como festa' no processo de criação. Sala Preta (UUCG/UEMS). Campo Grande, Mato Grosso do Sul, 2024.



Fonte: Acervo do autor.



## CRIAÇÃO DO UNIVERSO DA OBRA

Viaje, Viaje  
Mais longe do que a noite e o dia (viaje, viaje). Viaje (viaje)  
No amor inédito. Viaje, Viaje  
Na água sagrada de um rio indiano (viaje, viaje). Viaje (viaje)  
E nunca retorne<sup>6</sup>.  
(Jean-Michel Rivat e Dominique Dubois.  
Desireless. Voyage Voyage – música. 1989).

Antes do início das atividades práticas com os exercícios e jogos, pedi aos estudantes que realizassem o trabalho de Análise Ativa do texto *Auto da Compadecida* (1950). Optei por trabalhar, primeiramente, o método de modo mais teórico, sem experimentação cênica, para que depois, após os estudantes entenderem com mais profundidade os elementos que o compõem, estes pudessem praticá-lo em diálogo práxico, tal como foi pensado por Stanislavski.

Foi somente depois que os estudantes iniciaram os processos dos *etiuds*<sup>7</sup> de cenas da obra a ser montada: *A Festa de Aniversário* (1957). Mesmo sem saberem de que texto se tratava a montagem, a cada experimentação feita, os estudantes buscavam responder às suas perguntas de criação, levando em conta os elementos da Análise Ativa – estudados anteriormente de modo teórico em leitura e escrita. Foi apresentado um texto de apoio aos estudantes, que bem explica o processo:

De posse da Análise Ativa, usando verbos para a nomeação de cada situação, o diretor apresenta aos atores uma proposta de jogo improvisacional, levando em conta o objetivo de cada personagem. Segundo a Professora Nair D'Agostini, a partir da análise do texto, o ator realiza études sobre as situações do texto — ou tangenciais a este — que são divididos em unidades de ação e motivação. Ele investiga ações físicas em circunstâncias e situações que viabilizem a composição do personagem por meio de partituras de ações. Constrói uma linha contínua de ações físicas por meio de uma partitura, justificadas pelo objetivo. Cria uma dramaturgia interna própria pelo pensamento e ação (subtexto) que gera um texto próximo àquele construído pelo autor, pela visualização ativa das falas construídas. A ação psicofísica se compõe de todos os elementos da ação (são as leis orgânicas e a percepção) e o subtexto é o resultado do uso de todos esses elementos. As ações físicas estimulam as emoções, o inconsciente, onde o aparato físico está totalmente relacionado com o mental (MARTINS, 2011, p. 4).

---

<sup>6</sup> Esta música foi utilizada na abertura do espetáculo *A Festa de Aniversário* (2024), momento em que todos os personagens dançando e com taças nas mãos, entravam e convidavam a plateia para o palco. Na música, em versão original, na língua francesa: Voyage, voyage. Plus loin que la nuit et le jour (voyage, voyage). Voyage (voyage). Dans l'espace inouï de l'amour. Voyage, Voyage. Sur l'eau sacrée d'un fleuve indien (voyage, voyage). Voyage (voyage). Et jamais ne reviens".

<sup>7</sup> As improvisações de criação das cenas, sem prévio conhecimento aprofundado do texto a ser montado.



O universo da obra em Stanislavski (2009, 2007 e 1989) está totalmente ligado à natureza desse espaço-tempo de onde ocorre tudo que se pode chamar de texto. Esse universo que determina quais as possibilidades estéticas da atuação em contato com os tantos outros elementos que compõem a criação – o que chamamos de unidade do trabalho produzido. Neste sentido, com o desenvolvimento dos *etiuds*, os estudantes começavam a criar cenas, a partir do que eu provocava por meio de comandos e intervenções colaborativas durante as improvisações. Nestas criações, cada integrante começava a perceber a importância dos elementos presentes na Análise Ativa, como por exemplo, o universo do texto.

O universo criado para *A Festa de Aniversário*, desde o início, já acusava a festa, o divertimento, os prazeres e a dança como um contínuo do que procurávamos encenar. Tais condições possibilitavam a exploração das questões que permeiam as personagens – dúvidas, relações de poder e opressão.

Ao questionar os estudantes acerca do que poderia ser o universo da obra que estávamos criando, fui contentemente surpreendido com a definição de que o universo da obra, ainda que já existente, estava sendo acabado por meio das experimentações. Tal afirmação tem a ver com um discurso que entende os próprios *etiuds* desenvolvidos, como um modo de Análise Ativa do próprio texto, acessado de modo distante à convenção das rígidas decorações de falas.

Por meio da criação deste universo, cada personagem do texto pode ser criado a partir da perspectiva do ator-criador, haja vista que emergidos em processos que trabalham estas dimensões pedagógicas, nos é evitada a possibilidade do enrijecimento de um modo ideal da personagem. Com essa liberdade, os estudantes tiveram a oportunidade de experimentar personagens diversos, o que colabora em seus processos de experimentação em atuação, do mesmo modo que possibilita a integração no sentido de pertencimento ao todo da obra em criação.

Por meio dos *etiuds* e em comunicação com alguns textos como a célebre palestra de Jerzy Grotowski (1988) relacionada ao método das Ações Físicas, alguns pertencentes ao elenco conseguiram perceber aspectos do núcleo da ideia de verdade. Tal compreensão das ações físicas acusa a importância de trabalhar os métodos integrantes do sistema em conexão, e não de modo fragmentado.



Figura 3. Estudantes realizam ensaio geral do espetáculo *A Festa de Aniversário*. Sala Preta (UUCG/UEMS). Campo Grande, Mato Grosso do Sul, 2024.



Fonte: Acervo do autor.



## COMPARTILHAMENTO DO ESPETÁCULO 'A FESTA DE ANIVERSÁRIO'

Que sensação!  
Sentir é acreditar  
Eu posso ter tudo, agora, estou dançando pela minha vida  
Agarre sua paixão  
E faça acontecer  
Fotos ganham vida, você pode passar sua vida dançando<sup>8</sup>.  
(Keith Forsey, Irene Cara e Giorgio Moroder.  
Flashdance... What a Feeling. 1983)

A *Festa de Aniversário* foi compartilhada em 27 de junho de 2024, como uma das obras integrantes da *Mostra de Dança e Teatro da UEMS*. A apresentação aconteceu no palco da Estação Cultural Teatro do Mundo, localizado no Centro de Campo Grande, capital de Mato Grosso do Sul. Com um público considerável, os estudantes conseguiram apresentar um espetáculo com cerca de 70 minutos.

Durante a apresentação, cada integrante do elenco conseguiu aproveitar as experimentações realizadas durante os ensaios, o que possibilitou uma atuação mais próxima da espontaneidade. Afinal, isto era essencial para criar a ambientação da casa noturna das personagens *Cristina* e *Ivone*. Como informado anteriormente, o casal proprietário da casa de festa, foram criados a partir de uma adaptação de *Meg* e *Petey*. Enquanto no texto em íntegra, estes personagens formam um casal de senhoras de pelo menos 50 anos, que vivem numa hospedaria falida, na obra criada via adaptação por meio dos *etiuds*, o casal de senhoras tenta fazer com que sua casa de festas funcione da melhor forma e consiga hóspedes para ficar nos quartos extras.

O mesmo ocorre com o personagem *Stanley*, adaptado para *Cleiton*. Tanto na íntegra quanto na adaptação, este personagem é um músico recluso, que guarda um segredo. As personagens *Cristina*, *Ivone* e *Cleiton* tiveram dois intérpretes cada, enquanto os demais – *Lulu*, *Ricardo* e *Carlos* –, foram interpretados somente por um ator cada. Em um absurdo naturalista, a peça contou com elementos cenográficos, figurinos e maquiagens que dialogavam com os anos 70 e 80, destaque para a trilha sonora que fez com que os espectadores emergissem nesse universo rapidamente.

<sup>8</sup> Esta música foi utilizada no encerramento do espetáculo *A Festa de Aniversário* (2024). Música, em versão original, na língua inglesa: "What a feeling. Being's believing. I can have it all, now I'm dancing for my life. Take your passion. And make it happen. Pictures come alive, you can dance right through your life".



Figura 4. Apresentação do espetáculo A Festa de Aniversário.  
Estação Cultural Teatro do Mundo. Campo Grande, Mato Grosso do Sul, 2024.



Fonte: Acervo do autor.



## CONSIDERAÇÕES

Considero de extrema importância o estudo da atuação nos cursos de teatro em suas diversas modalidades, sobretudo com uma carga horária que possibilite o estudante trabalhar e experimentar as técnicas de modo prático. Tal realidade permite que estes profissionais atuem de diversos modos da melhor forma possível, seja enquanto ator e atriz, ou mesmo, enquanto professores.

A oportunidade da criação cênica *A Festa de Aniversário*, por meio do sistema Stanislavski, permitiu aos estudantes a experimentação em diálogo com a pedagogia do ator e da atriz, bem como a dimensão do ator criador. O contato com possibilidades criativas que vão além da decoração de falas e artificialidade da cena, são essenciais não somente no processo técnico da execução do trabalho, mais também nos processos autônomos de entendimento de mundo, que se faz essencial para o fazer artístico do ofício.

## REFERÊNCIAS

GROTOWSKI, Jerzy. *Sobre o método das ações físicas*. De uma palestra proferida por Grotowski no Festival de Teatro de Santo Arcangelo (Itália), em junho de 1988.

MARTINS, Laédio José. *A Análise Ativa e a formação do diretor*. VI Reunião Científica da ABRACE. Porto Alegre, 2011.

PINTER, Harold. *A Festa de Aniversário* - Cópia digitalizada pelo Grupo de Estudos e Pesquisa em Teatro Brasileiro – GETEB. Universidade Federal de São João Del-Rei (UFSJ). 2012.

RAMON, Dyogo. Visualizando sistemas de criação para atores e atrizes. *Anais do XII Seminário de Teatro, Direção de Arte e Educação*. Universidade Federal de Goiás: Goiânia, 2023. Disponível em: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/269/o/ANAIS\\_STDAE\\_23\\_%281%29.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/269/o/ANAIS_STDAE_23_%281%29.pdf).

STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre si mesmo en el proceso creador de la vivencia*. Tradução: Jorge Saura. Barcelona: Alba Editorial, 2007.

\_\_\_\_\_. *El trabajo del actor sobre si mesmo en el proceso creador de la encarnación*. Tradução: Jorge Saura. Barcelona: Alba Editorial, 2009.

\_\_\_\_\_. *Minha vida na Arte*. Tradução do original russo de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.