

**VESTIR A TEORIA:
RELATOS DA
EXPERIÊNCIA DE
ENSINAR AS LINGUAGENS
TEATRAIS DO SÉCULO
XX E XXI COM
METODOLOGIAS
ATIVAS NO CENTRO
UNIVERSITÁRIO BELAS
ARTES DE SÃO PAULO**

Sergio Ricardo Lessa¹

Coordenador de Pós-Graduação em Design de Interiores no Centro Universitário
Belas Artes de São Paulo

{RESUMO}

Este artigo apresenta a experiência didático-cênica desenvolvida na disciplina *Teorias do Teatro*, do curso de Artes Cênicas do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, na qual os estudantes foram desafiados a transformar conceitos teóricos de diferentes linguagens teatrais do século XX e XXI em propostas práticas por meio da encenação de um mesmo trecho da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. A atividade articulou conteúdos de autores como Stanislavski, Brecht, Artaud, Meyerhold, Grotowski, Eugenio Barba, Pina Bausch, Suzuki, Zeami, Yoshi Oida, Peter Brook, Hans-Thies Lehmann e Richard Schechner. O processo envolveu pesquisa, criação coletiva e experimentação cênica, resultando em montagens que evidenciaram a potência da integração entre teoria e prática na formação artística e profissional do estudante.

Palavras-chave: Linguagens teatrais. Nelson Rodrigues. Prática pedagógica. Encenação. Teorias do teatro.

{ABSTRACT}

This article presents the didactic-scenic experience developed in the *Theatre Theories* course of the Performing Arts program at Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, in which students were challenged to transform theoretical concepts of different 20th-century and 21st-century theatrical languages into practical proposals through the staging of the same excerpt from Nelson Rodrigues' play *Vestido de Noiva*. The activity articulated content from authors such as Stanislavski, Brecht, Artaud, Meyerhold, Grotowski, Eugenio Barba, Pina Bausch, Suzuki, Zeami, Yoshi Oida, Peter Brook, Hans-Thies Lehmann, and Richard Schechner. The process involved research, collective creation, and scenic experimentation, resulting in stagings that demonstrated the power of integrating theory and practice in the student's artistic and professional training.

Keyword: Theatrical languages. Nelson Rodrigues. Pedagogical practice. Staging. Theatre theory.

¹Arquiteto e Urbanista pela USP (2005), mestre e doutor em Artes pela USP (2013/2020). Professor do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, um dos coordenadores do curso de Arquitetura e Urbanismo e coordenador dos cursos de Pós-Graduação: Cenografia e Figurino, Design de Interiores e Direção de Arte em Comunicação desta Instituição.

{INTRODUÇÃO}

A relação entre teoria e prática nas artes da cena constitui um campo fértil para o desenvolvimento de competências criativas, críticas e técnicas. A compreensão de diferentes linguagens teatrais não se limita ao estudo conceitual: ela se potencializa quando o estudante é instigado a aplicar esses conceitos em experimentações práticas, vivenciando na própria corporeidade e no espaço cênico, seguindo as diretrizes estéticas e éticas de cada abordagem.

De acordo com Ueudison Alves Guimarães, Joelden Roberto Alves da Rocha, Sonia Lopes dos Santos e Norma Suely da Silva Santos (2023, p.2),

O grande desafio deste século é buscar constantemente formas inovadoras que possibilitem à prática docente transcender os limites da formação puramente técnica e tradicional, concretizando efetivamente a disciplina como ética, histórica, crítica, reflexiva, transformadora e humana. No entanto, é impossível pensar na educação ofertada atualmente sem compreender o contexto em que ela se insere, assim como não é possível refletir sobre a educação desejada e a formação de professores para o século XXI sem fazer referência às mudanças ocorridas nas propostas curriculares e nas práticas de ensino.

A disciplina *Teorias do Teatro*, inserida na matriz curricular de cursos de graduação de Artes Cênicas do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, propõe-se a promover esse diálogo entre estudo teórico e aplicação prática. Ao longo de um semestre, os alunos tiveram contato com textos, imagens, registros audiovisuais e debates sobre os principais movimentos de criadores teatrais do século XX, ao mesmo tempo em que construíram intervenções e cenas inspiradas nessas referências.

O projeto *Vestir a teoria*, que é foco deste artigo, partiu da escolha da peça *Vestido de Noiva* (1943), de Nelson Rodrigues, como eixo comum para experimentações cênicas. Obra emblemática do teatro brasileiro, *Vestido de Noiva* é marcada por sua estrutura narrativa não linear, pela sobreposição de planos de realidade e memória, e pelo tratamento inovador da linguagem e da composição cênica. Ao ser decomposta e recriada pelos estudantes com base em algumas linguagens cênicas estudadas, tornou-se um laboratório vivo para a compreensão e a ressignificação dos princípios teatrais explorados ao longo do curso.

Planejamento e demandas das atividades

O projeto *Vestir a Teoria* foi concebido desde o início do semestre como um eixo articulador entre a carga teórica da disciplina e a prática criativa dos estudantes. A proposta foi apresentada já nas primeiras aulas, acompanhada de um cronograma detalhado que definia etapas, prazos e critérios de avaliação, permitindo que os alunos visualizassem o percurso formativo e se preparassem para cada fase.

As atividades foram estruturadas em três momentos principais:

1. Imersão teórica inicial

Nas primeiras semanas, a turma foi introduzida aos conceitos centrais das linguagens teatrais do século XX e XXI, por meio de aulas expositivas, análise de registros audiovisuais e leitura comentada de textos de autores-chave.

2. Formação dos grupos e definição da linguagem de estudo

Após a apresentação de todo o panorama teórico, os estudantes foram divididos em grupos e receberam, por escolha própria, de trabalhar um determinado autor ou teoria teatral. Cada grupo teria como tarefa reinterpretar um mesmo fragmento de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, aplicando de forma consciente e criativa os princípios do seu referencial teórico. Foi enfatizado que não se tratava de uma simples reprodução estilística, mas de uma tradução crítica e contextualizada desses princípios para a encenação.

3. Desenvolvimento e acompanhamento processual

O trabalho criativo foi distribuído ao longo do semestre, com prazos intermediários para apresentação de avanços. As entregas parciais incluíam:

- Pesquisa visual e conceitual sobre o autor/linguagem atribuída;
- Mapas de cena e storyboards indicando o desenvolvimento espacial e narrativo da encenação;
- Testes práticos com fragmentos da cena, realizados em sala para feedback coletivo;
- Registro fotográfico e audiovisual dos ensaios, para análise comparativa na etapa final.

Em cada encontro uma cena era apresentada, e em seguida se realizava um debate sobre o quanto o resultado final da cena, de fato, estava alinhado aos pensamentos da teoria estudada. Ao final, criou-se um panorama contrastante e evidenciando o impacto das diferentes abordagens sobre um mesmo material dramático. Esse planejamento teve dois objetivos centrais: aprofundar a compreensão conceitual das linguagens teatrais e estimular a autonomia criativa dos estudantes, fazendo com que cada etapa do processo fosse vivida como parte essencial da construção artística.

Fundamentação teórica base da disciplina

O percurso teórico da disciplina *Teorias do Teatro* baseia-se no estudo de alguns dos mais influentes criadores, pensadores e movimentos teatrais do século XX e XXI. Essa diversidade não apenas enriquece a compreensão das estéticas cênicas, como também amplia a capacidade do estudante de analisar criticamente e transpor conceitos para o plano da criação. A seguir, segue uma breve descrição das bases das teorias selecionadas na disciplina.

Konstantin Stanislavski (1863-1938) e o teatro realista

Desenvolveu um método de atuação voltado para a criação de personagens verossímeis e emocionalmente verdadeiros. Seu sistema enfatiza a importância das “circunstâncias dadas” — o conjunto de informações sobre o universo da peça — e dos “objetivos” de cada personagem, que guiam suas ações. O trabalho do ator envolve a análise do texto, a pesquisa sobre o contexto e a construção de uma lógica interna coerente, de modo que cada gesto e fala surjam de necessidades dramáticas reais. A memória emotiva, embora controversa, também é um elemento-chave, permitindo ao intérprete acessar experiências pessoais para alimentar a cena.

Outro pilar do método é o conceito de “ações físicas”, no qual o ator encontra na ação concreta o gatilho para a emoção, evitando artificialidade. A preparação inclui exercícios de relaxamento, concentração e imaginação, criando um estado de prontidão para responder de forma autêntica às circunstâncias dramáticas. O objetivo final é alcançar a “verdade cênica” — a capacidade de viver plenamente a situação no palco, em vez de apenas representá-la.

Bertolt Brecht (1898-1956) e o teatro épico

Propôs o teatro épico como contraponto ao teatro dramático tradicional,

buscando provocar reflexão crítica no espectador. Para isso, desenvolveu o conceito de *Verfremdungseffekt* (efeito de distanciamento), que impede a identificação emocional completa e mantém o público consciente de estar assistindo a uma representação. Elementos como narração direta, projeções, cartazes, canções e interrupções na ação são usados para quebrar a ilusão cênica e expor a construção do espetáculo.

O teatro brechtiano também se caracteriza por seu compromisso político e social, entendendo o palco como espaço de debate. As narrativas não buscam apenas contar histórias, mas revelar contradições, estruturas de poder e mecanismos de opressão. O ator, nesse contexto, não “encarna” o personagem, mas o apresenta, adotando uma postura crítica diante dele e convidando o público a fazer o mesmo.

Antonin Artaud (1896-1948) e o teatro da crueldade

Concebeu o “teatro da crueldade” como uma experiência que atinge o espectador de forma sensorial e visceral, rompendo com a primazia da palavra e da narrativa linear. Para ele, a cena deveria mobilizar todos os recursos — luz, som, gesto, espaço — para provocar um impacto físico e emocional profundo, despertando zonas inconscientes e instintivas do público. O objetivo era criar um teatro capaz de transformar o espectador, confrontando-o com verdades e forças vitais.

A “crueldade” em Artaud não é violência gratuita, mas a intensidade necessária para romper as barreiras que mantêm o ser humano afastado de sua própria essência. A encenação propõe uma comunicação direta, utilizando imagens poéticas, símbolos e ritmos corporais, aproximando-se de práticas rituais. A palavra cede lugar à presença e à energia, resultando em uma dramaturgia sensorial.

Vsevolod Meyerhold (1874-1940) e a biomecânica

Elaborou a biomecânica como método de treinamento e criação, partindo da ideia de que o corpo do ator é um instrumento técnico que deve ser preciso, econômico e expressivo. Inspirou-se em movimentos da indústria, do circo e das artes visuais, estruturando uma série de exercícios que treinam coordenação, ritmo e controle físico. Para ele, a ação física era a base de qualquer construção cênica, e a emoção deveria surgir como resultado dessa ação.

Esteticamente, Meyerhold defendia uma encenação antinaturalista, na qual a forma e o movimento tinham protagonismo. Elementos como cenografias construtivistas, uso de plataformas e estruturas móveis, e marcações de cena coreografadas faziam parte de sua

abordagem. O ator biomecânico não imita a vida cotidiana, mas a estiliza, criando uma linguagem própria que comunica por meio do corpo.

Jerzy Grotowski (1933-1999) e o teatro pobre

O “teatro pobre” de Grotowski (1933–1999) se liberta da dependência de recursos materiais e coloca o foco absoluto no trabalho do ator. Eliminando cenários complexos, figurinos elaborados e efeitos técnicos, propôs que o encontro direto entre ator e espectador fosse o núcleo do teatro. Esse encontro deveria ser intenso e transformador, exigindo do ator um trabalho físico e vocal extremo, quase ritual.

Seu método envolvia treinamentos rigorosos que exploravam limites corporais e emocionais, visando à sinceridade absoluta em cena. Para Grotowski, a atuação era um ato de doação, no qual o intérprete se despia de máscaras e resistências para oferecer sua vulnerabilidade ao público. Essa entrega conferia ao teatro uma dimensão quase espiritual.

Eugenio Barba (1936-) e a antropologia teatral

Fundador do Odin Teatret, desenvolveu a antropologia teatral como campo de estudo das técnicas e comportamentos que estão na base das diferentes tradições cênicas. Introduziu o conceito de “pré-expressividade”, referindo-se ao estado de atenção e energia anterior à ação cênica, comum a diferentes culturas. Seu trabalho busca entender o que torna a presença do ator viva e magnética, independentemente do contexto cultural ou estético.

Além do aspecto técnico, Barba enfatiza a ética do treinamento: o processo formativo do ator não se limita à execução de técnicas, mas envolve um compromisso pessoal e coletivo com a arte. Seu teatro dialoga com rituais, tradições e culturas diversas, propondo um espaço de encontro intercultural.

Pina Bausch (1940-2009) e o teatro-dança; Tadashi Suzuki (1939-) e o treinamento corporal

Bausch é reconhecida por integrar teatro e dança em uma linguagem conhecida como Tanztheater, na qual movimentos coreográficos e ações cotidianas se mesclam para criar narrativas visuais e emocionais. Sua abordagem é marcada pela repetição, pela fragmentação e por um forte componente poético e visual, muitas vezes explorando memórias e relações humanas.

Suzuki, por sua vez, desenvolveu um método de treinamento centrado no enraizamento do corpo, no uso da energia e no controle da respiração. Seus exercícios buscam criar um

intérprete com presença física intensa e precisão gestual. A combinação dessas abordagens une poesia visual e rigor físico, resultando em trabalhos de grande impacto corporal e simbólico.

Zeami Motokiyo (1363-1443) e Yoshi Oida (1933-): teatro oriental

Zeami, mestre do teatro Nô, formulou princípios estéticos que valorizam a sutileza, a economia de gestos e a busca pelo *hana*, a “flor” que representa o momento de beleza efêmera na performance. Sua visão integra disciplina técnica e refinamento poético, criando um teatro profundamente codificado e ritualizado.

Yoshi Oida, ator e diretor japonês radicado no Ocidente, adapta princípios orientais ao contexto contemporâneo. Em sua abordagem, a presença do ator é trabalhada como algo invisível, mas perceptível, fruto de disciplina, concentração e simplicidade. O minimalismo e a clareza de ações são centrais na sua concepção de atuação.

Peter Brook (1925-2022) e o teatro sagrado

Brook defende a ideia de “espaço vazio” como metáfora para a essencialidade do teatro. Para ele, qualquer espaço pode se tornar um palco, desde que haja a presença do ator e o olhar do espectador. Sua abordagem privilegia a simplicidade e a clareza na construção da cena, reduzindo elementos àquilo que é indispensável para a comunicação teatral.

O diretor inglês também distingue diferentes formas de teatro — o mortal, o sagrado, o tosco e o imediato — e valoriza a experiência como um encontro vivo entre intérprete e público. Essa perspectiva coloca a presença e a relação como elementos centrais, acima de qualquer aparato técnico.

Hans-Thies Lehmann (1944-2022) e o teatro pós-dramático

Lehmann propôs o conceito de “teatro pós-dramático” para designar práticas cênicas que rompem com a estrutura narrativa tradicional. Nelas, o texto deixa de ser o eixo central, e a cena passa a ser construída por uma montagem de elementos visuais, sonoros e corporais. A simultaneidade de ações, a fragmentação e a ausência de hierarquia entre os componentes da cena são características marcantes.

Esse tipo de teatro valoriza a experiência sensorial e a construção de significados múltiplos e subjetivos pelo espectador. Mais do que contar histórias, o pós-dramático propõe atmosferas, imagens e relações espaciais que estimulam interpretações abertas.

Richard Schechner (1934-) e a performance

Schechner é um dos principais nomes dos estudos da performance e ampliou a noção de teatro para além do palco, incorporando práticas rituais, eventos sociais, esportes e ações cotidianas como manifestações performáticas. Ele formulou o conceito de “comportamento restaurado” (*restored behavior*), que descreve a capacidade humana de repetir e recombinar ações previamente ensaiadas, adaptando-as a novos contextos. Essa ideia desloca o foco da obra para o processo, valorizando a preparação, a improvisação e a interação entre intérpretes e público.

Sua abordagem propõe que a performance seja entendida como um campo híbrido, no qual fronteiras entre arte e vida se tornam permeáveis. Schechner defende processos colaborativos, abertos à participação do público e ao uso de múltiplas linguagens. Ao invés de uma narrativa linear, a cena pode se desenvolver como uma série de ações, jogos e rituais, muitas vezes influenciados pela cultura local e pelas circunstâncias do acontecimento. Essa visão expandida do teatro convida à experimentação e à integração entre diferentes campos artísticos e sociais.

A seleção dos autores e linguagens teatrais que compuseram o projeto *Vestir a Teoria* não foi aleatória: tratou-se de um recorte estratégico, capaz de abranger tanto tradições consolidadas quanto abordagens experimentais das artes cênicas do século XX e XXI, oferecendo aos estudantes um panorama amplo da multiplicidade estética e política das artes da cena. De Stanislavski a Schechner, a trajetória percorrida permitiu observar como as ideias sobre atuação, encenação, dramaturgia e relação com o público se transformaram ao longo do tempo, respondendo a contextos históricos, sociais e culturais distintos.

Essa diversidade constituiu o alicerce do exercício pedagógico. Ao propor que todos os grupos trabalhassem sobre o mesmo fragmento de *Vestido de Noiva*, buscou-se criar um campo de comparação direta entre as diferentes linguagens: o texto dramático funcionou como um ponto de partida comum, mas foi desconstruído e ressignificado por cada grupo segundo a estética, os procedimentos e a ética de criação do teórico estudado.

O pensamento que articulou a estruturação do exercício foi, portanto, dialético: de um lado, a fidelidade aos princípios das linguagens abordadas; de outro, a liberdade criativa para adaptá-los ao contexto contemporâneo e à identidade artística dos estudantes. A prática funcionou como um “laboratório comparativo” em que a repetição do mesmo núcleo dramático, atravessado por filtros estéticos distintos, evidenciou como cada abordagem reorganiza o espaço, o corpo, o tempo e o sentido.

Essa escolha metodológica também reafirma a importância da intersecção entre teoria e prática como ferramenta formativa. Ao vivenciar o fazer teatral segundo perspectivas tão diversas, o estudante é levado a compreender que cada linguagem não é apenas um conjunto de técnicas, mas um pensamento sobre o teatro, a sociedade e o papel do artista.

Metodologia

A proposta metodológica do projeto *Vestir a Teoria* foi concebida para que cada etapa de estudo estivesse diretamente conectada a uma experiência prática, promovendo uma aprendizagem ativa e comparativa. Essa escolha foi orientada pelo entendimento de que, como afirma Eugenio Barba, “o treinamento é um ato ético antes de ser técnico; é nele que se constrói a presença” — ou seja, o processo de preparação do ator, ou do criador cênico, é tão formativo quanto o produto final.

Assim, o semestre foi estruturado em três grandes blocos:

1. Apresentação das linguagens teatrais

- Cada autor e movimento foi estudado a partir de um conjunto de materiais: textos teóricos, análises críticas, registros audiovisuais e discussões em sala.
- A abordagem seguiu uma linha histórico-conceitual, contextualizando o surgimento de cada proposta estética e seus fundamentos técnicos, éticos e políticos.
- Uma vez selecionada as teorias com as quais os estudantes iriam aprofundar seus estudos, eles deveriam realizar uma pesquisa criativa que reunisse quais eram os principais elementos que definiam cada uma delas, como a exploração de ações físicas em Stanislavski, o uso de *Verfremdungseffekt* brechtiano, ou partituras de biomecânica de Meyerhold, e aprofundar seus estudos sobre exemplos contemporâneos de sua aplicação.

2. Formação dos grupos e escolha das linguagens

- Os estudantes foram divididos em grupos, e cada um recebeu uma linguagem/autor como foco.

- Todos trabalharam sobre o mesmo fragmento de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, garantindo um ponto de partida comum que permitisse a comparação das soluções cênicas.
- Essa estruturação favoreceu a percepção de como cada linguagem reorganiza, por exemplo, o tempo da narrativa, a construção do personagem, o uso do espaço e a relação com o público.

3. Processo de criação e ensaios

- Os grupos desenvolveram sua encenação inspirados nas diretrizes do autor estudado, incorporando elementos de figurino, cenário, sonoplastia e iluminação coerentes com a estética escolhida.
- Houve acompanhamento docente em todas as fases, incentivando a fidelidade conceitual, mas também a adaptação crítica para o contexto contemporâneo e para as condições de produção disponíveis.
- Ao final, cada grupo apresentou sua cena para a turma, seguida de um momento de debate e análise coletiva, retomando conceitos-chave de cada linguagem.

A metodologia também incluiu momentos de sobreposição entre teoria e prática: por exemplo, ao ensaiar uma cena segundo o método de Stanislavski, foi proposta uma análise imediata sobre como “as circunstâncias dadas” e os “objetivos da personagem” — conceitos centrais do autor — modificavam a dinâmica dos ensaios. No caso de Brecht, ao introduzir cartazes ou mesmo textos jornalísticos na cena, discutiu-se em tempo real o efeito de distanciamento produzido no espectador.

Essa forma de conduzir o trabalho retoma o pensamento de Richard Schechner sobre a performance como “comportamento restaurado” (*restored behavior*): uma ação ensaiada, consciente de sua forma e função, capaz de ser repetida e transformada conforme o contexto. No caso do projeto, a repetição do mesmo texto dramático, filtrada por diferentes lentes teóricas, mostrou-se uma poderosa ferramenta para a compreensão das possibilidades expressivas e narrativas do teatro.

Desenvolvimento e resultados

O desenvolvimento do projeto *Vestir a Teoria* revelou-se um campo fértil para a observação de como a mesma base dramatúrgica pode gerar resultados radicalmente distintos quando filtrada por diferentes linguagens teatrais. Cada grupo assumiu não apenas a tarefa de traduzir conceitos aprendidos em sala para o plano da criação, mas também o desafio de negociar coletivamente escolhas estéticas, técnicas e simbólicas que pudessem materializar uma assinatura própria. O processo — do estudo inicial à apresentação — mostrou-se tão significativo quanto o produto final, e cada experiência foi marcada por descobertas, ajustes e soluções originais.

Stanislavski – Teatro realista e organicidade da ação

O grupo responsável por trabalhar a cena a partir dos princípios de Stanislavski iniciou seu processo com um mergulho detalhado nas “circunstâncias dadas” e nos “objetivos das personagens”. A leitura do trecho de *Vestido de Noiva* foi acompanhada de improvisações orientadas, nas quais cada ator explorava o passado e a vida íntima de sua personagem antes mesmo de ensaiar o texto. A ambientação cenográfica foi montada como um recorte realista de um ambiente doméstico, com móveis e objetos autênticos — fotografias antigas, toalhas de mesa, utensílios de época — todos dispostos de modo a contar uma história silenciosa.

Durante os ensaios, observou-se a busca por gestos e deslocamentos que surgissem organicamente da situação dramática. Não havia marcações rígidas, mas uma sequência de ações físicas que emergiam do movimento interno dos sentimentos das personagens. Pequenos ajustes foram feitos para reforçar a escuta em cena, pois os atores foram orientados a “reagir” mais do que “atuar”. O resultado foi uma cena em que a progressão emocional se dava de forma quase imperceptível, mas intensa, e o público reagiu à sensação de estar espiando um momento íntimo e verdadeiro.

Figura 1 – Cena realista inspirada em Stanislavski



Fonte: Acervo do autor

Brecht – Distanciamento e crítica social

O grupo que trabalhou a estética brechtiana iniciou seu percurso com um exercício coletivo de análise crítica do trecho escolhido. A proposta foi identificar no texto de Nelson Rodrigues possíveis camadas políticas, sociais e históricas que pudessem ser expostas de forma explícita. A partir disso, foram criados cartazes com frases e palavras-chave que apareceriam ao longo da encenação, funcionando como comentários visuais.

A cenografia foi reduzida a elementos funcionais e propositalmente visíveis em sua artificialidade: andaimes, tecidos sem acabamento e iluminação que deixava à mostra os refletores. Os atores interrompiam a ação para narrar diretamente ao público, inserindo observações críticas ou contextualizações históricas, num jogo constante entre personagem e intérprete, por meio da inserção de manchetes de jornal sobre o tema da violência contra a mulher. O público foi convocado a responder perguntas e reagir a provocações, quebrando qualquer possibilidade de imersão passiva.

O resultado final provocou um silêncio reflexivo, evidenciando a eficácia do efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*). A cena transformou-se em um comentário metateatral sobre o próprio ato de representar e sobre as relações de poder implícitas no texto.

Figura 2 – Cena épica com *Verfremdungseffekt* inspirada em Brecht



Fonte: Acervo do autor

Artaud – Teatro da crueldade e choque sensorial

Partindo da premissa artaudiana de que o teatro deve atingir o espectador de maneira sensorial e visceral, o grupo estruturou sua encenação em torno de estímulos simultâneos. O espaço foi reorganizado para que a plateia fosse cercada pelos atores, criando uma sensação de vulnerabilidade. As entradas e saídas se davam de diferentes pontos, quebrando a noção de “frente de palco”.

Elementos visuais e sonoros foram usados de forma agressiva: luzes estroboscópicas, sons metálicos e ruídos de respiração amplificada, intercalados por pausas de silêncio absoluto. O corpo dos atores assumia formas distorcidas, com deslocamentos abruptos e gestos repetitivos que se intensificavam até a exaustão. A narrativa foi fragmentada em quadros poéticos, mais próximos de imagens oníricas do que de uma progressão dramática convencional.

O público reagiu com inquietação, alguns desviando o olhar diante da intensidade física e emocional da performance. Essa resposta foi lida pelo grupo como uma confirmação da eficácia do choque sensorial proposto por Artaud.

Figura 3 – Cena de impacto sensorial inspirada em Artaud.



Fonte: Acervo do autor

Meyerhold – Biomecânica e estilização gestual

O grupo que trabalhou com Meyerhold iniciou seu processo em um ambiente quase de treinamento físico. Antes de entrar no texto, dedicaram ensaios inteiros a exercícios de biomecânica: caminhadas diagonais cronometradas, transferências de peso e manipulação de bastões como extensão do corpo. O objetivo era incorporar um ritmo e uma precisão mecânica que, paradoxalmente, abrisse espaço para um efeito poético.

A cena foi concebida como uma sequência de partituras corporais rígidas, nas quais cada gesto tinha um tempo exato e uma função narrativa. Optou-se por não introduzir o diálogo de forma que as questões pertinentes ao texto eram percebidas pela movimentação corporal das atrizes. Não haviam cenários e a caracterização foi pensada com base na utilização de roupas contemporâneas e de exercício pretas.

O resultado foi uma encenação que parecia uma engrenagem viva, na qual a narrativa de Vestido de Noiva se transformava em uma espécie de balé mecânico. O público reagiu com curiosidade à precisão e à clareza das ações, percebendo que cada detalhe estava conectado a uma lógica interna de movimento e ritmo.

Figura 4 – Sequência biomecânica inspirada em Meyerhold.



Fonte: Acervo do autor

Grotowski – Teatro pobre e intensidade do ator

Para o grupo que escolheu Grotowski, o ponto de partida foi a eliminação de qualquer elemento cênico não essencial. Ensaios aconteceram inicialmente em uma sala vazia, com foco no corpo e na voz como únicos instrumentos expressivos. Exercícios de respiração profunda, emissão de sons em diferentes ressonadores e sequências físicas de alta exigência prepararam os atores para uma presença cênica intensa e concentrada.

A cena final foi encenada em um espaço mínimo, com a plateia disposta muito próxima, quase dentro da área de atuação. O texto era dito em um fluxo contínuo, alternando explosões vocais e sussurros quase inaudíveis, enquanto os corpos dos intérpretes passavam rapidamente de movimentos amplos a imobilidade total. A ausência de cenário ou figurino elaborado fazia com que cada olhar, cada deslocamento, adquirisse relevância dramática.

O impacto no público foi direto: a proximidade física e a intensidade interpretativa criaram um clima de cumplicidade e tensão. Como defende Grotowski, “o encontro entre ator e espectador” foi o centro absoluto da experiência.

Figura 5 – Encenação minimalista inspirada em Grotowski.



Fonte: Acervo do autor

Eugenio Barba – Antropologia teatral e pré-expressividade

O grupo de Barba partiu de um estudo detalhado do conceito de “pré-expressividade”: momentos em que o ator se encontra em estado de atenção e energia antes de executar uma ação. Ensaios incluíram sequências de aquecimento que misturavam técnicas de diferentes tradições, como artes marciais orientais e danças rituais afro-brasileiras.

A encenação transformou o espaço cênico em um território ritual: estabeleceu-se um espaço de representação concebido por um tablado e um tapete, com base no processo de *carpet show* de Peter Brook, pequenas mesas exibiam objetos simbólicos, e a entrada dos atores se dava em silêncio, num estado de concentração evidente. Movimentos lentos e calculados se alternavam com explosões rápidas, criando uma tensão rítmica que mantinha o público em estado de alerta.

A cena tinha um sentido quase cerimonial, em que cada gesto e deslocamento parecia carregado de significados implícitos. O público percebeu um “tempo diferente” estruturando a encenação, em que havia uma maior proximidade do ritual do que da narrativa dramática convencional.

Figura 6 – Cena com elementos rituais inspirada em Eugenio Barba



Fonte: Acervo do autor

Pina Bausch / Suzuki – Corpo e repetição

A fusão entre o teatro-dança de Pina Bausch e o treinamento de Tadashi Suzuki foi explorada por um grupo que decidiu trabalhar sobre a repetição como elemento estruturador. O processo de levantamento de cena começou com longos exercícios de Suzuki, enfatizando o enraizamento dos pés, a resistência corporal e o controle da respiração. A partir daí, fragmentos do texto foram incorporados às partituras coreográficas.

O espaço foi usado como um tabuleiro, com trajetórias diagonais e movimentos repetidos que, a cada repetição, ganhavam nuances emocionais diferentes. Pequenos gestos — como levantar uma cadeira ou tocar o rosto — eram reiterados até se tornarem quase hipnóticos. Entre essas repetições, surgiam explosões de movimento, com corridas e quedas bruscas.

O resultado foi uma cena que unia disciplina física rigorosa a momentos de liberdade emocional. O público oscilou entre a contemplação da precisão técnica e a absorção das imagens poéticas criadas.

Figura 7 – Partitura corporal inspirada em Pina Bausch e Suzuki



Fonte: Acervo do autor

Zeami e Yoshi Oida – Minimalismo e ritualização

O grupo que trabalhou a partir das ideias de Zeami e Yoshi Oida optou por uma abordagem minimalista, guiada pelo conceito de *hana* — a “flor” que representa o momento de impacto estético e emocional. O processo de ensaio focou na precisão de gestos codificados e no controle minucioso do tempo.

A cena incorporou elementos tradicionais como máscaras, leques e guarda-chuvas orientais. A movimentação era lenta, quase meditativa, intercalada com pausas que convidavam o público a contemplar o detalhe. O som de instrumentos de corda tradicionais japoneses e o silêncio calculado criavam uma atmosfera de suspensão temporal.

O público recebeu essa encenação como uma experiência contemplativa, em que o valor estava mais na qualidade da presença do ator do que na progressão narrativa.

Figura 8 – Cena ritualizada inspirada em Zeami e Yoshi Oida



Fonte: Acervo do autor

Peter Brook – Essencialidade e encontro

O grupo inspirado em Peter Brook estruturou sua cena a partir da ideia de “espaço vazio”. Começaram com exercícios de escuta e presença, sem qualquer elemento cênico, para que a relação entre os atores se tornasse o núcleo do trabalho.

A encenação final utilizou apenas um círculo branco formado no chão pelo figurino da atriz que interpretava a Alaíde, dentro do qual os intérpretes se moviam utilizando

elementos do circo com pernas de pau, inspirados na atuação de *Sonho de uma Noite de Verão* idealizado por Brook em 1970. A atmosfera era de intimidade e atenção plena, quase meditativa.

O resultado foi uma cena de grande simplicidade formal, mas de alta densidade emocional, uma utilização de cores nos trajes das personagens bastante preciso e que trouxesse uma carga simbólica expressiva, que deixou a plateia em silêncio prolongado após o término.

Figura 9 – Composição essencial inspirada em Peter Brook



Fonte: Acervo do autor

Lehmann – Fragmentação pós-dramática

O grupo pós-dramático rompeu deliberadamente com a linearidade. A cena se desenvolvia em múltiplos focos simultâneos: enquanto um ator projetava imagens em vídeo, outro recitava fragmentos do texto de forma desconexa, e outros executavam ações físicas não relacionadas diretamente à fala.

A disposição espacial não era convencional: parte da plateia estava totalmente imersa no palco, e os atores circulavam entre todos. Sons gravados, microfones e ruídos ao vivo eram sobrepostos, criando uma paisagem sonora fragmentada.

O público foi desafiado a construir seu próprio percurso de sentido, em uma experiência mais próxima da instalação artística do que da encenação tradicional, inclusive convivendo com uma não linearidade da história.

Figura 10 – Cena fragmentária inspirada em Lehmann



Fonte: Acervo do autor

Schechner – Performance e comportamento restaurado

O grupo inspirado em Schechner decidiu transformar a cena em uma performance de duração expandida. Durante a preparação, trabalharam com ações repetidas — vestir e despir roupas, deslocar cadeiras, escrever palavras no chão — que, a cada repetição, ganhavam novas camadas de significado.

A cena não se restringia ao palco: atores moviam-se pelo espaço da plateia, entregando objetos aos espectadores, convidando-os a participar de pequenas tarefas. Optou-se por uma escolha de um espaço de representação não convencional, ou seja, a entrada do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

O resultado final foi uma ação cênica que misturava elementos teatrais, performativos e rituais, na qual o espectador não era mero observador, mas parte do acontecimento.

Figura 11 – Ação performática inspirada em Schechner



Fonte: Acervo do autor

Discussão

A análise das encenações resultantes do projeto *Vestir a Teoria* evidencia que o objetivo central — promover a integração efetiva entre estudo teórico e prática cênica — foi plenamente alcançado. Ao vivenciarem processos criativos pautados por princípios específicos, os estudantes não apenas aprofundaram a compreensão conceitual das linguagens teatrais, como também desenvolveram competências de análise crítica, resolução de problemas e trabalho colaborativo.

O formato do exercício, com todos os grupos partindo de um mesmo fragmento de *Vestido de Noiva*, revelou-se particularmente eficaz para o propósito comparativo. Ao assistir às apresentações finais, ficou evidente que cada linguagem reorganiza radicalmente o espaço, o tempo e as relações dramáticas, o que gerou um ambiente de discussão rico em contrapontos. Como observou um dos estudantes durante a etapa de avaliação coletiva, “perceber a mesma cena sob tantas perspectivas foi como ver o teatro se multiplicar diante dos olhos”.

Outro aspecto relevante foi a necessidade de adaptação criativa. Limitações de espaço, recursos e tempo de ensaio exigiram que os grupos reinterpretassem certos princípios teóricos para o contexto disponível, sem perder de vista sua essência. Essa tensão entre fidelidade conceitual e adequação prática produziu soluções inventivas, aproximando os estudantes de uma realidade profissional, na qual a criação frequentemente se dá em diálogo com restrições concretas.

Além disso, a interação constante entre professor e grupos, durante os acompanhamentos parciais, reforçou a compreensão de que a direção cênica é um processo dialógico. Ao receber retorno de avaliação e repensar escolhas, os estudantes experimentaram um ciclo de criação e revisão que se assemelha ao fluxo real de um ensaio profissional.

A presença de diferentes matrizes estéticas no mesmo projeto também estimulou a reflexão sobre o papel do artista contemporâneo. A exposição simultânea a abordagens realistas, épicas, performativas, ritualísticas e pós-dramáticas mostrou que o intérprete-criador de hoje não se limita a uma única escola, mas transita entre linguagens, apropriando-se de elementos diversos conforme a necessidade da obra.

Considerações Finais

O projeto *Vestir a Teoria* reafirma o potencial pedagógico do entrelaçamento entre teoria e prática no ensino das artes da cena. Ao exigir que os estudantes internalizassem conceitos complexos e os transformassem em escolhas concretas de encenação, a proposta possibilitou que a aprendizagem deixasse de ser apenas discursiva e se tornasse vivencial.

O uso de um mesmo fragmento dramatúrgico como eixo comum foi decisivo para a percepção das diferenças estruturais e estéticas entre as linguagens. Esse recurso permitiu não só comparar resultados, mas também identificar de forma clara as estratégias específicas que cada abordagem mobiliza para construir sentido cênico.

As encenações apresentadas revelaram maturidade crescente no manejo dos elementos da cena, desde a concepção espacial até a relação com o público. Ainda que os resultados variassem em grau de refinamento, todos demonstraram que os estudantes foram capazes de compreender e aplicar, de maneira crítica, os fundamentos da linguagem estudada.

Por fim, destaca-se que a proposta não visou estabelecer hierarquias entre linguagens, mas sim criar um espaço de experimentação em que cada estética pudesse ser experimentada na sua plenitude. Ao ampliar o repertório técnico e conceitual dos estudantes, o projeto contribui para a formação de artistas mais conscientes, versáteis e preparados para dialogar com a diversidade de práticas que caracteriza o teatro contemporâneo.

{REFERÊNCIAS}

- ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARBA, Eugenio. A canoa de papel: tratado de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BOAL, Augusto. Teatro do oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- BRECHT, Bertolt. Teatro dialético: ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- BROOK, Peter. O espaço vazio. São Paulo: Apicuri, 2011.
- CARLSON, Marvin. Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: UNESP, 1997.
- CYPRIANO, Fabio. Pina Bausch. São Paulo: Edições Sesc, 2018.
- GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. São Paulo: Civilização Brasileira, 2023.
- GUIMARÃES, Ueudison Alves; DA ROCHA, Joelden Roberto Alves; DOS SANTOS, Sonia Lopes; SANTOS, Norma Suely da Silva. Formação de Professores: Metodologias ativas envolvendo teoria e prática. RECIMA21 - Revista Científica Multidisciplinar - ISSN 2675-6218, [S. l.], v. 4, n. 4, p. e443043, 2023. Disponível em: <https://recima21.com.br/recima21/article/view/3043>. Acesso em: 14 jul. 2025.
- HUNTINGTON, Samuel. O choque de civilizações. São Paulo: Objetiva, 2010.
- LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- OIDA, Yoshi. O ator invisível. São Paulo: Via Lettera Editora, 2007.
- ORTIZ, S. R. L. Do espaço vazio ao círculo aberto: rumo à cenografia e indumentária sagradas de Peter Brook. São Paulo: Annablume, 2024.
- _____. O espiritual e a cena: a transformação do espaço cênico dos espetáculos de Peter Brook. 2020. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.
- PICON-VALLIN, Béatrice. Meyerhold. Paris: CNRS Éditions, 2004.
- RODRIGUES, Nelson. Vestido de noiva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ROUBINE, J.-J. A linguagem da encenação teatral. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. Traduzido por Yan Michalski.
- SCHECHNER, Richard. Performance studies: an introduction. 3. ed. New York: Routledge, 2013.
- SPOLIN, VIOLA. Jogos teatrais - o fichário de Viola Spolin. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- STANISLAVSKI, Constantin. A criação de um papel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

Texto enviado em: junho de 2025

Texto aceito em: agosto de 2025

{...}