

CLUBE DE LEITURA O JARDIM, LER, PENSAR E IMAGINAR

Carla Medianeira Antonello, ETA/Ufal¹

RESUMO

O projeto de extensão ação contínua Clube de leitura o Jardim foi concebido em 2021, como um projeto sazonal, uma vez que os ciclos se realizam na nomeação de uma planta, onde focamos em nossas investigações as mais distintas formas de expressões narrativas encontradas em diferentes culturas e períodos da história, como um espaço democrático de formação de leitores e de aprofundamento de análise textual. A ideia da manutenção de um clube de leitura de forma interrupta fundamenta-se em Konstantin Stanislávski (1863-1938), que elaborou os elementos do “sistema” para o trabalho do ator. Entre eles, elencamos a imaginação, por considerá-la essencial para o trabalho do artista cênico. O ator/atriz no processo de construção pelo *étude* precisa da imaginação para criar e gerar vida para a cena. A leitura permite ativar imagens que acionam os sentidos: visão, audição, paladar, olfato e tato. Esses incentivam a captação de imagens, sons, sabores, odores e toques, numa percepção total do ambiente para a criação da atmosfera cênica. As discussões geradas nos encontros permitem associações e as mais variadas impressões, observadas pelo ponto de vista individual e coletivo. No momento dos ensaios, os artistas cênicos potencializam a imaginação por meio do corpo/mente, ou seja, o psicofísico, para a geração de diversos mundos, entre tantas histórias revisitadas na imersão criativa.

PALAVRAS-CHAVE: Leitura. Imaginação. Criação

ABSTRACT

The extension project Clube de Leitura o Jardim was conceived in 2021, as a seasonal project, since the cycles take place in the naming of a plant, where we focus in our investigations on the most distinct forms of narrative expressions found in different cultures and periods of history, as a democratic space for training readers and deepening textual analysis. The idea of maintaining an uninterrupted reading club is based on Konstantin Stanislavski (1863-1938), who elaborated the elements of the “system” for the actor's

¹ Professora Doutora da Escola Técnica de Artes no Curso Técnico em Teatro e da Pós-Graduação em Arte e Sociedade ICHCA da Universidade Federal de Alagoas. Diretora do Laboratório de Estudo e Pesquisa de Processos de Encenação – LEPPE CNPq/ETA/Ufal. Pesquisadora do “sistema” de Stanislávski.

work. Among them, we list imagination, as we consider it essential for the scenic artist's work. The actor/actress in the construction process by *étude* needs imagination to create and generate life for the scene. Reading allows activating images that trigger the senses: vision, hearing, taste, smell and touch. These encourage the capture of images, sounds, flavors, smells and touches, in a total perception of the environment for the creation of the scenic atmosphere. The discussions generated in the meetings allow associations and the most varied impressions, observed from the individual and collective point of view. At the time of rehearsals, the scenic artists potentialize the imagination through the body/mind, that is, the psychophysical, for the generation of different worlds, among so many stories revisited in the creative immersion.

KEYWORDS: Reading. Imagination. Creation

1. O Florescer do Projeto Clube de Leitura o Jardim

O projeto em questão nasceu a partir das inquietações observadas na experiência em sala de aula, na disciplina História do Teatro Mundial e Brasileiro, no Curso Técnico em Teatro da Escola Técnica de Artes da Universidade Federal de Alagoas. Nessa disciplina, a metodologia propõe que os estudantes sejam os protagonistas das aulas, visando a uma maior motivação e participação. Assim, a professora envia anteriormente as cenas de autores da dramaturgia mundial e brasileira com sinopses contextualizando as cenas, e já nomeando os estudantes que realizaram a leitura dramatizada.

No momento da aula, realizávamos as leituras dramáticas, e na sequência contávamos com acalorados debates sobre o superobjetivo, a linha transversal da ação, as circunstâncias dadas (STANISLÁVSKI, 2002), conjuntamente com a geração das atmosferas das cenas. A dinâmica estimulou os estudantes, que mostraram um maior engajamento na preparação das cenas, preocupando-se com os componentes cênicos, como figurino, adereços, maquiagem, sonoplastia, cenário e iluminação, na percepção de que realmente estavam capturados pelo ato da leitura, com motivação para um aprimoramento condizente com o aflorar da imaginação e os aspectos sensoriais contidos nas narrativas.

A dinâmica impregnou a todos, que obtiveram e formaram um vocabulário próprio, aliado às frases impactantes das personagens. O resultado foi tão instigante que um

dos estudantes, Carlos R. Cavalcanti, propôs a continuidade, o que suscitou a ideia da implementação do clube de leitura com o intuito de incitar o ato da leitura.

Dessa maneira, elaboramos o clube de leitura, como uma ação do LEPPE – Laboratório de Estudo e Pesquisa de Processos de Encenação, que desde 2017 desenvolve suas pesquisas voltadas ao estudo da encenação. Posto isso, pensamos numa denominação para o projeto, e selecionamos “jardim”. Isso nos levou à busca de autores que utilizam nomes de plantas nos títulos de seus textos, além de escolher um país ou continente para aprofundar aquela cultura.

Estudiosos na área de literatura, como, por exemplo, Antonio Candido (1993), ponderam que os autores investigam fontes externas para a elaboração de seus textos. Assim, a realidade do mundo converte-se em elemento da estrutura literária. A narrativa pode utilizar materiais não literários, que se transformam na escrita. Assim, o espaço pode ser uma inspiração, conforme Milton Santos (2004, p. 173): “O espaço, portanto, é um testemunho; ele testemunha um momento de um modo de produção pela memória do espaço construído, das coisas fixadas na paisagem criada”. A descrição do espaço, ou paisagem cultural, modifica-se pela memória; o tempo é um fator variável que alterna os espaços que são moldados pelo social.

A leitura de um texto abrange um amplo campo de abordagens, por isso os participantes do clube do jardim têm este espaço construído de forma democrática, levando em conta o legítimo encontro entre o leitor e a leitura.

A fundamentação do projeto deu-se no escopo teórico-prático do “método de análise ativa do material textual” desenvolvido por Konstantin Stanislávski (1963-1938). Seu trabalho é direcionado para diretores e atores, no entanto, pode-se utilizar sua proposta de análise no clube de leitura por conduzir uma linha de pensamento para a realização de uma análise mais pontual. Dessa maneira, Stanislávski revela a importância da análise: “Antes de tudo, o artista precisa da análise, a fim de conhecer a própria essência da obra do poeta, ou seja, sentimentos e pensamentos humanos que são cuidadosamente escondidos nas entrelinhas do texto do poeta” (STANISLÁVSKI, 1911, p. 353-359 apud VÁSINA; LABAKI, 2015, p. 168).

Adotamos uma linha para a leitura, visando à análise meticulosa do material textual, para gerar uma reflexão nas muitas camadas a serem apreendidas. Para Stanislávski, a leitura do material textual baseia-se no encontro do superobjetivo: a linha transversal da ação e as circunstâncias dadas. Para desvendar de que se trata o superobjetivo, cita-se a tentativa de Stanislávski de entender o motivo pelo qual Dostoiévski escreveu *Os irmãos Karamázov*, já que uma das inquietudes deste versava sobre “a procura de Deus” (STANISLÁVSKI, 2002, p. 323). Pressupõe-se que a elucidação elaborada por Stanislávski seja uma maneira de expor para os leitores a premência de compreender o que incita os autores a escreverem um texto, para que, a partir disso, consigam aprofundar a análise.

A fim de sintetizar essa ideia, trazemos a seguinte aclaração: “O tema principal deve estar firmemente plantado no cérebro do ator durante toda a representação. Foi ele quem fez com que a peça fosse escrita; deve, também, ser ele o manancial da criação artística do ator” (STANISLÁVSKI, 2002, p. 325). Portanto, o superobjetivo é a questão vital que gerou a escritura. O estímulo de pensar potencializa as impressões dos participantes para uma análise mais profunda, tanto na exterioridade como na interioridade, num circuito contínuo da obra.

O outro elemento – a linha transversal de ação – significa a linha que perpassa a obra do autor, juntando cada unidade e cada objetivo, mesmo que sejam pequenos, na condução do superobjetivo. Ambos têm como intento investigar o cerne do material textual e funcionar como uma fonte de criação para o diretor e para o ator. Nesse contexto, a linha transversal de ação funde-se com as linhas menores, intercalando objetivos de forma lógica e coerente, e gerando uma linha incessante que repassa a obra.

Na análise da obra, as circunstâncias dadas agregam as informações necessárias que justificam a existência das personagens: “[...] o enredo da peça, os fatos, eventos, tempo e local de ação, condições de vida, a interpretação do ator e do diretor, a encenação e a produção, os cenários, trajes e adereços, iluminação e sonoplastia” (STANISLÁVSKI, 2001, p. 47). Trata-se de uma maneira de justificar a composição cênica da personagem em cada componente, para que obtenha uma organicidade.

Para completar o processo e ampliar o foco da experiência da leitura, será explorado o significado da atmosfera cênica na criação da cena. O termo atmosfera, para o

filósofo alemão Gernot Böhme (1993), é empregado para demonstrar, significar ou representar sentimentos, humor, ambiência, tonalidades e sensações, podendo apresentar a distinção entre pessoas, objetos e espaços. Conforme o autor: “A primeira impressão que temos é de que o termo atmosfera se destina a indicar algo indeterminado, difícil de expressar, mesmo que seja apenas para esconder a mudez do falante” (BÖHME, 1993, p. 113).

Neste quesito, nem sempre a atmosfera dos sentimentos se torna tangível à percepção. Contudo, ela se torna presente nas narrativas e se vincula ao todo da materialidade da obra. Michael Chekhov, no livro *Para o ator* (1986), propõe a efetivação de uma atmosfera cênica como suporte à ação do ator. Tais atmosferas são denominadas, de “sentimentos objetivos” e “sentimentos subjetivos individuais” (CHEKHOV, 1986, p. 56), predominando aquela que for mais impactante. A análise proposta a partir desses autores amplia o olhar do leitor para dimensionar a sólida estrutura que há na criação de um texto, até chegar aos leitores – um encadeamento que faz cada obra ser única e conter um mundo singular com as suas personagens.

Conjuntamente à análise do material textual, dialogamos com Paulo Freire (1996, p. 98), que diz: “O exercício da curiosidade convoca a imaginação, a intuição, as emoções, a capacidade de conjecturar, de comparar, na busca da perfilização do objeto ou do achado de sua razão de ser”.

A etimologia da palavra *curiosidade* decorre do latim *cura, cuidado*. A curiosidade é um impulso no sentido do conhecimento, do saber. A leitura desperta a curiosidade em todas as esferas e permite desvendar os subtextos, com um cuidado e enfoque único de cada leitor. O ato de partilhar nossas impressões com os outros confere óticas que nos permitem acessar outros saberes despercebidos e emergirem as mais diversas curiosidades, já que a leitura é permeada de estímulos que despertam as memórias. Nos debates do clube, os participantes compartilham as mais variadas expressões artísticas, como fotografias, filmes, músicas, séries, novelas, contos, casos etc.

2. A floração do projeto Clube de Leitura o Jardim: imaginar/vivenciar

Carlos Drummond de Andrade, no conto “A incapacidade de ser verdadeiro” (1988, p. 23), finaliza a narrativa com um diagnóstico um tanto surpreendente para a personagem da mãe, que preocupada com os excessos de imaginação do filho, levou-o ao médico. “Após o exame, o Dr. Epaminondas abanou a cabeça: – Não há nada a fazer, Dona Colo. Este menino é mesmo um caso de poesia”.

As preocupações da mãe são inócuas; trata-se somente de um menino com capacidade de imaginar e transformar os fatos cotidianos em narrativas. Infelizmente, no decorrer da vida adulta, parece que este lado se atrofia, por inúmeras razões. No entanto, conforme a escolha profissional, a imaginação passa a ser essencial e requisitada.

Nos processos de criação em teatro, esta questão se acha presente no “sistema” desenvolvido por Stanislávski, que o estruturou com base nas leis orgânicas da natureza, compostas por imaginação, concentração, “se” mágico, fé e o sentido de verdade; e pela relação: adaptação, liberdade muscular, tempo-ritmo, irradiação e memória emocional. Segundo ele, tais elementos coexistem na natureza humana, compreendidos como “leis orgânicas do comportamento humano na cena”. Os atores/atrizes necessitam aprimorar seu psicofísico: o corpo/mente, no processo de criação para acessar a segunda natureza, como parte de si mesmos, na busca de uma organicidade.

Para Stanislávski (1997, p. 107), “a imaginação cria coisas que podem existir ou acontecer (...). Cada movimento que vocês fizerem em cena, cada palavra que disserem, será resultado da vitalidade de sua imaginação”. As questões geradas com o “se” mágico, e se eu fosse tal personagem, como eu agiria, incitam o estado criador dos atores a partir da imaginação e por meio da ação física. O “se” mágico direciona a imaginação para que as partituras cênicas fluam de forma espontânea no desenvolvimento das ações. O “se” mágico é indagativo de como eu agiria se fosse tal personagem, conjuntamente com as circunstâncias dadas, que incitam os atores a agirem em determinado contexto, para gerar a ação criativa. As circunstâncias dadas são uma maneira de justificar a composição cênica da personagem, para que obtenha uma organicidade.

Para proporcionar o estímulo à imaginação, Stanislávski estabeleceu três funções. A primeira consiste em adicionar e incrementar as circunstâncias da obra; assim, o ator

aprofunda as circunstâncias dadas pelo autor e acrescenta novas circunstâncias que podem ter passado despercebidas no texto.

A partir dessa função, ocorre a segunda função, que se propõe a estimular a individualidade do ator para complementar o texto do autor, já que a narrativa se apresenta com brechas a serem imaginadas. Para Stanislávski, a reorganização do trabalho do ator visa criar sem que haja uma mera reprodução da obra do autor, o que propicia um material único pela exclusividade dessa realização.

A terceira função ocorre a partir de criação de visualizações interiores que formam uma linha contínua vinculada às circunstâncias dadas. Assim, o ator compõe em sua imaginação uma espécie de um filme interno que mostra as circunstâncias que afetam a personagem. É preciso que o ator gere as visualizações de forma coerente com o texto-base da criação, uma vez que as ações são correlacionadas à personagem.

De acordo com Stanislávski (2014b, p. 73, tradução nossa): “A tarefa do ator e sua técnica consistem em transformar a ficção da obra em acontecimento artístico para a cena”. A condição do trabalho do ator equivale ao domínio técnico, que suscita o mergulho no universo da ficção e, como consequência, instaura o acontecimento artístico, em razão de se concentrar na imaginação que retroalimenta e potencializa o processo.

Neste ponto, para estimular a imaginação, Stanislávski (2014b, p. 96, tradução nossa) levanta indagações: “Quem? Quando? Onde? Por quê? Para quê? Como?”. O ator/atriz precisa tornar o que é invisível em concreto, tomando forma pela ação das personagens.

De fato, a partir de nossas experiências com os espectadores, por exemplo, a peça *Romeu e Julieta*, já encenada milhares de vezes, possibilita apreciar a criação de Julietas e Romeus únicos, conforme a individualidade imaginativa dos atores/atrizes.

Diante disso, a composição das personagens que manipulam os subtextos, os silêncios, o tempo-ritmo etc. são preenchidos pela imaginação. Como diz o poeta Carlos Drummond de Andrade: (2002, p. 23): “Com a chave na mão/ Quer abrir a porta./ Não existe porta./ Quer morrer no mar/ Mas o mar secou./ Quer ir para Minas/ Minas não há mais./ E agora, José?”. As evocações do poeta sobre o que José poderá fazer remetem ao

ator/atriz que terá de configurar tudo que falta em criação, acionar sua imaginação e preencher de vida numa potente deflagração em questionamentos a cada momento: “e agora?”. Nesse sentido, os atores/atrizes acionam sua imaginação para terem condições de concretizar as personagens como se apresentam na condição humana.

3. O projeto Clube de Leitura o Jardim em ação

O projeto Clube de Leitura o Jardim já teve várias edições, sendo a primeira o clube de leitura O jardim: cerejeiras. Encerrou-se o ciclo com a peça *O jardim das cerejeiras*, de Anton Tchekhov.

Em seguida, tivemos o ciclo francês chamado de Camélias, a partir da obra *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, considerada um clássico da dramaturgia mundial desde a sua estreia, na metade do século XIX. O romance original migrou para o teatro, para a ópera e para o cinema. Filmagens e refilmagens apropriaram-se do texto para representações.

O terceiro foi o clube de leitura O jardim. Margarida se baseou na peça *Apareceu a Margarida*, de Roberto Athayde, um monólogo sobre a professora Margarida que mistura educação, sexo e autoritarismo, abuso e poder.

Por fim, o clube de leitura O jardim: flor de laranjeira, com o conto *Flor de laranjeira*, de Nelson Rodrigues. O texto remete ao nome do ciclo e se complementa com outras leituras em encontros mensais. Nesse contexto, o clube de leitura segue incentivando os participantes com leituras sugeridas. Alguns participantes já intervieram com inserções de textos não planejados; eles têm autonomia para definir os rumos do clube.

Nessa esteira entre o ler e o criar, os leitores alçam sobrevoos a fim de trilhar outros mundos. Como anotou Ortega y Gasset (1991, p. 50): “Por isso quando alguém perguntou a Baudelaire onde preferia viver, com um gesto de dandismo displicente, que era, como é sabido, sua religião, respondeu: ‘Em qualquer parte, em qualquer parte, contanto que seja fora do mundo!’”. Uma das maneiras de o ser humano acionar outros mundos é por meio da leitura. O clube de leitura proporciona o prazer de partilhar suas impressões, além do desafio de pensar por outro ângulos, num entrelaçamento da sua imaginação, como o outro, em recriações do mundo constantes nas obras.

Enfim, como diz a poeta Liana Ferraz (2022, p. 139): “Eu me pego imaginando lugares. Que já fomos ou vamos. Que são hoje memória. Ou projeto”. Assim é o projeto clube de leitura: é um lugar para imaginar lugares, acessar memórias, criar, sonhar, realizar projetos... ou simplesmente para o ator saborear o prazer de ler e partilhar.



Designer Gráfico: Jamerson Felix

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

_____. **A incapacidade de ser verdadeiro**. Em: Poesia e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

ANTONELLO, Carla, M. **Itinerários de Processos Criativos no Ensino de Teatro**. Maceió/AL: Edufal, 2022.

BÖHME, Gernot. Atmosphere as the fundamental concept of a new aesthetics. Thesis eleven, v. 36, p. 113-126, ago.1993. Disponível em: <[http: desterres.com.br/boehme.pdf](http://desterres.com.br/boehme.pdf)>. Acesso em 28 de jul.2014.

_____ BÖHME, Gernot. The art of the stage set as a paradigm for an aesthetics of atmospheres. *Ambiances*, 2013. Disponível em: <<http://ambiances.revues.org/315>>. Acesso em: 11 abr. 2023.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CHEKHOV, M. **Para o ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

FERRAZ, Liana. **Sede de me beber inteira**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2022.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GASSET, José Ortega y. **A Ideia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

SANTOS, Milton. **Por uma geografia nova: da crítica da geografia a uma geografia crítica**. São Paulo: Edusp, 2004.

STANISLÁVSKI, K. **A construção da personagem**. Pontes de Paula Lima. 24. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014a.

_____. **A criação de um papel**. Tradução de Pontes de Paula Lima. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____. **A preparação do ator**. Tradução de Pontes de Paula Lima. 18. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **El trabajo del actor sobre sí mesmo em el proceso creador de la vivencia**. 4. ed. Tradução de Jorge Saura. Barcelona: Alba, 2014b.

_____. **Manual do ator**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.