

## Escolas de teatro: dialéticas sobre a formação do ator

GILBERTO DOS SANTOS MARTINS

■ 300

Gilberto dos Santos Martins é professor do Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão. Graduado em Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Maranhão, tendo como Trabalho de Conclusão de Curso a montagem do texto "Esperando Godot" de Samuel Beckett, onde relatou em memorial as percepções do processo criativo do personagem Vladimir. Mestre em Artes, subárea Artes Cênicas na Universidade Federal de Uberlândia- MG, Campus Santa Mônica, com a pesquisa: O Centro de Artes Cênicas do Maranhão (CACEM): Memórias, desafios e reflexões da formação do ator em São Luís (1997-2007). Já participou de alguns grupos de teatro como: Núcleo Atmosfera de Dança-Teatro (2005-2013), Grupo Universitário de Teatro (GUT -2005-2006) grupo de Extensão da Universidade Federal do Maranhão, Cena Aberta (2005) grupo de Pesquisa e Extensão da UFMA, Tapete, Criações cênicas (2007). Hoje atua e pesquisa no Núcleo de Pesquisas Teatrais Ras-cunho na cidade de São Luís do Maranhão. gilsantins@gmail.com

## ■ RESUMO

Este texto tem como finalidade propor uma discussão acerca da formação do ator, por intermédio de uma escola de teatro. Aqui, discutimos os procedimentos adotados e os não aconselháveis num período de aprendizado de técnicas e conhecimentos que servirão como base para a vida profissional de um aprendiz da arte de interpretar/representar. Este artigo faz parte de um fragmento de pesquisa de mestrado, onde o autor debate a história e os procedimentos metodológicos do Centro de Artes Cênicas do Maranhão. Entretanto, nesse momento o foco foi direcionado apenas à dialética da formação do ator.

## ■ PALAVRAS-CHAVE

Representação; Formação do ator; Ensino-aprendizado do ator.

## ■ ABSTRACT

This text proposes a discussion about the education of the actor in a drama school. Here, we discuss the procedures adopted and not advisable in a period of learning techniques and knowledge that will serve as a basis for the professional life of an apprentice art to interpret/represent. This paper is a fragment part of master's research, where the author discusses the history and the methodological procedures in the Center for the Performing Arts of Maranhão. Otherwise, in this paper, the focus was only in the dialectical training of the actor.

## ■ KEYWORDS

Representation; Actor training; Actor of the teaching- learning

301 ■

## 1. Introdução

O ator continua sendo aquele que propõe essa troca, que se dá ao outro, que recebe e se oferece de novo, qualquer que seja sua mensagem. Ator-poeta, trovador falando ou cantando, veremos sem dúvida por muito tempo ainda nas estradas esse eterno sonhador para quem o prazer de atuar se confunde com o prazer de viver, para quem o mal de viver se traduz pela dor que se canta e repartindo o que se encanta. (ASLAN, 2005, p. 346)

As reflexões as quais nos ocuparemos neste texto é um recorte feito a partir do referencial teórico de minha pesquisa de Mestrado, intitulada de “Centro de Artes Cênicas do Maranhão: memórias, reflexões e desafios da profissionalização do Ator no Maranhão”. Este título ainda é provisório e suscetível a mudanças de acordo com o andamento da pesquisa. Esta investigação constitui-se como um ganho no pensamento do teatro brasileiro e maranhense, visto que são poucas as referências sobre escolas de teatro no Brasil, sobretudo, no eixo norte e nordeste. Entretanto não nos ocuparemos com o Centro, proposto no título da pesquisa, apenas, mas sim, com uma discussão acerca da globalidade que é o ensino de teatro em uma escola, para ser mais específico, o ensino de interpretação de forma generalizada.

A estrutura espacial e pedagógica das escolas de teatro como um todo, geralmente é alvo de muita discussão e dúvidas no que se refere a sua eficácia na “preparação do ator” para os palcos. Muito jovens e adolescentes têm buscado

uma formação nesses espaços e atribuído a eles uma grande carga de esperança em sua formação. As escolas, e aqui, também, podemos incluir os conservatórios, são responsáveis por lançar no mundo do teatro uma grande leva de pretendentes à atuação e/ou outros viés do teatro; saber se estão verdadeiramente “preparados” para a batalha dos palcos e disciplinas da arte, só o tempo para dizer a cada um.

Quando levamos este tema para a instância dos teóricos do teatro há contradições sobre o processo formativo nessas instituições; há quem os aprove e ainda incentiva a criação de novos núcleos formativos, também, por outro lado, há quem os desaprova e diz que são espaços que engessam e cristalizam clichês combatidos quando o ator chega num processo de montagem. Aqui trabalharemos na dialética dessas duas hipóteses, para, assim, fugir de posicionamentos do senso comum e/ou equivocados na formação de sujeitos ávidos pelos palcos.

## 2. Sobre a formação: caminhos

O encenador e ator de teatro Michel Nadeau<sup>1</sup> (2003, p.63), ao explicar acerca de um dos espaços formadores, a escola, ele nos adverte que a formação do ator não se resume apenas a ensinar a interpretar papéis, que a formação deve atingir um nível para além da funcionalidade cênica, mas chega, inclusive, à representação do mundo. Ele acredita que o papel da escola de teatro deve estar calçado na concepção de ensinar um indivíduo uma maneira de ser no mundo, muito além de ensinar uma profissão. Muito embora acredite que esse objetivo último também deva ser alcançado, porém, quando estagnado apenas nessa finalidade quase sempre se cai no fracasso.

Ainda em sua linha de raciocínio, o autor atribui ao jogo a veia, o ponto nevrálgico ao qual todos os professores de uma escola de teatro devem focar no período de aprendizado do ator, entretanto, como há uma diversidade de pontos de vistas e horizontes almejados pelos os mesmos, sobrepondo o objetivos, muitas discussões e confrontos são erigidos no campo formador.

Nadeau acredita na força do jogo como atmosfera condicionante do auto-conhecimento do ator, e que é através do jogo que esse, adquire mecanismos que o levam ao seu conhecer-se; “*C’est dans le faire du jeu que l’acteur doit apprendre à se connaître*”.<sup>2</sup> Quando há o jogo, e o ator mergulha verdadeiramente nele, o espaço onde se tem a experiência cênica altera-se, tornando-se denso, suspenso no silêncio, onde os espectadores reunidos, também, experimentam uma dilatação espacial onde amiúde pode-se ter a impressão que o universo inteiro é canalizado para a cena. Independentemente de estilo, quando o jogo tem vez e lugar, o espectador permanece sempre na expectativa de que algo vai acontecer, de que o improvável e o provável têm chances de se manifestarem em cada réplica dada na cena. “Sentimos, a cada réplica, que a cena pode tomar qualquer direção, como o disco de hockey, como a bola de futebol.” O jogo pode encaminhar-se para lugares onde ocorra impacto, surpresa ao espectador ou a lugares prazerosos. Quando há jogo, há sempre algo que distingue e transforma na cena, algo que permite um novo ainda não experimentado.

<sup>1</sup> Encenador, autor e ator canadense, diretor artístico do Théâtre Niveau Parking em Quebec.

<sup>2</sup> NADEAU, 2003, loc. cit.

O pensador canadense expõe que são esses momentos é que se deve, necessita-se, buscar com os alunos, para que sua consciência e sua compreensão, fundamentalmente, alcancem o “jogar verdadeiramente”. E quando esse estado é alcançado, a liberdade vem suplementar, implementar o estado criativo. O autor define esse estado de liberdade da seguinte forma:

A liberdade é um estado de graça que o ator precisa buscar a maior liberdade dentro da restrição do jogo. Para sempre fazer isso, o caminho é longo, pois, o aluno deve aprender a se livrar de uma série de coisas a começar pela ideia de jogo e de teatro que em geral se confundem. Ele deve também se livrar de seus tiques, de seus humores, de seus truques para deixar lugar ao seu ser profundo que ignora e que o professor ignora, igualmente.<sup>3</sup> (NADEAU, op. Cit., p. 64, tradução nossa)

Essa liberdade deve ser alcançada através do jogo, pela ação que o jogo provoca, e não apenas pela introspecção. É desnecessário o investimento feito, exclusivo, nas profundidades do ser, sobre seus problemas, e esse momento não deve cair numa sessão terapêutica. O tornar-se ator não está ligado e restrito à resolução de problemas da cena e pessoais, mas ao refletir em cena, na ação, conhecendo-se durante o jogo para o jogo.

Mas vivemos numa sociedade que está em constante mudança, globalizada, desenraizada em vários sentidos; como pensar perspectivas teatrais e formativas para sociedades variadas? O modo de pensar a formação ator para o pensador canadense reflete aquela sociedade, que, não raro, difere da brasileira, da africana e da asiática. Além do mais estamos imersos numa enxurrada de tentáculos culturais e artísticos que demandam formações diversificadas.

Comumente define-se como ator, aquele sujeito que diante do público todas as noites representa seu papel; sempre os mesmos e sempre diferentes. Porém, essa figura, na atualidade é requisitada para os mais diversos meios artísticos, que não necessariamente, estão fixados dentro do edifício teatral, mas, nas ruas, na televisão, no cinema, na publicidade.

Como resolver então essa demanda espacial, que exige também técnicas próprias? As escolas de teatro devem formar os atores para todos os domínios ou apenas para o teatro? O espaço da escola consegue suprir essa demanda, consegue dar uma formação geral, capacitando o aluno-ator para as mais diversas propostas?

Para o professor Doutor do Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Pau Moner Farnés, o teatro é a base para qualquer linguagem que o ator vem a trabalhar, entretanto, ele não descarta a possibilidade de se oferecer formações complementares para suprir algumas necessidade que surjam durante o trajeto do ator.

<sup>3</sup> No original: La liberté est cet état de grâce qu'il faut rechercher pour l'acteur, la plus grande liberté dans la contrainte de la convention du jeu. Pour ce faire, souvent, le chemin est long car l'élève doit apprendre à se désencombrer d'une foule de choses, à commencer par son idée du jeu et du théâtre qui souvent brouille le chemin entre le jeu et lui-même. Il doit aussi se désencombrer de ses tics, de ses humeurs, de ses trucs pour laisser la place à son être profond qu'il ignore et le professeur ignore également. (NADEAU, op. Cit., p. 64)

Mas pensar em uma formação que converse com todas as realidades parece ser um pouco utópico. Os meios expressivos que se utilizava para conversar com a sociedade no século anterior são os meios que utilizamos hoje? Quando raciocinamos nesse viés, pressupomos que a sociedade não mudou que os mesmos costumes e motes culturais se mantiveram. Assim, é importante refletirmos sobre o turbilhão de técnicas antigas que ainda são transmitidas hoje aos incipientes no teatro; abandoná-las, também seria um equívoco, pois a partir dessa base pode-se pensar uma base nova que corresponda à nossa realidade.

Parafraçando Farnés (2003) houve uma época na história do teatro que as técnicas de representação foram cristalizadas e/ou modificadas muito lentamente; isso perdurou decênios, sem evolução. Esse congelamento técnico permitia uma transmissão bastante artesanal de saberes ligados à cena. Durante muito tempo um ator transmitia seu conhecimento aos que lhe ia suceder, repassando técnicas, habilidades, e nesse bojo, também truques, clichés, formas fixas de representação da vida. Um exemplo esclarecedor desse procedimento podemos observar nas trupes de *Commedia Dell'Arte* no século XVI e XVII. Farnés (2003) nos faz lembrar que nessa época o estilo de representação era quase imutável e, mesmos nas escolas, posteriores a esse período, ainda hoje podemos verificar sua presença, a formação não vai além da transmissão de saberes e técnicas. Aqui, nesse contexto, era papel do ator profissional empregar parte de seu tempo a transmitir seus conhecimentos aos alunos na escola e também na trupe em que atuava.

No bojo na sociedade que está em constante mudança, há uma variedade de estilos de representação. Encontramos em todo lugar uma diversidade de propostas; podemos inclusive pensar, e aí seria outra discussão, na ausência de estilos de representação. Faz-se preciso e é eficaz uma formação generalista, que atendam propostas tão distintas? O ator deve ser orientado para seguir uma linha de representação, durante seu período de formação? Vejamos o que diz Farnés acerca dessas proposições:

Em uma sociedade também movente que é a de hoje e com a rapidez de aparição de novos tipos de espetáculos, parece difícil de predeterminar o tipo de ator de amanhã. As fronteiras entre as diferentes disciplinas tornam-se difusas. Os criadores adoram explorar os territórios limítrofes utilizando diversos métodos e tecnologias. A multidisciplinaridade é uma característica essencial da nossa época. As instituições que formam as novas gerações de artistas provam das dificuldades para se adaptar a uma nova realidade movente. Frequentemente, os planos de estudos tornam-se obsoletos e é difícil mudar com precisão. Entretanto, é necessário dar aos alunos técnicas que vão permitir-lhes realizar suas ideias. Ou, técnicas não são tributárias da realidade que muda? As necessidades da sociedade e da criação mu-

dam mais rápido que os planos de estudos. (FARNÉS, 2003, p 70, tradução nossa)<sup>4</sup>

O autor aponta para alguns caminhos no que se refere ao papel da escola nessa situação apresentada, ou seja, ou ela se especializa em uma técnica ou num estilo técnico, ou investe numa formação larga que permita ao aluno acesso às várias respostas nas questões que ele encontrará em sua vida profissional e continuar, assim, sua formação ao longo de vida e de maneira a colocar constantemente em dia sua formação.

### 3. Sobre a globalidade e especificidade na formação

Quanto à política pedagógica, temos percebido que há escolas que abrem seus planos de estudos para outras possibilidades metodológicas, não os restringindo a planos preestabelecidos. Farnés (2003, p.71) diz que no Institut del Teatre de Barcelone, os planos de estudos foram estruturados a partir da concepção “de que no jogo, não há um ofício apenas- o ofício do ator- e que os diferentes estilos de representação não são que manifestações diversas de um mesmo campo do saber”.

Atualmente, o ofício do ator tem se encoberto de uma complexidade, muito mais que nas épocas passadas. O que regia as ações do teatro no passado, a inspiração e a habilidade, toma lugar, hoje, a real necessidade de conhecimentos técnicos e saberes acerca de procedimentos da cena.

Nas instituições de formação de atores, hoje, os currículos têm aberto possibilidades e caminhos para permear outros temas e pontos de vistas, sentando sua lógica na flexibilidade curricular, com disciplinas obrigatórias e opcionais. Isso viabiliza a cada aprendiz, em conjunto com seu tutor, no caso de escolas europeias, de estabelecer um percurso o mais apropriado às suas expectativas e anseios. Ele trilhará, especificamente na formação, em lugares de aquisição de saberes e experiências que o levem a elementos de sua escolha e vá estimulá-lo em seu processo criador.

Nesse sentido Farnés (2003) é assertivo,

Esta estrutura aberta e flexível busca um equilíbrio entre a aproximação global e específica, em acordo com a natureza da criação dramática e a eficácia de seus estudos multidisciplinar. Elimina-se logo a divisão em curso entre as diferentes formas do jogo- teatro falado, mimo ou teatro de marionetes-, as quais são feitas de um mesmo componente, de um mesmo saber de base. Isto permite também de confi-

<sup>4</sup> No original: Dans une société aussi changeante que celle d'aujourd'hui et avec la vitesse d'apparition des nouveaux types de spectacles, il semble difficile de prédéterminer le type d'acteur qu'on va former pour demain. Les frontières entre les différentes disciplines deviennent diffuses. Les créateurs aiment explorer les territoires limitrophes en utilisant diverses méthodes et technologies. La multidisciplinarité est une caractéristique essentielle de notre époque. Les institutions qui forment les nouvelles générations d'artistes éprouvent des difficultés à s'adapter à une réalité aussi changeante. Souvent, les plans d'études deviennent obsolètes et il est difficile de les changer avec justesse. Cependant, il faut donner aux élèves les techniques qui vont leur permettre de réaliser leurs idées. Or, ces techniques ne sont-elles pas tributaires de la réalité qui change? Les besoins de la société et de la création changent plus vite que les plans d'études. (FARNÉS, 2003, p 70)

gurar um percurso de formação que se situa na fronteira entre as diferentes opções determinadas para o plano de estudos- teatro de texto, mimo, teatro de marionetes ou teatro musical-, com a possibilidade constante de desafiar essas fronteiras ou dissolvê-las.<sup>5</sup> (FARNÉS, 2003, 71, tradução nossa)

Um bom exemplo de escola de teatro no Brasil onde os planos de estudos são regularmente ajustados é a SP Escola de Teatro, em São Paulo. A escola concebe o ensino de teatro a partir de pressupostos da não hierarquização de conteúdos; o não acúmulo sistemático de conhecimentos e um sistema de módulos que se ajusta às turmas e professores, além do aluno/aprendiz pode em pé de igualdade trocar experiências com outros que já estão mais adiantados no curso.

#### 4. Aprender/ensinar- Ética e troca

O diretor de teatro francês Antoine Vitez (1930-1990), ao verbalizar sua opinião acerca do ensino e aprendizado do ator, se coloca categoricamente: “nós temos o direito de ensinar? A resposta é não.” A princípio, essa relação se dá na suposição de que quem ensina, deve, ou tem o dever de aprender.

Por esse viés podemos compreender que inúmeros criadores, no decorrer da história do teatro, obtiveram resultados exemplares a partir da superação de conflitos consigo e com os métodos em voga de então. Propostas elaboradas em solidões e inquietudes criativas. Assim, transversalmente, relação do ensinar e aprender nesse contexto inexistiu.

O verbo *enseigner* (ensinar), provoca Raimondo (2003, 72), “revela, talvez, vários significados. Ninguém jamais ensinou a matemática ao grande Paul Heldór”. O teatro em sua longa história, alimentou-se, frequentemente, de disciplinas metodológicas, seja, o teatro dos jesuítas seja da *Commedia Dell’Arte*, em sua prática da cena transmitida e improvisada. Há certa dificuldade em afirmar numa verdadeira ação de aprendizado. O autor fala que apenas entre o fim do século XIX e início do XX, que nascem os termos, comumente utilizados, atualmente, como “científicos” e “método”. Esse último toma corpo dentro do teatro quando o russo Constantin Stanislavski elabora um acervo de seus procedimentos utilizados em sala e que, posteriormente, foram classificados com esse nome, método. Portanto, há uma relação muito forte entre o termo, surgido no final do século XIX com a figura do encenador russo.

Apesar de nos referirmos a Vitez com sua frase polêmica sobre o ensinar e o aprender, deixaremos para outra ocasião tal discussão e manteremos as considerações acerca da relação ensino-aprendizado. No processo formativo do ator a experiência de troca é bastante ressaltada por Mario Raimondo. O autor define esse

<sup>5</sup> No original: Cette structure ouverte et flexible cherche un équilibre entre l’approche globale et la spécialisation, em accord avec la nature de la création dramatique et l’efficacité de son étude multidisciplinaire. On élimine dès lors la division qui a cours entre les différentes formes de jeu- le théâtre parlé, le mime ou le théâtre de marionnettes-, lesquelles sont en fait des composantes d’un même savoir de base. Cela permet aussi de configurer un parcours de formation qui se situe à la frontière entre les différentes options déterminées par la d’études-théâtre de texte, mime, théâtre de marionnettes ou théâtre musical-, avec la possibilité de constamment remettre en cause ces frontières, voire de les dissoudre. (FARNÉS, 2003, 71)

elemento, que para ele é essencial, como “um momento central da formação numa escola de arte dramática”. Nesse princípio, busca-se colher o semeado, não na ação da transmissão e do trabalho, mas no sujeitos, homens e mulheres, que serão fruto e resultado; que durante seus percursos descobrirão, conjuntamente, a verdadeira essencial do ator.

No que tange àqueles que terão a responsabilidade na formação, eles transitam em diversas matrizes, mas deverão primordialmente semear a construção de “um momento de sugestão, de emoção, de sensação comum, de escambo, de troca” (Raimondo, 2003, p.73). A partir do autor podemos dizer que a troca não deve ser visualizada apenas em nível de formação; visto que ele é a substância que nutre o teatro, em termos de representação e sua relação com o público.

Essa relação ética repousa não apenas no campo da pedagogia generalista, mas válida para a pedagogia teatral. Grandes nomes do teatro Ocidental se referiram a essa questão amiúde, como Stanislavski; Copeau; Grotowski, dentre outros.

## 5. Um panorama sobre a formação no Brasil

Entende-se formação como uma instância de reflexão sobre o fazer. Um espaço para a prática do exercício e a consciência do processo, o entendimento do movimento específico da criação em teatro. Espaço esse reservado para aprender sobre si mesmo e sua forma de aprender. É o “lugar e tempo para desenvolver uma disciplina de trabalho”. Deste modo, uma preparação ética profissional para o ofício, a técnica como substrato da criação, a consciência como condição inextrincável para a autonomia artística. Para um artista existe sempre uma instância de formação, seja ela institucional ou numa relação mais íntima com um mestre no coletivo em que trabalha. (SPRITZER, 2003)

No que concerne à formação institucional, podemos perceber que a primeira preocupação com a qualidade técnica e profissional do ator no Brasil, data do século XIX. Carvalho (1989, p.171) salienta que “um bem intencionado empresário teatral, cujo nome não se guardou, encaminhou à câmara, um requerimento rogando meios de manter uma escola dramática em 1846”. Esse empresário, preocupado com o desempenho dos atores brasileiros assim como descobrir e aprimorar talentos expõe essa realidade à cúpula monárquica de então.

Mais tarde, por volta de 1857, o empenho à formação dos atores brasileiros e também à nacionalização dos palcos do Brasil, se deu através de João Caetano dos Santos, demandando uma escola dramática. Entretanto, suas tentativas foram malogradas, pois, não encontrou respostas do governo do país. O curso havia sido pensado da seguinte forma:

O curso, que iria de fevereiro a outubro, deveria ser gratuito para alunos de ambos os sexos, desde que maiores de 15 anos, matriculados após despacho da direção da escola. Os alunos considerados prontos prestariam exame na primeira quinzena de novembro. A proposta ainda levanta a possibilidade de alunos-bolsistas para ambos os sexos, com gratificação de 25 mil-réis mensais, bem como a isenção do recrutamento militar da Guarda Nacional, a exemplo do que ocorria com alunos das escolas públicas. (CARVALHO, 1989, p. 172)

Todavia, nesse período, os jovens do Brasil tinham uma forte inclinação à advocacia, à medicina e ao sacerdócio. Deixando, portanto, o ofício de ator para segundo plano.

Após esta belíssima iniciativa, várias escolas de formação dramática vieram compor o cenário brasileiro: Conservatório Dramático e Musical; Escola Dramática Municipal do Rio de Janeiro<sup>6</sup>; Escola Dramática do Rio Grande do Sul; Curso Prático de Teatro (CPT); Escola de Arte Dramática (EAD); O Tablado de Maria Clara Machado, SP Escola de Teatro; Escola de Teatro da Bahia.

A regulamentação na lei das escolas em categorias foi, também, um grande passo para que tenhamos um melhor controle da qualidade profissional dos atores. Freitas (1998, p.80) propõe que distingamos “dois níveis de ensino existente no país para a formação do aspirante à carreira de interpretação teatral: a formação de grau médio e a formação universitária”. Neste contexto, daremos ênfase na formação de grau médio, pois é esta a categoria em que o Centro de Artes Cênicas do Maranhão se encaixa.

A resolução 09, de 29 de novembro de 1983, que institui a habilitação de ator (técnico) em nível de segundo grau, estabelece que esta formação deverá ter, no mínimo, as seguintes disciplinas de natureza profissionalizante: História das Artes Cênicas; Literatura Dramática; Interpretação Dramática; Expressão Corporal; Expressão Vocal e Caracterização Cênica. Porém, apesar da lei estabelecer o currículo mínimo, esta deixa à preencher a carga horária necessária à integralização da formação como um todo.

Há muito que se discutir acerca do currículo, da carga horária, metodologias e perfis de artistas que estão deixando as escolas de atores no Brasil. Entrementes, o significado maior encontra-se em não apenas querer formar atores e sim artistas que buscam inovar tentando buscar o inusitado; o dito bom intérprete pode até ser razoável na cena, porém sua razão e natureza funcionais sempre permanecem.

## **Considerações finais**

Refletir questões voltadas ao ator são sempre muito relevantes. Como vimos no texto, estamos numa sociedade que muda que reformula suas perspectivas constantemente, assim, esse ator, que também é um ser social e embalado pelos paradigmas e paradoxos também passa por mudanças. Como lidar com sua formação também é um fator a ser repensado, pois o ator que formamos hoje pode não ser o requerido pela sociedade e o teatro de amanhã. Portanto, essa discussão acerca do processo formativo do intérprete é sempre muito salutar e necessária.

<sup>6</sup> Fundada por Coelho Neto em 1908 e, posteriormente, modificado seu nome para Escola de Teatro Martins Penna.

## Referências

ASLAN, Odette. **O ator no século XX**: evolução da técnica, problema da ética/ Odette Aslan; [tradução Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg]. – São Paulo: Perspectiva, 2005. – ( Estudos; 119/ dirigida por J. Guinsburg).

BRASIL. Conselho Federal de Educação/MEC, **Documenta 266**, Brasília, Jan/fev., 1983.

CARVALHO. Ênio. **História e formação do Ator**. São Paulo, Ática, 1989.

FARNÉS, P. M. In FÉRAL, Josette. *L'école du jeu*. Paris: L'Entretemps, 2003, p. 70-71.

FREITAS. Paulo Luís. **Tornar-se Ator**: uma análise do ensino de interpretação no Brasil. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.

NADEAU, M. In FÉRAL, Josette. *L'école du jeu*. Paris: L'Entretemps, 2003, p. 63-64.

RAIMONDO, M. In \_\_\_\_\_ . Paris: L'Entretemps, 2003, p. 72.

SPRITZER, Mirna. **A formação do Ator**: um diálogo de ações. Porto Alegre. Editora Mediação, 2003.

Recebido em: 21/07/2015 - Aceito em: 30/07/2016