

TECHNICAL ELABORATION FOR ATOR-BRINCANTE ON ROMAÇAL THEATRE

José Flávio Gonçalves da Fonseca¹

Resumo

O seguinte artigo apresenta o registro do trabalho desenvolvido ao longo de 26 anos pela OFICARTE, companhia de teatro do estado do Ceará, Brasil, através do projeto de pesquisa intitulado Teatro Romançal que busca uma sistematização para a construção técnica daquilo que chamamos de “Ator-Brincante” - esse ator-músico-dançarino que se vale das fisicidades e corporeidades presentes nos brincantes e folguedos populares a fim de desenvolver uma partitura físico-corpórea baseada em elementos extraídos das diversas manifestações populares tradicionais.

Palavras-chave: Cultura popular, partitura, treinamento de ator

Resumen

El siguiente artículo presenta el registro del trabajo desarrollado durante 26 años por la OFICARTE, compañía de teatro del estado de Ceará, Brasil, a través del proyecto de investigación titulado Teatro Romançal que busca una sistematización para la construcción técnica de lo que llamamos de Ator-Brincante - este actor-músico-danzador que usa la fisicidad y corporalidad presente en los brincantes e juergas populares con el fin de desarrollar una partitura física-corpórea basada en elementos extraídos de diversas manifestaciones tradicionales.

Palabras clave: Cultura popular, partitura, entrenamiento del actor

Abstract

The following article presents the record of the work developed over 26 years by OFICARTE, theatre company of the state of Ceará, Brazil through of the reaserch project called Romançal Theatre that seeks a systematization for construction technique that we call “Ator-brincante” (playing actor) – this actor-musician-dancer who uses physicality and corporality present in popular players and whoopee to develop a physical-corporeal partiture based in elements extracted from tradicional popular manifestations.

Keywords: Popular culture, partiture, actor training

¹ Ator e pesquisador da OFICARTE Teatro e Cia. onde participa do Núcleo de Pesquisa, Estudos e Experimentações Cênicas – NUPEC no qual desenvolve com os demais artistas da companhia o projeto de pesquisa intitulado “Teatro Romançal”. Graduado em Teatro e Mestre em Artes pela Universidade Federal do Ceará. Doutorando em Artes pela Universidade Federal do Pará; Professor Efetivo do Curso de Teatro da Universidade Federal do Amapá. E-mail: flavio.g.f@gmail.com.

Grotowski foi um dos primeiros encenadores a propor formas de justificar suas “divagações filosóficas” através da pesquisa de meios práticos e objetivos para se atingir modos de presença potentes no corpo do ator em cena. Foi também através da busca de um método de trabalho que Grotowski percebeu que:

Não se pode ensinar métodos pré-fabricados. Não se deve tentar descobrir como representar um papel particular, como emitir a voz, como falar ou andar. Isto tudo são clichês, e não se deve perder tempo com eles. Não procurem métodos pré-fabricados para cada ocasião, porque isso só conduzirá a estereótipos. Aprendam por vocês mesmos suas limitações pessoais, seus obstáculos e a maneira de superá-los. (GROTOWSKI, 1987, p. 186)

Influenciado por Grotowski, Barba também busca formas pessoais de representação.

Desta forma, assim como Grotowski, Barba faz com que cada ator busque, dentro de si, material físico e orgânico para seu trabalho. Como consequência natural dessa “busca interna”, cada ator acaba encontrando uma maneira particular, única e verdadeira de expressão artística, uma Técnica pessoal de representação. (FERRACINI, 2003. p. 83)

Dessa maneira percorrendo as ideias e pensamentos acima citados, fui refletindo acerca da busca pessoal que cada ator ou grupo deve seguir. Pois, talvez mais interessante que seguir “métodos pré-fabricados” como dizia Grotowski, é tentar alicerçar uma prática pessoal de treinamento ou representação/interpretação. Não é negar os

métodos (se é que eles existem na sua total originalidade), mas sim ir percebendo suas singularidades, suas coincidências e adequá-los dentro de cada realidade. Assim, desde o ano 2000, através do meu ingresso no Núcleo de Pesquisa, Estudo e Experimentação Cênica – NUPEC dentro da OFICARTE Teatro e Cia.², pude abrir minha mente para reflexões profundas do meu fazer e fui aos poucos tentando trilhar um caminho “particular” de treinamento. Como Grotowski diz, não se trata de uma tentativa de elaborar um método, mas acima de tudo a busca pela maneira pessoal de se atingir os objetivos do meu fazer teatral.

Dessa forma, desde 2001, com a criação do Projeto Brincantes de Teatro, a OFICARTE aprofundou-se cada vez mais na pesquisa das manifestações populares tradicionais que já havia sido iniciado por Frank Lourenço em 1995 na busca por um teatro que dialogasse mais diretamente com o povo. Partindo da pesquisa de um “Teatro Popular Antropocênico³”, Frank envereda pela busca de uma linguagem teatral baseada na presença cênica do ator. Estudou a fisionomia e o gestual do mamulengo, transposto para o corpo do ator, além dos tipos e figuras populares.

Posteriormente o estudo da corporeidade e fisicidade⁴ presente nos brincantes conduziu para a experimentação de uma elaboração técnica, além do surgimento da conceituação do termo “Teatro Romançal”.

O teatro romançal não busca apenas se apropriar da estrutura narrativa dos tipos e personagens dos

² Companhia de Artes Cênicas fundada em 1990 com sede na cidade de Russas-Ce. Gestora do Ponto de Cultura Brincantes de Teatro, do Centro Cultural Galpão das Artes e da Banda K-Zumbar.

³ Título do projeto de pesquisa coordenado por Frank Lourenço que posteriormente se desdobrou no Projeto Teatro Romançal.

⁴ Por corporeidade podemos entender a transformação de estados potenciais energéticos do ator em estados de tensão muscular, que antecedem a ação física no espaço, mas que, ao mesmo tempo, não são estados virtuais e sim estados potenciais. A corporeidade já existe como estado de vibração energético, como espaço entre a ideia e a materialização. Já a fisicidade é o que transporta a corporeidade para o universo da ação, localizando-a no tempo e no espaço. As duas caminham juntas, se interinfluenciando, dando estado e forma ao corpo expandido. (MOTA apud COLLA, p 29)

romances, mas se embriagar na fonte inesgotável de um "teatro" que é plural e metalingüístico. O teatro romançal pretende ser um teatro que transite pelo sagrado e pelo profano pelo grotesco e pelo o sublime. Um teatro de transfiguração e representação do real, que seja natural sem ser naturalista, que seja lúdico e espetacular. Que seja alegre mesmo quando tratar de temas trágicos, assim como fazem as escolas de samba carnavalescas. (LOURENÇO, 2009, pág. 01)

Assim, dentro disso comecei a refletir sobre a necessidade de uma sistematização de uma técnica que fosse própria, uma técnica de ator pertinente a este Teatro Romançal que estamos aos poucos estruturando dentro do Núcleo de Pesquisa, Estudo e Experimentação Cênica - NUPEC, no qual se desenvolve as pesquisas dentro da OFICARTE durante seus 26 anos de existência.

Acredito que quando se está em um núcleo como o NUPEC, deve-se permitir refletir sobre o fazer e aprender a ouvir, experimentar e acima de tudo permitir-se propor. Portanto, proponho uma sistematização para a construção de uma técnica (técnica pessoal de representação) para o Ator-brincante. Quando penso em Ator-brincante remeto-me a uma apropriação, no bom sentido do termo, das fisicidades e corporeidades presentes nos brincantes e folguedos populares. Sendo assim esse ator-músico-dançarinodeverá possuir uma partitura físico-corpórea baseada em elementos extraídos das diversas manifestações populares tradicionais.

O trabalho desenvolvido tem como objetivo, propor uma "apropriação" das danças e ou representações tradicionais, tendo como enfoque não a sua mera reprodução, mas sim, a identificação dos princípios recorrentes nas diferentes manifestações, a exemplo da Antropologia Teatral⁵, bem como a obtenção de elementos que farão parte da partitura físico-corpórea do ator-brincante. Diferentes formas de se pôr em pé (bases), formas

de caminhar, movimentação de pernas e braços, diferentes máscaras, além de matrizes corpóreas obtidas através da "apropriação" das corporeidades dos brincantes populares.

Em meio aos diversos pressupostos fui elaborando o seguinte esquema de treinamento que deveria ser seguido pelos atores no Núcleo de Pesquisa, Estudos e Experimentação Cênicas:

1) Compreensão e despertar do "Fogo Brincante": Algo muito mais complexo do que uma simples "presença do ator" ou mesmo do que a pura vontade e entrega. É mais que uma energia condensada, pois trata-se de uma energia potencializada e potencializadora, um combustível, fonte geradora de calor que permite o ator-brincante rasgar seu corpo e fazer brotar dos músculos um corpo totalmente novo e apto a remoldar-se. A compreensão do fogo brincante e o seu despertar possibilita chegar-se ao que venho chamando de "Estado-Autopirofágico", que em termos metafóricos estabelece a relação de queimar-se na sua própria fogueira, mergulhar nas chamas do fogo brincante. Não acredito que este seja o estado natural de representação, porque de natural o Ator-brincante não tem nada, no sentido de que se trata de uma técnica "artificial" e "estilizada", porém, sem negar a total espontaneidade de representação que este estado permite. A energia que contagia o espectador e prende sua atenção a este momento espetacular, onde o brincante se entrega ao fazer e se liberta de suas "vestes" queimando-as na sua própria fogueira, acesa pelo seu próprio fogo. Essas "vestes" - tabus, preconceitos, estereótipos, clichés, "cotidianismos" - são completamente carbonizados nestas labaredas e como produto desta combustão

⁵Disciplina obrigatória do curso de Licenciatura em Dança da UFG, ministrada, desde 2011, por Renata de Lima Silva.



surgem novas vestes que agora não são mais o Ator no seu estado frio (normal), mas sim um estado espetacular, onde ele entra em um processo de "autopirofagia", queimando o "velho eterno" e fazendo renascer das cinzas incandescentes o "novo momentâneo".

2) Treinamento baseado nos princípios recorrentes nas diferentes manifestações populares tradicionais. Trata-se, utilizando os termos da Antropologia Teatral, de um treinamento pré-expressivo e é nada mais do que o alicerçar da técnica do Ator-Brincante. Um treinamento técnico que serve com ligame entre o fogo brincante e terceira etapa dessa proposta de trabalho.

3) "Apropriação" das diferentes corporeidades existentes nos folguedos populares a fim de se estabelecer uma partitura de matrizes corpóreas oriundas de uma codificação. O processo deve dar-se principalmente por meio de Mimeses Corpórea⁶. Essa codificação permitirá ao ator brincante improvisar com suas matrizes diferentes situações sem preocupar-se com a linguagem do espetáculo, já que estamos falando de uma técnica de representação e não de concepções de espetáculos.

Acredito que é a partir disso que se é possível perceber a grande diferença entre o Brincante Popular e o Ator-brincante. Não penso de maneira

alguma em reproduzir tal e qual os brincantes populares, isso fica para os para-folclóricos, penso apenas na utilização dos riquíssimos elementos existentes nessas manifestações a serviço do trabalho de ator. Penso numa elaboração técnica para atores e não na simples imitação e reprodução de danças dramáticas.

DESCOBERTA DO FOGO BRINCANTE

O processo de descoberta do Fogo Brincante que proponho parte da construção de uma energia potencializadora que agirá dentro do corpo do Ator-Brincante. É um processo mais deflagrador do que de construção, já que todos temos este fogo dissolvido nos músculos, porém latente e apagado. Esse processo acima de tudo busca acender o Fogo latente dos nossos músculos.

A princípio o trabalho pode assemelhar-se ao treinamento energético proposto pelo LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais⁷, ou mesmo ao de exaustão física desenvolvido por Grotowski, porém apresenta particularidades que são de grande importância e que permite traçar um processo energético potencializador próprio.

Há muito tempo percebi o grande estímulo que a música é capaz de fazer nos nossos corpos. Isso foi percebido ainda bem antes por Frank Lourenço, sendo que o mesmo propunha um processo denominado de "Dança Orgânica".

Foi através da Dança Orgânica que encontrei o caminho para acender o Fogo Brincante. A música,

⁶ A Mímesis Corpórea é um meio particular do LUME para a apreensão de matrizes (ações físicas vocais orgânicas). Seu estudo é tão complexo e pormenorizado que se transformou em linha de estudo independente dentro do Núcleo. (In <http://www.grupomoitara.com.br>)

⁷ Idealizado por Luís Otávio Burnier e fundado por ele junto do ator Carlos Simioni e da musicista Denise Garcia, o LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, é reconhecido como um dos mais importantes centros de pesquisa teatral do Brasil e do mundo. Como núcleo artístico e pedagógico vinculado à Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), trabalha na elaboração de novas possibilidades expressivas corpóreas e vocais de atuação, redimensionando o teatro enquanto ofício e poética.

com sua percussão que atinge diretamente o batimento cardíaco e as vozes dos mestres que ecoa corpo adentro, permite deixar o corpo ser conduzido pelo som, pelo ritmo e com isso desenvolver uma dança única e “pessoal”, capaz de diferenciar-se de qualquer outra porque é orgânica. É a partir daí que o corpo começa a experimentar um processo de “queima”, como se uma fogueira estivesse sendo acesa internamente e as chamas saíssem braço, perna, olho, ouvido, nariz, boca e poros afora.

Abaixo, apresento alguns relatos feitos por alguns Atores-pesquisadores do NUPEC após um trabalho de descoberta do Fogo Brincante:

A figura que eu tive foi de um artista cuspidando fogo, parecia que saía fogo pela minha boca, um fogo brincante.

Eu não tinha mais corpo, era apenas uma massa de energia, quente, vibratória.

... um corpo que vibra, um corpo que grita, um corpo que queima...

Meu corpo pedia e ainda pede pra continuar. Quanto mais “cansado” eu estava, mais meu corpo pedia pra continuar.

Quando estou conduzindo este processo, costumo criar a imagem de uma fogueira a ser acesa. Dessa forma, acostumei-me com alguns termos como Combustível, Fagulha, Eminência Autopirofágica e Estado Autopirofágico. Quando falo em combustível, trata-se do estímulo capaz de acender no corpo uma pequena fagulha que irá tornar-se maior e acender o fogo no corpo inteiro causando uma autopirofagia. Sendo assim a música é o principal combustível para acender o fogo brincante, a música adentra nossos ouvidos e percorre o corpo, em qualquer pessoa que seja. Existe um ponto no corpo que o fogo se manifesta primeiro. É aquele “comichão” nos pés que se costuma ter ao ouvir uma música, ou então aquela vontade de mexer o quadril, ou mesmo a cabeça que

começa a movimentar-se seguindo o ritmo, toda essa manifestação inicial e pontual chamo de Fagulha, porque é lá que o fogo brincante é aceso. Quando o Fogo toma conta do corpo do ator-brincante tem-se acesso o estado autopirofágico, que é a manifestação total do fogo brincante. As paradas durante o processo são muito importantes. Sempre lembrando que após o fogo aceso, apagá-lo é muito difícil. Tem-se que criar a imagem de que mesmo estático o fogo continua a queimar dentro do corpo, e aí uso outra imagem, agora do carvão em brasa aparentemente estática, mas que emana altos níveis de energia. Assim alterno entre a dança orgânica intensa e as paradas em que entra em cena as brasas incandescentes queimando internamente.

O trabalho com o Fogo Brincante deve ser constante, e nunca abandonado pelo ator-brincante, pois se trata do alicerce de sua técnica. É a alma, por assim dizer, do trabalho técnico no Teatro Romançal.

TREINAMENTO TÉCNICO COM ELEMENTOS DAS DANÇAS E REPRESENTAÇÕES TRADICIONAIS

Uma vez descoberto o Fogo, o ator-brincante poderá partir para a segunda etapa na sistematização que aqui proponho. Trata-se de um treinamento baseado nos princípios comuns das danças e representações tradicionais como: colocação dos pés, as bases, formas de caminhar, utilização da cintura e do quadril, nádegas, colocação da coluna vertebral, tronco, seios (peito), cintura alta, ombros, colocação e desenho dos braços, colocação das mãos, cabeça, máscaras (faciais), boca, língua e olhos.

Esse treinamento técnico baseado nos princípios das danças e representações populares deve ser feito paralelo ao trabalho de descoberta do Fogo brincante, pois ambos servirão como ponte para um processo mais avançado no qual o ator-



brincante, que consegue acessar o estado autopirotóxico facilmente, vai construindo um arsenal técnico capaz de potencializar um trabalho de construção de uma partitura de corporeidades. O que sem um trabalho técnico é impossível.

Esse processo permitirá descobrir dentro de nossa própria cultura as bases para uma elaboração técnica para o teatro nosso, não sendo mais preciso buscar em outras culturas esses elementos (não tirando a importância das outras técnicas, principalmente no que diz respeito a técnicas orientais).

Portanto, ao invés de trabalharmos com koshi, Jô Ha Kyu, Kung fu⁸, todos termos orientais, poderemos descobrir dentro de nossa própria cultura formas similares bem próximas de nossa realidade.

Tem-se que ter, porém, um cuidado todo especial nesse aspecto. A investigação, a pesquisa e principalmente a experimentação deve ser o guia nesse processo. Não podemos nos deixar levar apenas por imagens vagas, tudo deve ser comprovado em corpo e sem “achismos”.

Vejamos um exemplo a seguir:

Querendo trabalhar a questão das bases, pode-se buscar algo que trabalhe os mesmos elementos da base do “samurai”. A primeira coisa que vem à cabeça é a busca por algo, dentro da cultura popular, similar a um guerreiro ou que possua postura correspondente: a imagem de um Vaqueiro ou um caboclo de lança. A investigação será responsável pela comprovação de similaridade das bases, ou seja, se as duas posturas trabalham as mesmas coisas. Este é um processo de investigação profundo, um mergulho de cabeça dentro deste universo da cultura popular tradicional. Talvez o reencontro com o que já é nosso, mas que esteve sufocado visto o grande processo de aculturação

que vivemos nos dias de hoje.

Luis Otávio Burnier no seu livro “A Arte de Ator: Da técnica a Representação” fala o seguinte:

Meu objetivo principal era realizar um estudo aprofundado sobre a arte de ator, seus componentes, sua realização, sua técnica. Também pensava em estudar a cultura brasileira, corporeidades do brasileiro, como as encontradas em manifestações espetaculares populares de bumba-meu-boi, folia de reis, maracatu, congada, batuque de Minas, capoeira, candomblé, umbanda, entre outras. (BURNIER, 2001, pág. 13)

É essa busca, dentro da cultura brasileira, das diferentes corporeidades que me motiva, afim de buscar a elaboração de uma partitura pessoal de cada Ator-brincante. Talvez o termo *figural*, (forma como os brincantes populares chamam o seu conjunto de “*figuras*” - partitura de “*tipos*”, como acontecia na *commediadell'art*, por exemplo), seja mais indicado. Ou seja, busco acima de tudo a elaboração de um *figural* pessoal de corporeidades oriundas deste universo da cultura popular tradicional brasileira.

Ainda dentro desse processo, vejo a necessidade de um treinamento paralelo, que condicione o corpo do ator, e o prepare. Através de reflexões e pela minha experiência pessoal, a utilização da capoeira, tendo-a como a arte marcial brasileira, é um ótimo caminho. Ela possibilita trabalhar o corpo do ator a nível aeróbico, desenvolve um bom nível de flexibilidade além de uma noção de ritmo, agilidade, visão ampliada, precisão, força, respiração e movimentos acrobáticos.

Deve-se também lançar mão de um treinamento em que esteja presente o trabalho musical, seja o canto, a percussão ou mesmo instrumentos melódicos. Permitindo assim que aos

⁸Termos citados por Eugênio Barba no seu Livro “A Canoa de Papel” que servem para designar algumas das formas como os orientais chamam a “energia”. .

poucos vá se edificando a figura de um ator-dançarino-cantor por nós denominado Ator-Brincante.

Assim, feito esse trabalho técnico com os elementos das danças e representações tradicionais, uma vez tendo o Fogo Brincante aceso, é possível partir para a terceira etapa desta proposta de sistematização: A “apropriação” das corporeidades das diferentes manifestações para montar uma partitura (figural) de matrizes afim de serem utilizados em qualquer que seja a situação de cena. Trata-se de um processo de codificação de um teatro brasileiro, autêntico e totalmente nosso.

ELABORAÇÃO DO FIGURAL (PARTITURA) DE MATRIZES ORIUNDO DOS ELEMENTOS, TIPOS E FIGURAS DAS DANÇAS E REPRESENTAÇÕES TRADICIONAIS

Acredito que está na mimesis corpórea o caminho para uma “apropriação” das diferentes corporeidades existentes na cultural popular tradicional afim da construção de um arsenal de matrizes corpóreas (um Figural) para que o Ator-brincante possa utilizar nas mais diferentes situações.

Renato Ferracini, no seu livro “A Arte de não interpretar como poesia corpórea do ator”, fala os seguintes aspectos sobre a Mimesis Corpórea:

...A busca de uma organicidade e de uma vida a partir de ações coletadas externamente, pela **imitação** de ações físicas e vocais de pessoas encontradas no cotidiano. Além de pessoas, ela também permite a imitação física de ações estanques como fotos e quadros, que podem ser posteriormente, ligadas organicamente, transformando-se em matrizes complexas...

...O Lume, portanto, fala em mimesis corpórea ou mimésis de corporeidades, numa tentativa de se distanciar da palavra imitação, sabendo que ambas significam o mesmo em nível linguístico. Na verdade, uma definição mais precisa seria algo como

“equivalências orgânicas de observações cotidianas”, pois busca imitar não somente os aspectos físicos, mas também os orgânicos, encontrando equivalência para esses últimos... (FERRACINI, 2003, pág 187)

Assim, através da imitação das corporeidades existentes no universo da cultura popular tradicional é possível criar uma codificação de matrizes oriundas dos tipos e figuras. E assim, o Ator brincante que compreende e acessa o Fogo brincante, que domina os aspectos técnicos das danças e representações tradicionais, aos poucos vai criando uma partitura em que ele pode tomar mão, a serviço da cena, sempre que necessário. Assim, defendendo um esquema de trabalho com mimesis similar ao desenvolvido pelo Lume Teatro, o qual se dá da seguinte forma:

1. OBSERVAÇÃO do tipo ou figura e posterior;
2. IMITAÇÃO E MEMORIZAÇÃO das ações físicas e/ou vocais;
3. CODIFICAÇÃO por repetição e finalmente a;
4. TEATRALIZAÇÃO dessas ações e sua aplicação na cena

Esse arsenal permite ao ator-brincante improvisar com suas matrizes completas, utilizando apenas algumas ações físicas separadas ou com a junção de ações físicas de matrizes diferentes. Assim, seria possível a utilização simultaneamente, por exemplo, de uma base específica, com o tronco oriundo de outra figura e a colocação da máscara (facial) de outra e ainda com a matriz vocal de outra.

Em resumo, a sistematização da construção técnica do Ator-brincante que por ventura proponho baseia-se em despertar o fogo brincante, combustível para a vivacidade e presença do ator, treinamento baseado nos elementos técnicos das diferentes danças e representações tradicionais e “apropriação” de corporeidades das figuras das diferentes manifestações tradicionais através da

imitação de sua organicidade para uma posterior elaboração de uma partitura de matrizes corpóreas que poderá ser colocado a serviço da cena sempre que necessário.

CONCLUSÃO

Queria que estivesse claro que minha busca não é por um método pré-fabricado, pelo contrário, tenho apenas o anseio de propor um modo particular de trabalhar meu fazer teatral. A partir do pensamento de Grotowski, considero que cada um deve buscar em si a sua maneira os modos de

treinamento físico-corpóreo para o seu trabalho de ator. Não é negar o que é popularmente chamado de “os métodos ou teorias de interpretação”, mas pelo contrário, dialogar com os princípios neles existentes e confrontar, comparar, dialogar e encontrar nossos próprios princípios. A investigação no campo do treinamento do ator está pautada na partilha do conhecimento.

Então, é cada vez mais necessário um trabalho de experimentação, de criação pessoal e principalmente de comunhão de ideias e singularidades. É a partir do confronto de pensamentos que se tem os resultados práticos.

Bibliografia

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator: dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo, Editora Hucitec, Editora da Unicamp, 1995.

BARBA, Eugênio. **A Canoa de Papel**. São Paulo, Ed. Hucitec, 1994.

BONFITO, Matteo. **O ator compositor**. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2002.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Unicamp, 2001.

FERRACINI, Renato. **A Arte de Interpretar como Poesia Corpórea do Ator**. Campinas-São Paulo, Ed. da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado S.A., 2003.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro, Ed. Civ. Brasileira S.A, 1987.

LOURENÇO, Frank. **Manifesto do Teatro Romançal**. Russas, OFICARTE Teatro & Cia. 2009.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Arte do Ator**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1987.

_____. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 1998.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Construção da Personagem**. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira S. A., 1986.

_____. **A Criação de um Papel**. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira S. A., 1984.

_____. **A Preparação do Ator**. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira S. A., 1986.

Recebido: 07/09/2016

Aprovado: 01/10/2016

Publicado: 12/12/2016