

Daniel Alberti Perezⁱ

Shayene de Oliveira Soaresⁱⁱ

*E*ntre o treinamento e a criação:

Uma breve reflexão sobre o trabalho do ator a partir de Antônio Januzelli e Jerzy Grotowski

*B*etween training and creation:

A brief reflection on the work of Antônio Januzelli and Jerzy Grotowski

RESUMO

Confrontando alguns conceitos de Antônio Januzelli e Jerzy Grotowski, esse artigo busca uma reflexão sobre o trabalho do ator e a compreensão de algumas particularidades e diferenças entre o treinamento e a criação no teatro.

Palavras-chave: ator, treinamento, processo criativo.

ABSTRACT

By confronting some conceptions of Antônio Januzelli and Jerzy Grotowski, this article intends to do a reflection on the work of the actor/performer and the comprehension of some particular and differences between the training and the creation in theater.

Keywords: actor, training, creative process.

Este texto começa com uma questão: o que é necessário para ser ator?

Não é concebível a pessoa “ser ator” apenas no momento de encontro com o público. Ninguém nasce já apto para estar em cena. Para esse ofício, deve-se aprender algo. São necessários conhecimentos que lhe permitam estar ator.

O momento da apresentação estabelece uma relação instável com o público, porém, de certa forma, já estabelecido e premeditado. São as relações pensadas no momento anterior à apresentação que preparam o ator para o encontro com a plateia; esse antes é quando o ator faz/treina determinadas “coisas” para “estar ator” durante a apresentação. É nesse anterior que se tem contato com técnicas que o preparam para o que deve ser feito.

Esse aprendizado deve modificar o “como” ele age em cena. Por isso, suas ações, a qualidade de sua atenção, posturas, entre outras atitudes no palco, devem melhorar. Em cena, ele utiliza atividades e mobiliza conhecimentos que também influenciam sua vida cotidiana; por isso esse aprendizado também tem o poder de modificar sua vida. Isso significa que essa pedagogia tem algo de reinvenção de si. Nesse sentido, a fronteira entre arte e vida é menos clara, muitas vezes as duas se tornando uma só.

Apesar de o termo “técnica” parecer associado a uma fabricação, tem aqui o sentido mais ligado a cultivo, um “cultivo de si”. O intérprete, assim como uma flor (aproveitando a metáfora do teatro Nô), deve desabrochar. Mas esse desabrochar se dá ao mesmo tempo para fora e para dentro. Para fora, pois essa abertura e maturação o tornam mais

expressivo e apto à criação; para dentro, pois é um aprofundamento de sua percepção ao limite da micro percepção, de seu nível de atenção, reconhecimento e controle sobre os estadosⁱⁱⁱ.

Todas essas transformações, Antônio Januzelli^{iv} sintetiza na fórmula:

$H \rightarrow A$

A partir do que Januzelli chama de "laboratórios dramáticos", o Homem pode se tornar Ator em um caminho que propicia a reinvenção de si. A reinvenção de si parte de um conjunto de características que implicam temperamento e seus impulsos; memória ancestral de longo, médio e de curto prazo; reconhecimento de dificuldades e de obsessões e um conjunto de exercícios e atenções que levam a superações, portanto a modificações daquilo que se apresentava como base inicial, ou como memória. Essas experiências não precisam estar atreladas ao teatro, diretamente. Aqui se incluem vivências do cotidiano que contribuam para uma abertura de percepção para o tipo de teatro que se procura. A palavra laboratório não é utilizada à toa pelo teórico.

Existe, no trabalho atoral, uma ligação intrínseca com a alquimia. A relação alquímica do trabalho do ator está no fato de experimentar, misturar e transformar as propriedades de seus próprios estados com o intuito de ultrapassar a borda de seus sentidos. Em relação aos estados mais cotidianos é, metaforicamente, a busca da pedra filosofal para a "transformação de qualquer metal inferior em ouro" (busca que já ocorre desde 300 d.C. registrado por Zosimos), ou "fazer brotar o espírito encerrado na matéria" como diz as teorias sobre o perispírito, ou ainda, "buscar o absoluto" que existe desde os pré-socráticos. A experiência aparece para ultrapassar o sentido do "eu". Nesse aspecto, essa busca da

“pedra filosofal” remete à busca do artista pela sabedoria e perfeição. A modificação dessas intensidades permite uma transformação qualitativa de sua percepção.

Em oposição à lógica científica que conhecemos, a qual procede por dedução e eliminação sucessivas, o alquimista cria uma espécie de dispositivo material imutável, na expectativa de um evento químico surgido da purificação extrema da matéria. (BORRIAUD, 2011, p.41)

O ator não “adquire” técnicas: ele se sensibiliza com elas. Outra relação do ator com o alquimista ocorre, pois ele seria um “cientista” mais atrelado, num certo sentido, à lógica da Idade Média – percebe o mundo pelas semelhanças – contrariamente aos cientistas modernos e contemporâneos que percebem o mundo pelas diferenças.

Para Januzelli, os “Laboratórios Dramáticos” ocorrem em todo período anterior ao espetáculo. Ele escolhe a palavra laboratório, pois, segundo ele, “lembra operação, corte, experimentação, curiosidade, exame, toque, transformação, mistura, absorção, separação, ruptura, junção; descobertas de mundos presentes, mas velados” (JANUZELLI, 1992, p.51). Segundo o autor, a fase anterior à peça pode ser entendida por dois momentos que se fundem e são complementares – Treinamento e Ensaio.

Sobre essa divisão Antônio Januzelli diz:

- a primeira circunscreve-se à preparação do seu instrumental cênico, fundamentalmente corpo, voz e emoção.
- a segunda refere-se ao ato criativo propriamente dito: a criação de um papel específico em uma encenação. (JANUZELLI, 1992, p. 30)

Os laboratórios dramáticos na fase de treinamento têm a finalidade de afinar e aprimorar o “equipamento” de trabalho – corpo, voz,

emoção, concentração, imaginação, sensorialização, auto percepção, percepção do outro, interação, percepção espacial, percepção da realidade e das correntes invisíveis, pulverização dos condicionamentos, diluição dos resquícios de personagens criados anteriormente.

Já os laboratórios dramáticos, na fase de criação, são para o ator aprofundar-se no conhecimento orgânico do papel e do texto (ou roteiro, ou temas básicos) a ser encenado.

Assim como Januzelli, Grotowski também propunha uma relação alquímica em seus processos criativos. Em seu texto "Da Companhia Teatral à Arte Como Veículo" também divide esse período em dois, chamando o primeiro momento de "ensaio não de todo para o espetáculo" e o segundo de "ensaio para o espetáculo".

O treinamento

Segundo Aslan, os atores orientais, assim como as antigas famílias de atores europeus, começam e começavam logo na infância a aprender o que seria representado pelo grupo. Essa prática ocorre pela repetição e acumulação de partituras ou de textos. Não existia, nesses casos, outro treinamento a não ser aprender e repetir as partituras.

A necessidade de preparação do ator desligada de sua produção foi firmada em conservatórios e escolas do início do século XX, que tinham institucionalizado o treinamento do ator baseado no ensino de texto e elaboração de papéis. A preparação profissional e a invenção da pedagogia do ator são inovações revolucionárias iniciadas pelas escolas e ateliês que priorizavam a formação do ator independente dos espetáculos. Esta formação levava mais em consideração a psicotécnica (intenções, sentimentos, identificação ou não-identificação dos atores com a

personagem, emoções...) guiando o ator a um desejo de se expressar, mesmo sem ter determinado o que vai fazer.

No início, a relação com o texto era o mais importante para a escola francesa. Por isso dedicavam-se mais à imitação, respiração, estudo do texto que ao trabalho de corpo. Podemos citar Pierre Regnier, Louis Jouvet.

Jacques Coupeau, Charles Dullin e Constantin Stanislavski se opuseram a esse tipo de formação e propunham treinamentos paralelos de dança, ginástica, esgrima, pantomima, canto, cambalhotas. Eram práticas corporais emprestadas de outras áreas. A técnica baseada na improvisação era voltada principalmente para as necessidades do drama. Os objetivos, o superobjetivo, o “se” mágico, a contra vontade, a linha direta da ação de Stanislavski têm como pano de fundo uma realidade de ação, personagem e conflito, base do teatro dramático da época.

Com o tempo, muitos grupos e especialistas começaram a se dedicar ao desenvolvimento de um treinamento específico para atores.

Mas o que seria exatamente treinamento do ator? Qual a diferença entre este e o treinamento teatral?

O treinamento teatral consiste em uma prática executada por um grupo e que se desenvolve independente à montagem de espetáculos. Os exercícios são escolhidos e modificados de acordo com as pretensões do grupo e conforme as necessidades e o andamento de cada integrante. Fala-se, portanto, de um trabalho experimental, laboratorial, na busca de métodos e sistemas, que se fundamentam na ideia da formação do ator. Estabelecem-se como um espaço onde o ator alimenta a sua *necessidade do teatro* com dúvidas e inquietações pessoais, um espaço impalpável, além do plano físico para exercitar o autoconhecimento.

Existe uma senda muito particular no processo da aprendizagem humana que possibilita uma experiência de auto-investigação do indivíduo, cuja proposta não se situa na área da terapia, mas sim no domínio do laboratório dramático teatral, e que tem nos jogos, nas improvisações, em exercícios específicos e na atitude reflexiva o seu centro de gravidade. (JANUZELLI, 1992)

O treinamento teatral pressupõe o treinamento do ator, portanto vê o treinamento teatral como uma somatória. Do ponto de vista de Januzelli, todo esse processo leva a uma transformação de si - e leva tempo. As técnicas, mais do que aquisição de uma nova habilidade, são estratégias para se confrontar com algo que é seu, se contrapor com a percepção cotidiana para encontrar uma espécie de verdade pela *Alethea* (desvelamento) e conquistar uma nova postura perante si e o mundo. O treinamento é um pensamento, uma filosofia de vida. Ao mudar um hábito corporal, muda-se o pensamento.

O treinamento está relacionado ao processo de esvaziamento do corpo, limpeza dos vícios que povoam o corpo cotidiano, para buscar uma disponibilidade física capaz de mergulhar em seu próprio interior e imagens. É o estado em que o ator se encontra aberto para afetar-se e reagir a estímulos.

Existem caminhos diversos para “ser ator”. Cada grupo, cada ator, cada corpo constrói o seu próprio treinamento e este não é tão somente um trabalho realizado em sala por um período determinado de tempo. O treinamento é uma busca de estado de tempo de afetar e ser afetado, concomitantes, e não exercícios executados em um espaço-tempo exato em um agir mecânico. No estado do treinar, pouco importa a execução precisa e exata do exercício ou a evolução deste em complexidade. Importa, sim, o uso de trabalhos e exercícios para se atingir

um limite, uma borda, criar uma fissura em sua géstica conhecida e cotidiana ou mesmo em seus clichês expressivos artísticos singulares, no caso de um ator com experiência. Acontece então que

(...) ao pensar o corpo como uma singularidade que amplia sua potência nos encontros com outras singularidades externas (o outro ou outros) e ao verificar que uma ação física relaciona essas singularidades ou proporciona esses encontros podemos dizer que as bordas e fronteiras entre um suposto interno e um suposto externo se diluem na própria ação física. Ela - a ação - se projeta para fora ao mesmo tempo em que esse fora afetado, atinge e afeta ela mesma. A esse movimento em fluxo espiralado de diferenciação da ação física, a esse diluído-projetado de sujeito e objeto dei o nome de corpo-subjétil. (FERRACINI, 2009, p. 3)

Este corpo-subjétil, como o nomeou Renato Ferracini, buscado pelo treinamento é chamado por Januzelli de “Ponto Zero Elétrico” e por Grotowski de “Pré-Expressivo”. Ao que tudo indica, a proposta de Januzelli implica algo mais do que uma afetação: implica pontos de atrito com dificuldades, com nós, não em fluxo perceptível, mas em abertura sutil que acaba se manifestando com o tempo. Corresponde à mudança de si.

Nos anos 60, Grotowski reconfigurou o termo pré-expressividade, atrelando ao sentido inicial de preparação física o crescimento pessoal destruindo os automatismos da vida cotidiana. Assim, criar-se-ia outra qualidade de energia do corpo, fortalecendo o que a antropologia teatral chama de energia, presença e bios de suas ações. Adquire-se, então, uma inteligência física independente dos significados das ações que se pretende fazer – o nível pré-expressivo. A pré-expressividade desbastaria os automatismos da vida cotidiana, do ponto de vista teatral, os movimentos, expressões, passos habituais, o que não implica uma mudança da qualidade intrínseca de si mesmo.

Essa ideia nomeada como “pré-expressividade” perturba e confunde, porque todo corpo expressa, toda ação tem expressão. Parece ser um equívoco ler esse conceito da antropologia teatral como um conceito de ação não expressiva, ou ainda, ação antes da expressão. O corpo, mesmo na inação, no cotidiano, sempre expressa. O que esse termo quer dizer é sobre a disponibilidade que torna o ator apto a afetar-se. É o *conatus* que Espinosa propõe: deixar-se afetar e agir. Segundo Eugenio Barba, “Nos grupos de teatro autodidatas e autônomos [o treinamento] tornou-se a chave indispensável para a arte do ator” (BARBA, 1995) Outra possibilidade é entender a “expressividade” como correspondente ao momento da ação em cena. A ação “pré-expressiva” equivaleria à ação exercitada/exercida antes da cena, do espetáculo.

Nesse estado, chamado por Januzelli de ponto zero elétrico ou de pré-expressividade por Grotowski, a ação física seria o ponto inicial de trabalho. Ele não teria como única função a investigação sobre a ação física: a questão do “sentido”, disparado pela ação física, também faz parte da pesquisa. Tem-se em vista que, segundo Bonfitto, o “sentido” diz respeito ao processo de conexão entre as dimensões interior e exterior do ator, desencadeado a partir da execução de suas ações sem prever necessariamente a possibilidade de tradução, mas envolvendo tanto o ator quanto o espectador. Esse “sentido” que conecta o interior com o exterior é disparado por uma intenção que alinha uma relação entre o sujeito e o ambiente, objetos, outros atores, espectadores. Já a intensão também seria um aspecto importante dentro do *training*, já que ele se refere à seleção de tais ações. “Desse modo, os processos intensionais adquirem um valor específico, na medida em que nos fazem perceber um caminho, nos mostram a existência de possibilidades que podem estar envolvidas no processo de instauração de sentido” (BONFITTO, 2005).

O treinamento contém a ideia de *embodiment* (incorporação). Nele existem dois pontos de partida. No primeiro, o ator trilha o caminho passivo de inculturação (em que absorve e adapta organicamente condutas para incorporar ao seu repertório) conduzindo a variações e matizes do comportamento cotidiano. No segundo, a ideia de aculturação (a utilização de técnicas corporais que propicia uma disposição corporal distinta das usadas na vida cotidiana) leva o ator a artificializar ou estilizar o seu comportamento. Baseia-se na distorção da aparência “natural”, a fim de recriá-la sensorialmente, manifestando uma “qualidade e uma irradiação energética que é presença pronta a ser transformada em dança ou teatro.” (BARBA, 1995). Tanto a inculturação quanto a aculturação ativam a presença pronta para representar, que é base do treinamento.

A criação

Cada tipo de teatro pressupõe um ator com determinadas características intrínsecas a essa experiência estética. A maneira de olhar para a cena é fundamental para o intérprete se propor práticas que dizem respeito ao seu projeto como ator. Assim como a ênfase dada nas práticas do ator determina sua estética, a cena implica seu treinamento.

A abertura para a busca estética do grupo e do indivíduo é um ponto importante. Por isso o momento de criação tem um aspecto pedagógico diferente, mas relevante, pois exige do intérprete uma investigação sobre si. O objetivo primeiro de uma montagem tem (ou deveria ter) como foco principal a reinvenção do intérprete a partir de descobertas feitas no processo. Isso aproxima também o processo criativo do processo educacional. A busca por vivências que transformem o intérprete se reflete na enorme difusão de cursos e oficinas teatrais. A crescente procura por essas vivências tem cunho não apenas artístico,

mas, também, pedagógico. Por isso o teatro é tão utilizado pela educação. Tanto um ator quanto um “não ator” pode valer-se de um processo criativo em teatro para o exercício do autoconhecimento e assim modificar sua relação com o teatro e com o mundo.

A partir dos elementos ligados ao tipo de teatro que se quer vincular, criam-se conceitos que podem ser generalizados para o entendimento da construção de outras experiências cênicas. Apesar de não ter caráter normativo, esta proposta opera implícita ou explicitamente na criação artística de acordo com o propositor do processo. Desta maneira caminha-se conscientemente para a busca de uma poética pessoal.

Entre o treinamento e a criação

Para Januzzi, um dos aspectos que conecta o treinamento e a criação é o brincar. O ofício do intérprete se caracteriza pela comunicação com o outro, sendo seu objetivo a passagem desse território livre, disponível do “corpo fictício” para “o brincar”. É fundamental esta passagem, não apenas para o ator, mas também para o indivíduo durante várias etapas de sua vida. É nesta passagem do “deixar-se afetar” para a “resposta sinestésica” que ele experimenta de maneira diferente o mundo conhecido e repropõe suas relações com o outro. Só é possível ocorrer o processo de individuação a partir dessa relação. É pela percepção e resposta ao outro e ao meio que se pode encontrar a individualidade e a alteridade, fundamentais para o convívio social e para o funcionamento de um espetáculo.

[...] o espaço potencial entre o bebê e a mãe, entre a criança e a família, entre o indivíduo e a sociedade ou o mundo depende da experiência que conduz à confiança. Pode ser visto como sagrado para o indivíduo, porque é aí que este experimenta o viver criativo (WINNICOTT, apud JANUZELLI, p. 55, 1992).

O desenvolvimento desse momento criativo surge como um dos meios de libertar a criatividade do ator e o acolhimento do público. É o que ativa o ator e coloca o “estar pronto” da etapa do treinamento em movimento; assim como a expressão desta criação abre virtualmente o espectador para uma recepção, ela também é criativa. A disponibilidade proporcionada pelo treinamento, inserido no contexto de uma montagem, por meio de técnica consciente, concretiza os objetivos do ator em cena. A prontidão para o jogo, para “o brincar”, o estado de prontidão (dados pelo primeiro momento do trabalho) são inseridos no jogo cênico proposto pela encenação. Cada uma dessas duas etapas tem grande importância; ambas têm relação com o processo artístico e com um processo pedagógico.

A criação seria o “passo dois”, o desdobramento do trabalho sobre si em uma intervenção no “mundo público” (não necessariamente significa uma apresentação). É a preparação para o último elo do evento teatral – a relação com o público. Grotowski descreveu três elos que envolvem o evento teatral: o elo-não do todo para o espetáculo (o período de treinamento), o elo-ensaio para o espetáculo (o período de criação) e o elo-espetáculo.

Por mais que o vetor dos “ensaios para o espetáculo” caminhe em direção a quem veio assistir ao evento, não significa que o ator deve buscar uma aceitação da plateia ou tentar seduzir os espectadores. Mais do que buscar uma relação de “cortesão” com o público, pode-se aproveitar a chegada do público para se trabalhar sobre si indiretamente. Não é fazer para os espectadores, mas fazer com os espectadores.

Os ensaios não são apenas a preparação para a estreia do espetáculo; são para o ator um terreno em que descobrir a si mesmo, as suas capacidades, as possibilidades de ultrapassar os próprios limites. Os

ensaios são uma grande aventura, se se trabalha seriamente. (GROTOWSKI, 1989)

Diferentemente do treinamento, o processo de criação envolve uma técnica que nada mais é do que dispositivos que sugerem caminhos. Todo o processo de criação é a construção de um saber fazer. Essa produção é um reflexo do que se é. Como o ato da criação é feito por escolhas pessoais que envolvem saberes já conquistados e posturas diante da vida, pode-se dizer que, necessariamente, é uma maneira de materializar em forma o que se é naquele período da vida.

Com relação aos ensaios para o espetáculo, Grotowski afirma:

Procuramos algo de que temos só uma ideia inicial, uma certa concepção. Se procurarmos com intensidade e conscienciosamente, talvez não encontremos exatamente aquilo, mas poderá aparecer uma outra coisa que pode dar uma direção diversa a todo o trabalho. (GROTOWSKI, 1989)

Qual seria, então, a diferença entre o treinamento e a criação?

No fundo a linha entre treinamento e criação é muito tênue e essas etapas muitas vezes se confundem. Existe um elo forte entre essas duas etapas. Um momento do treinamento é pertinente à criação, pois são práticas que determinam uma estética; por outro lado, o momento de criação também se relaciona com o treinamento, pois o ator, quando cria, exercita determinados estados e ações que são ligados ao treinamento. Essa linha divisória pode ficar cada vez mais tênue, dependendo do projeto artístico. Grotowski afirmou que “a diferença está na sede da montagem” (GROTOWSKI, 1989).

Por essa proximidade, a passagem de uma etapa para a outra se não ocorrer com o devido cuidado, para não perder o aspecto pedagógico de transformação de si, corre o risco de levar os atores a buscar efeitos vazios com pouca profundidade levando-os a se perderem em uma busca

menos interessante, estabelecendo uma relação cortês com o público. Na última fase de trabalho do diretor polonês (arte como veículo), a diferença dessas etapas é bem mais nebulosa. Nesse caso, a interseção dessas duas etapas é maior, pois o vetor em direção ao público é indireto. O treinamento ganha uma maior importância e a transformação de si vira o ponto central. O diretor seria a pessoa que teria a preocupação com a mudança de eixo do trabalho sem interferir na busca do ator.

Januzelli acredita que existem particularidades da criação que são impossíveis não considerar e, por isso, seria também impossível destituir totalmente o momento da criação. Afinal, nessa etapa, escolhe-se como vai ocorrer a relação com o público, a disposição da plateia entre outras coisas.

Portanto, tendo como base os estudos de Januzelli e Grotowski principalmente, chega-se à conclusão que para “estar ator em cena”, o que seria a última etapa produtiva do teatro, são necessárias duas etapas pedagógicas complementares e anteriores – o treinamento e a criação.

Todas essas etapas têm em comum, para esses dois diretores, o aspecto pedagógico, por buscar uma transformação de si. A característica que diferencia esses dois momentos do processo basicamente é o enfoque. No treinamento o vetor é para o próprio ator, uma técnica de si que busca uma autotransformação; na criação, isso muda com a soma de uma nova direção, desta vez para fora, uma técnica de si para quem está ou estará assistindo/compartilhando. A adição desse outro vetor para fora muda a escolha das práticas e muda até o sentido de um mesmo exercício apenas pela mudança desse foco.

Portanto, pode-se concluir que para ambos os autores, para ser ator, não basta instrumentalizar-se “adquirindo” uma técnica. Importante, para ser ator, é sensibilizar-se por meio de uma técnica visando

indiretamente uma peça, pois esse ofício necessita de um desmascaramento das camadas superficiais que abram a uma nova percepção e propiciem a cada passo a transformação do homem.

REFERÊNCIAS

- ASLAN, O. *O ator no séc. XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BARBA, E. & SAVARESE, N. *A arte secreta do ator*. Campinas: Hucitec, 1995.
- BONFITTO, M. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BOURRIAUD, N. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca do Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- GROTOWSKI, Jerzy. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. Curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva; SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.
- JANUZZELI, Antônio. *A Aprendizagem do Ator*. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- YUASA, Yasuo. *The body, self-cultivation and ki-energy* – New York: State University of New York Press, 1993.

Revistas e publicações acadêmicas:

BONFITTO, M. Sentido, intensão, incorporação: primeiras reflexões sobre diferentes práticas interculturais no trabalho do ator. In *Revista Sala Preta*, São Paulo, nº 5, v 1, p 23-29, Março, 2005.

FERRACINI, Renato. *Corpos em criação, Café e queijo*. 2004, 345f. Tese de Doutorado (Doutorado em Artes da Cena) Instituto de Artes, Unicamp, Campinas - SP, 2004.

NOTAS

ⁱ daniel.alberti.perez@usp.br Professor temporário de Expressão Corporal e Expressão Vocal na UFSC, mestre e doutorando em Artes da Cena pela Unicamp, formado pela Escola de Arte Dramática e pela Faculdade de Artes Cênicas, ambas da USP; estudou no Teatro Escola Celia Helena e no Teatro Escola Recriarte. Ministrou cursos e palestras na Argentina, Uruguai, Chile, Bolívia, México, Espanha e EUA e em muitos Estados brasileiros. Atuou em 30 peças e ganhou prêmios pelo trabalho como ator no Brasil e exterior. É autor do livro *O Ator sem Bordas*.

ⁱⁱ shay.soares@teatrolabirinto.com Mestre pela UNICAMP; formada em licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul; foi professora da Escola Nacional de Teatro, Escola Contemporânea de Artes em São Paulo, ministrou aulas na USP, UNICAMP, IFNMG em minas gerais, atriz, diretora e iluminadora teatral do grupo Teatro Labirinto.

ⁱⁱⁱ Não seria um domínio sobre os estados, pois os estados são sempre momentâneos e o máximo que se pode fazer é, parafraseando Thomas Richards, construir a margem para deixar o rio dos estados correr. 2012

^{iv} Antônio Januzelli foi professor de teatro na graduação em Artes Cênicas da USP e professor da Escola de Arte Dramática, ator e diretor. Toda sua pesquisa foi sobre o trabalho do ator e sobre o processo de treinamento e criação de atores no teatro.

^v Termo que Eugenio Barba utiliza para o corpo que se compromete com certa 'área fictícia' que não representa uma ficção, mas que simula uma espécie de transformação do corpo cotidiano no que ele chama de nível pré-expressivo.

Artigo submetido em: 10/10/2019 (30-01-2019)

Aprovado em: 24/12/2019