UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA

DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

O trabalho do ator sobre si mesmo e a construção da peça "A maldição do vale negro"

Mariane de Souza Cunha

Ouro Preto - MG
2026

Mariane de Souza Cunha

O trabalho do ator sobre si mesmo e a construção da peça “A maldição do vale negro”

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Artes Cênicas – Bacharelado (interpretação) da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas em Artes Cênicas.

Orientador: Ricardo Carlos Gomes

Ouro Preto - MG
2026

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA
DEPARTAMENTO DE ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Mariane de Souza Cunha

O trabalho do ator sobre si mesmo e a construção da peça "A maldição do Vale Negro"

Monografia apresentada ao Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas (Interpretação)

Aprovada em 31 de julho de 2026

Membros da banca

Prof. Dr. Ricardo Carlos Gomes - Orientador - (Universidade Federal de Ouro Preto)
Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel - (Universidade Federal de Ouro Preto)
Profa. Dra. Letícia Mendes de Oliveira - (Universidade Federal de Ouro Preto)

Ricardo Carlos Gomes, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 01/09/2026

Documento assinado eletronicamente por **Ricardo Carlos Gomes**, **PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 01/09/2026, às 21:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0 , informando o código verificador **1181453** e o código CRC **B42F1E7E**.

R. Diogo de Vasconcelos, 122, - Bairro Pilar Ouro Preto/MG, CEP 35402-163
Telefone: 3135591731 - www.ufop.br

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus por permitir que meus caminhos me trouxessem à UFOP, onde pude viver histórias tão bonitas. À minha querida mãe que, apesar da distância e das dificuldades, se fez presente e me ajudou a permanecer.

Quero agradecer a todos os meus professores, à minha banca, e em especial ao meu orientador, o professor Dr. Ricardo Carlos Gomes, pela sua bondade, paciência e pelo incentivo. Agradeço por compartilhar tanto conhecimento, seus ensinamentos mudaram minha vida na arte e minha visão sobre o que é ser atriz.

Á minha professora e amiga Letícia Andrade que me abriu os caminhos para a direção, me apoiou e me incentivou a melhorar cada vez mais.

Aos meus amigos de graduação Bruna Hubner, Fernanda Cruz, Licélia Gonçalves, Nicole Leite, Samuel Barbosa, Sara Aroucha que aceitaram embarcar nesta aventura ao meu lado, de coração aberto e com muita dedicação. Dividiram comigo dificuldades e alegrias. E estiveram tão presentes com seu talento e sua dedicação, que subiram minha régua e me inspiraram a ir cada vez mais fundo e buscar cada vez mais, mais e mais.

Agradeço, especialmente, aos meus amigos e diretores Matheus Frezarin e Emerson José por terem abraçado esse processo, essa criação com muito amor e muito carinho. A presença deles foi determinante para a realização do nosso projeto. Com muita gratidão eu levo as memórias das nossas vivências e levarei cada um deles no coração, nossa experiência me ajudou a me construir enquanto artista.

Ao nosso preparador vocal e amigo Raul Lima que esteve sempre muito presente e disponível para auxiliar-nos nesta jornada. Ao querido Marcos Borges que sempre foi fonte de conforto e ajuda. E ainda, a todos os amigos e colegas que auxiliaram o processo em sua reta final.

Em especial, ao meu grande amigo Luiz Henrique, que mesmo de longe, me apoiou, me acolheu, me ajudou, sua presença foi determinante na minha jornada até aqui.

A todos os funcionários do DEART, e à Lu, que sempre se fez presente, torcendo muito pelo sucesso de todos nós.

Agradeço por cada encontro, por cada vivência e sigo com a certeza de que sozinhos não construímos nada!

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo investigar o trabalho de atuação cênica a partir do conceito de pré-expressividade, termo concebido por Eugenio Barba, no âmbito da Antropologia Teatral. A partir desta investigação, com um grupo de atores e atrizes do DEART/UFOP, trabalhamos na construção de um treinamento pessoal como meio para o desenvolvimento de habilidades vocais e corpóreas, refinamento das ações físicas e da presença cênica. A partir da consolidação do processo de treinamento dos atores, encenamos a peça “A Maldição do Vale Negro”, de Caio Fernando Abreu e Luiz Arthur Nunes, com foco na construção de uma poética alinhada aos princípios do teatro físico. A partir destes pressupostos, a pesquisa demonstrou o impacto da construção do treinamento pessoal no processo de criação individual dos atuantes, indo para a esfera da relação do indivíduo consigo mesmo, com sua forma de criar e com o outro.

Palavras-chave: Pré-Expressividade. Antropologia Teatral. Treinamento. Teatro. Eugenio Barba. Presença. Teatro Físico. Melodrama.

ABSTRACT

This article aims to investigate the work of theatre acting from the concept of pre-expressivity, a term conceived by Eugenio Barba, in the context of Theatre Anthropology. From this research, with a group of actors and actresses from DEART/UFOP, we work on the construction of a personal training as a means for the development of vocal and corporeal skills, refinement of physical actions and scenic presence. From the consolidation of the training process of the actors, we staged the play “A Maldição do Vale Negro” (The Curse of the Black Valley), by Caio Fernando Abreu and Luiz Arthur Nunes, focusing on the construction of a poetics aligned with the principles of physical theater. Based on these premises, the research demonstrated the impact of developing personal training on the performers' individual creative processes, extending to the realm of the individual's relationship with themselves, with their way of creating, and with the other.

Keywords: Pre-Expressivity. Theatre Anthropology. Actor Training. Theatre. Eugenio Barba. Presence. Physical Theatre. Melodrama.

Exercer o ofício da atuação teatral exige, em certa altura, encontrar um caminho próprio. Investigar a energia em cena, a conquista do estado de presença e o uso de recursos expressivos para dar vida à personagem, são algumas das buscas essenciais que permeiam a jornada de qualquer ator.

No fim do século XIX, surgiu o cinema, linguagem que se utilizou de princípios do teatro e, deste modo, influenciou mudanças nas estruturas da encenação teatral. Nesse mesmo período, a competição com outras formas de entretenimento, mais afeitas aos modos de produção capitalista, como o cinema, os esportes, as grandes feiras etc., afetou comercialmente o teatro.

Nesse contexto, o teatro passou por uma crise de identidade, na qual surgiram questões como: “o que diferencia o teatro das outras artes?” Surge então, a necessidade iminente de revolucionar o teatro.

Nas décadas de 1930 e 1940, a ruptura com as formas anteriores se tornou mais incisiva, segundo Pavis (2010, p. 21): “O tempo das rupturas chega com Artaud e Brecht. O autor de O Teatro e seu Duplo reivindica uma cena autónoma que não se interesse pela passagem do texto para a representação, visto que esta é um acontecimento único e que toda a criação vem do palco”.

A ideia de laboratório teatral surge na Europa na primeira metade do XX. Franco Ruffini (2012, p. 90), expõe em seu artigo “O extremismo de Stanislávski”, contido no livro “Os Alquimistas do Palco – Os Laboratórios Teatrais na Europa”, organizado por Mirella Schino, sobre a Influência de Artaud na concepção do modelo de laboratório teatral:

> O teatro concebido por Artaud é um ponto de partida apropriado para discutir a natureza real do laboratório teatral: um laboratório que constrói um ser humano liberado de automatismos, usando as ferramentas do teatro e partindo do corpo apenas.

Também, a ideia desse espaço de pesquisa que possui como foco o labor do ator e que precisa estar separado do trabalho da companhia teatral podia ser percebida no desenvolvimento das práticas nos Estúdios de Stanislavski (Ruffini, 2012, p. 91):

> Trabalho laboratorial não pode ser feito no próprio teatro, com suas performances diárias, suas preocupações com o orçamento e a bilheteria, seus compromissos artísticos pesados e as dificuldades práticas de um grande empreendimento.

Surgiu a necessidade de um espaço que tivesse por único objetivo o trabalho do ator. É fato que o ator tem como “matéria prima” o próprio corpo. Assim como o chefe de cozinha afia suas facas e o músico afina seu instrumento, o ator deve “afinar” o seu “material de trabalho”: o “eu”. Grotowski (1987, p. 24), em seu livro “Em busca de um teatro pobre”, aborda o trabalho do ator como um fazer artesanal: “*é preciso tal como o trabalho de um sapateiro medieval que procura o lugar exato no sapato para bater o prego”.*

Eugenio Barba (2007, p. 34) nomeia o treinamento do ator como sendo “O Quarto Fantasma” que seria: *“*[...] onde os atores trabalham consigo mesmos, entre quatro paredes, sem espectadores. É uma situação totalmente diferente do ensaio, em que podemos antever o momento em que os espectadores estarão sentados do outro lado.” Esse lugar do treinamento não possui como finalidade a criação de um produto cênico, mas sim, o trabalho do ator sobre si mesmo.

A busca por um treinamento pessoal imprime a disciplina e a postura que deve ser adotada por um artista. Neste sentido, refletindo sobre o treinamento em seu grupo teatral, o Odin Teatret, fundado em 1964 e ativo até o momento presente, Barba (2007, p. 35) expõe:

> […] a necessidade do treinamento como expressão de uma identidade profissional diversa. Ele era a confirmação diária, humilde e tangível, da decisão de devotar-se ao teatro, através da busca por rigor e autodisciplina. Era a conquista pessoal do ator, do como e do porquê fazer teatro.

É por esse prisma que desenvolve-se o treinamento dos atores em seu processo criativo. O treinamento deve ser o mais completo e capacitador possível. Através dele, o ator deve buscar se despir de suas resistências para de fato encontrar seu estado de presença para o trabalho.

A Antropologia Teatral e o Pré-Expressivo

De origem italiana, Eugenio Barba emigrou para a Noruega em 1954, para trabalhar. Como estrangeiro que não sabia falar o idioma nativo do país, Barba passou a observar as ações, gestos das pessoas com o intuito de decifrar os seus significados:

> A exigência de perceber a atitude dos outros sobre mim foi uma condição diária que mantinha alerta todos os meus sentidos. Advertia-me para os mínimos impulsos, as reações inconscientes, a "vida" das tensões mais microscópicas que se carregavam para mim, observador atento, de significados e propósitos (Barba, 1994, p.17).

Barba narra que foi a partir dessa necessidade de sua vida de imigrante que aprendeu a perscrutar a ação do ator e “[...] a individualizar em que lugar do corpo nasce um impulso, como se move, segundo que dinamismo e trajetória [...]” (Barba, 1994, p.18)

Posteriormente, emigrou para a Polônia, em 1961, ocasião em que colaborou com Grotowski por três anos, tendo escrito seu primeiro livro sobre o trabalho do mestre polonês e de seu grupo, o Teatro Laboratório. Em 1964, Barba retornou para Oslo, capital da Noruega, onde fundou o Odin Teatret, inserindo-se no que hoje conhecemos como Teatro de Grupo.

A partir do aprendizado com Grotowski, desenvolveu uma nova prática de treinamento para seu próprio grupo. Na década de 1970, concebeu uma nova área de estudos que nomeou Antropologia Teatral; e fundou, em 1979 a ISTA (Escola Internacional de Antropologia Teatral), que é composta por artistas-pesquisadores de diversas partes do mundo, e de tempos em tempos realiza sessões abertas de investigação, cuja quantidade de participantes é limitada. A ISTA investiga técnicas de performatividade, princípios que se repetem nas várias técnicas de representação de culturas distintas espalhadas pelo mundo. Os resultados das suas investigações estão reunidos no livro “A Arte Secreta do Ator” (Barba, 1995).

A Antropologia Teatral tem como objetivo o trabalho do ator. Segundo Barba (2009, p. 30): “A antropologia teatral é um estudo sobre o ator e para o ator. É uma ciência pragmática que se torna útil, quando, por meio dela, o estudioso chega a ‘apalpar’ o processo criativo e quando, durante o processo criativo, incrementa a liberdade do ator.”

Ainda, segundo o autor, esta não deve ser confundida com outros campos da antropologia, pois não tem como propósito verificar os conceitos das demais antropologias. Ela se ocupa de analisar e perceber as convergências entre as diversas técnicas de representação, inclusive, para além do teatro. Barba (2009, p. 25) conceitua:

> Antropologia teatral é o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas. [...] Em uma situação de representação organizada, a presença física e mental do ator modela-se segundo princípios diferentes dos da vida cotidiana. A utilização extracotidiana é aquilo a que se chama "técnica".

Nas variadas modalidades de representação presentes nas tradições de diversas culturas no mundo afora, existem técnicas, e dentro de suas codificações, a antropologia teatral observa aquilo que Barba denomina como "princípios que retornam". Uma forma de perceber esses princípios é pensar nos elementos que se repetem e, ainda que com nomenclaturas e abordagens diferentes, estão presentes de maneira similar nas diferentes técnicas de representação.

Para Barba (2009, p. 27) o trabalho do "ator-bailarino" possui três dimensões diferentes que coexistem. Em primeiro lugar "a personalidade do ator, [...], sua inteligência artística, sua individualidade social, que tornam cada ator único e irrepetível", em segundo "a particularidade da tradição cênica e do contexto histórico-cultural" e em terceiro lugar "a utilização do corpo-mente segundo técnicas extracotidianas baseadas em princípios-que-retornam transculturais. Esses princípios-que-retornam constituem o que a Antropologia Teatral define como o campo da **pré-expressividade**". (grifo nosso).

O pré-expressivo pode ser entendido como o conjunto de técnicas que oportuna ao atuante chegar a um estado dilatado de energia, distinto do cotidiano, alcançar um estado de presença cênica.

Para Barba (2009, p. 170) o pré-expressivo segue a lógica do processo e não do resultado, portanto, consoante com a perspectiva de Grotowski: "Tira da técnica do ator tudo o que pertence ao espetáculo, ao trabalho-para-a-atenção-do-espectador e concentra-se em ações físicas, como o trabalho do indivíduo sobre si mesmo". Ainda, Barba (2009, p.171) expõe que segundo a lógica do processo:

> é possível distinguir e trabalhar separadamente os níveis de organização que constituem a expressão do ator. O substrato pré-expressivo está incluído no nível da expressão global percebida pelo espectador. Mas, se o mantiver separado durante o processo de trabalho, o ator, nessa fase, pode intervir em nível pré-expressivo *como se* o objetivo principal fosse a energia, a presença, o *bios* das suas ações, e não o seu significado.

Portanto, podemos pensar que o objetivo do trabalho pré-expressivo é o trabalho do indivíduo sobre si, sem estar preocupado com a construção de signos.

Os Princípios que retornam

Os “princípios que retornam”, para Barba são transculturais, se trata de pontos de congruência nos princípios físicos que observamos nas variadas manifestações das tradições culturais espalhadas pelo mundo.

O cotidiano e o extra-cotidiano: no corpo cotidiano, segundo Barba (2009, p. 34), a expressividade está condicionada pela cultura do indivíduo, nas ações do dia a dia o corpo está no automático e despende o mínimo de energia para suas movimentações. Já o corpo extra-cotidiano aciona uma energia distinta, dilatada; podemos pensar no desprendimento de um maior volume de energia para uma movimentação “mínima”, ou seja, não se economiza energia. Outro ponto de diferenciação entre o corpo cotidiano e o extra-cotidiano é a forma. Barba (2009, p. 35) leciona: “As técnicas extra cotidianas tendem à informação: literalmente *põem-em-forma* o corpo, tornando-o artístico/artificial, porém *crível*".

O equilíbrio em ação, ou desequilíbrio luxuoso: um recurso para a investigação da energia dilatada do ator, da presença cênica, é buscar o desequilíbrio, ou melhor, busca alterações no equilíbrio. Se trata da alteração na forma como os atores distribuem o peso do corpo ao andar, como pisam no chão. Quando se altera o equilíbrio, colocamos em foco o centro de gravidade ou centro de energia do ator. Para Barba (2009, p. 36), “A vida do ator baseia-se, na realidade, em uma alteração do equilíbrio”.

As oposições: a qualidade do movimento extra cotidiano dificilmente nasce da linearidade. Segundo Barba (2009, p. 36), a dança das oposições gera desconforto:

> o mal-estar se torna então um sistema de controle, uma espécie de radar interno, que permite ao ator observar-se enquanto age. Não se observa através dos olhos, mas através de uma série de percepções físicas que lhe confirmam que tensões não habituais, extra cotidianas, habitam o seu corpo.

Quando trabalhamos com a dilatação da energia, o conflito da oposição entre vetores de força simultâneos no movimento traz para o performer a ampliação da percepção e da energia. O desconforto se torna fonte de criação.

O princípio da omissão: trata-se do tônus da ação. Comprimir uma ação que demanda um desprendimento de energia grande e executá-la com mesma demanda energética. A absorção da ação permite que ela aconteça com mais "vida". Barba (2009, p. 36), explica que:

> As virtudes teatrais da omissão não consistem no "deixar passar", no indefinido ou na não-ação. Em cena para o ator, omissão significa justamente "reter", não estender em um acesso de vitalidade e expressividade a qualidade de sua presença cênica. A beleza da omissão, de fato, é a sugestividade da ação indireta, da vida que se revela com o máximo de intensidade no mínimo de atividade.

Não se trata, necessariamente, de realizar ações minimalistas, mas sim de canalizar a energia para maximizar a presença cênica do ator.

A equivalência: este princípio expõe que o ator não deve simplesmente imitar no palco, ele deve recriar. Barba manifesta que se uma regra cotidiana foi desfeita, outra regra deve ser criada e colocada em seu lugar, ele exemplifica citando a relação de Decroux com a equivalência:

> Decroux explica como uma ação da vida cotidiana pode ser representada de modo crível agindo exatamente ao contrário. A ação de empurrar algo é mostrada não projetando o busto para frente e fazendo força com o pé que está atrás – como acontece cotidianamente –, mas sim arqueando as costas para trás, como se, em vez de empurrar, estas fossem empurradas, dobrando os braços em direção ao peito e fazendo força com o pé e a perna que estão na frente. [...] É um princípio fundamental do teatro: sobre o palco a ação deve ser real, não importa que seja realista. Tudo acontece como se o corpo do ator fosse descomposto e recomposto com base em movimentos sucessivos e antagônicos. O ator não revive a situação; recria o vivente na ação.

Portanto, a ação do corpo deve gerar uma percepção de verdade para quem a assiste, ainda que ela siga uma lógica distinta da lógica cotidiana.

Estes princípios trazem para discussão a construção, através da técnica, de um corpo ativo, em estado de prontidão, energético e vivo. Um corpo presente, cuja energia reverbera e que responde prontamente e ativamente a estímulos externos.

O treinamento do ator

Em um primeiro momento, é comum que muitos pensem no treinamento como *somente* um conjunto de exercícios variados que visam ampliar a capacidade física

do atuante, e não é bem assim. Claro que vão passar pelo desenvolvimento físico do ator, mas o exercício pelo exercício não proporciona para o ator caminhos para estados de energia extra-cotidianos. Barba (2009, p. 128) leciona sobre a natureza dos exercícios no treinamento:

> Os exercícios do treinamento físico permitem desenvolver um novo comportamento, um modo diferente de mover-se, de agir e reagir, uma determinada destreza. Mas esta destreza definha-se numa realidade unidimensional se não atinge a profundidade do indivíduo. *Os exercícios físicos são sempre exercícios espirituais.* (Grifo nosso).

O treinamento propõe uma postura de constância e tenacidade que deve ser adotada pelo ator diante do seu trabalho e da sua pesquisa individual em busca do que o teatro significa, de fato, para si. É um meio de libertação para seu corpo e para sua mente e a liberdade é possível através da disciplina. Ainda, sobre a postura do ator no treinamento, Barba (2009, p. 158) salienta:

> No início da carreira, o treinamento serve para introduzir o ator no ambiente teatral que escolheu. Se o ator é suficientemente obstinado, se não é autoindulgente, se continua, se abandona os exercícios que domina e procura e inventa outros, se não se deixa aprisionar pelo seu treinamento convertendo-se em um virtuoso e se por outro lado diz "já não serve mais para mim, o importante está em outro lugar!", com o tempo, o treinamento o transporta à independência individual. A função do treinamento se inverte; inicialmente servia para integrar o principiante a um ambiente e agora serve para salvaguardar a sua independência do mesmo ambiente, do diretor, do público.

Em outras palavras, treinamento de que tratamos aqui pode ser pensado como um meio que o ator tem para se descobrir enquanto artista e, também, enquanto indivíduo, é um caminho para encontrar sua presença, sua energia e sua forma de viver o teatro. Barba (2009, p. 159) discorre sobre a natureza do treinamento:

> O treinamento ensina a *tomar posição,* seja como comportamento extracotidiano sobre o palco, seja perante a profissão, o grupo no qual se trabalha, o contexto social no qual se está inserido: perante o que se aceita e o que se refuta. Por essa razão, o treinamento pode assumir um sentido autônomo para o ator que o pratica e pode converter-se na *sua* cena, um teatro todo para ele no qual pode desenvolver os valores da sua profissão ainda que não componha alguma coisa para os olhos e para a mente do espectador.

O treinamento de que tratamos não possui uma forma específica pré-determinada, um modelo certo e seguro a ser fielmente copiado; é sobre um *“modo*

de ser e estar". Portanto, adotá-lo não é *garantia* de êxito no resultado da cena, Eugenio Barba (2007, p. 34-35) em seu artigo "O Quarto Fantasma" cita que de fato conheceu atores admiráveis que não praticavam treinamento e, também, conheceu atores desinteressantes no palco, que eram excelentes no treinamento.

Contudo, não se pode ignorar os efeitos que o treinamento pode manifestar no trabalho do ator, tendo em vista a adoção de uma postura, de um modo de viver, de encontrar uma autodisciplina. Pode-se então pensar no treinamento como o momento do ator de expandir seu espaço, sua escuta ativa, seu universo artístico e sua independência criativa.

O treinamento é pessoal e íntimo de cada grupo ou ator. Existem grupos/ atores que treinam através de técnicas de artes marciais como a capoeira, outros recorrem a técnicas de dança, etc. O fundamental não é qual exercício se trabalha, mas *como* e *para* que utilizamos tal exercício. Tanto o Teatro Laboratório, fundado em 1959 por Jerzy Grotowski, quanto o Odin Teatret, fundado por Eugenio Barba, por exemplo, tinham entre seus exercícios a acrobacia como ferramenta de treinamento psicológico e físico dos atores, Barba (2007, p. 32) discorre sobre a abordagem dos exercícios de acrobacia no treinamento do ator:

> Estes parecem ensinar ao ator as fantásticas habilidades do corpo *jovem*, e, por esta razão, são sempre sedutores. Eles aguçam o reflexo condicionado de precisão e decisão, cruzando os limites do que acreditamos natural. Uma vez dominados e praticados por um longo período, podem ser abandonados. Precisão e decisão devem caracterizar cada simples ação do ator. *Como* dar um passo, *como* levantar a mão, *como* sentar-se ou erguer-se.

A tomada de decisão, a precisão, e um reflexo bem trabalhado são elementos que trazem riqueza para ação física do ator, para seu jogo de cena e seu trabalho criativo. Entretanto, a acrobacia não é a única modalidade, embora seja muito eficaz, de trabalhar esses recursos para o ator, pode-se adaptar outros exercícios de acordo com a realidade e possibilidade do atuante e do grupo em que está inserido. Eugenio Barba (2009, p. 31) enfatiza que não existe uma fórmula correta e absoluta para se chegar ao estado de presença. Não se trata *do que* fazer, mas sim de *como* fazer.

Como supramencionado, não existem modalidades de exercícios idealizados e pré-determinados, por fim, o mais importante não é a modalidade em si, mas a maneira como estes são aplicados. Conforme Barba (1995, p. 244) define, é um "aprender a aprender".

Nosso processo de treinamento e criação

Para a construção da presente pesquisa formamos um grupo de atores-pesquisadores e diretores-pesquisadores, discentes e ex-discentes do DEART/UFOP. No elenco estavam os atores: Samuel Barbosa, Nicole Leite, Bruna Hubner, Sara Aroucha, Emerson José, Mariane Leão e Licélia Gonçalves e Fernanda Cruz como ouvinte e posteriormente na produção[1]. Nosso corpo de trabalho contou com o discente Matheus Frezarin[2] na direção.

O processo foi muito além da montagem da peça, todos os participantes tinham de estudar os pontos teóricos principais como os princípios que retornam, etc. Deveríamos analisar a teoria em face dos exercícios práticos. Em alguns momentos, até o diretor Matheus Frezarin participava de algumas práticas, para que ele pudesse vivenciar o que era discutido.

Um dos pontos da nossa investigação era o corpo criativo: o corpo-memória. Para alcançar esse estado energético e vivo do corpo, é preciso liberá-lo das resistências. Uma resistência é a racionalização na hora do trabalho corporal. É preciso deixar a mente livre para criar, para ser.

No capítulo “Exercícios” do livro “O teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969”, Grotowski (2007, p.173,) aborda a questão do corpo-memória:

> O corpo não tem memória, ele *é* memória. O que devem fazer é desbloquear o “corpo-memória”. Se começam a usar detalhes precisos nos exercícios “plásticos” e dão comando a vocês: agora devo mudar o ritmo, agora devo mudar a sequência dos detalhes etc., não liberarão o corpo-memória. Justamente porque um comando. Portanto, é a mente que age. Mas se vocês mantêm os detalhes precisos e deixam que o corpo determine os diferentes ritmos, mudando continuamente o ritmo, mudando a ordem, quase como pegando os detalhes do ar, então quem dá os comandos? Não é a mente, nem acontece por acaso, isso têm em relação com a nossa vida. Não sabemos nem mesmo como acontece, mas é o corpo-memória ou mesmo o “corpo-vida”, porque vai além da memória.

[1] Todos os citados são discentes do DEART/UFOP na modalidade Bacharelado em interpretação, até a data do presente artigo, com exceção de Licélia Gonçalves, que é ex-aluna do departamento, formada no ano de 2024 e pesquisadora de teatro físico, e Emerson José, que é ex-aluno de licenciatura em artes cênicas, formado no ano de 2025, e diretor de arte.

[2] Matheus Frezarin é discente do DEART/UFOP na modalidade Bacharelado em direção, até a data do presente artigo, também é diretor de arte.

Ter a direção proporcionou o enriquecimento do trabalho, pois possibilitou que as provocações viessem de um olhar de fora, e assim pude, também, me aprofundar mais na minha pesquisa pessoal sem maiores interrupções. Ter esse olhar e essas provocações pontuais, me ajudou a mergulhar no processo, pois pude desligar os comandos da minha mente, a racionalização, e deixar o corpo fluir no decorrer dos exercícios.

Passamos a praticar um treinamento semanal de quatro horas ao dia, três vezes por semana. Nosso processo teórico-prático durou cerca de oito meses. Começamos o as atividades sem ter em mente um texto preciso para a montagem, eu queria experimentar o treinamento sem ter um texto como objetivo principal, pelo menos aqui neste primeiro momento.

Quando começamos, eu vi a necessidade de propor um novo olhar para o trabalho, uma nova forma de estar no treinamento, para que todos pudéssemos criar um novo modo de fazer teatro. Investigando, criando hábitos novos, com disciplina e rigor quanto ao comportamento, tanto com o grupo, quanto com a nossa relação particular com o nosso trabalho pessoal.

Na sala de trabalho, todos assumiríamos uma postura investigativa de elaboração das escutas internas e externas. Nossas pesquisas seriam tanto nos exercícios coletivos, quanto na postura que teríamos sobre nós mesmos. Desenvolver a disciplina de se escutar, de perceber as necessidades do corpo e de trabalharmos com os materiais que teríamos. Firmamos, ainda, dois acordos: o primeiro seria que todos os integrantes iriam vivenciar o treinamento físico independentemente de sua função no trabalho: a direção, a produção, os atores, todos trabalharíamos juntos.

O segundo acordo é que cada um teria seu diário de bordo no qual anotaria os treinamentos e os ensaios. Escrever sobre o trabalho ajuda a apurar a vivência corporal, trazer para a consciência. A escrita e o desenho são recursos de elaboração que o ator pode adotar para potencializar sua consciência, sua apreensão do processo. Porque aqui não falamos de um conhecimento puramente racional, mas de um saber que passa pelo corpo e precisa ser elaborado para além da racionalização. Em seus registros, cada integrante deveria colocar foco reflexivo em três questões: “o que eu senti de melhoria”, “o que eu descobri de novo”, e “o que eu gostei de fazer”. Esse seria um treinamento para o nosso olhar com relação ao nosso processo individual, essa proposta visava modificar a forma como encaramos as nossas investigações pessoais, trocando cobranças desnecessárias, racionalizações

excessivas que poderiam resultar em mais resistências, pelo gozo e reconhecimento de tudo aquilo que se pode descobrir em si mesmo. Engana-se aquele que pensa que o caminho para o trabalho com o teatro seja fácil ou apenas prazeroso, não se trata aqui de uma busca por alguma visão idealizada do trabalho, mas um treinamento de postura investigativa para um olhar mais focado e disciplinado. Tomei a liberdade para o chamar de: um treinamento para a escuta de si mesmo.

Este seria um processo bastante diferente de tudo que estávamos acostumados, o estranhamento para o corpo seria grande. Inicialmente fomos por “camadas” com exercícios mais objetivos, focando em exercícios de força, flexibilidade e mobilidade, bem como de equilíbrio e ritmo.

Fizemos exercícios diversos com bastão, bolas de pilates, bolas pequenas, pulamos corda, dentre outras possibilidades. A cada exercício, minha proposta tinha que ser clara e todos deveríamos executá-los investigando os efeitos no nosso corpo, as facilidades e dificuldades, passou a ser mais importante o “como” executar do que somente a execução por si mesma.

A Dramaturgia

O processo começou a se desenvolver e se tornou imperativo encontrar um caminho para transformar nosso trabalho em uma obra artística, um espetáculo. Foi aí que surgiu para mim o texto “A Maldição do Vale Negro” de Caio Fernando Abreu e Luis Arthur Nunes. Se trata de uma comédia, uma paródia do melodrama.

Flávio Maneirini, em seu artigo “A Maldição do Vale Negro e Outros Textos” (1988, p. 8-10) afirmou que o melodrama surge quando a tragédia perde seu significado universal e o texto passa a ser guiado pela individualidade das personagens; segue analisando que o melodrama tem como natureza ser popular e que pode ser considerado uma paródia da tragédia:

> Um outro aspecto interessante do melodrama é o seu caráter de paródia, se relacionado com a tragédia. Conforme colocação anterior, Kitto identifica na tragédia familiar elementos melodramáticos — quando se passa do universal para o pessoal. O estreitamento da visão de mundo, identificado por Kitto, no melodrama é exacerbado. O reconhecimento, a passagem do ignorar ao conhecer, se dá a cada momento, sendo no meio da ação sempre fonte de desdita, até o reconhecimento final, quando tudo se soluciona.

Nesse sentido, podemos entender, então, que a presente dramaturgia é uma paródia da paródia. Tendo em vista que, ainda segundo o autor supracitado, embora o texto apresente todos os elementos constituintes de um melodrama e que de fato se trata de um, estruturalmente falando, existe o distanciamento temporal que nos permite rir dos fatos, uma vez que o caráter popular, unido com o afastamento das problemáticas abordadas, permitem que o público ria das circunstâncias propostas.

Eu cresci com fortes referências do melodrama em muito do que eu consumia, tanto nas novelas, quanto nos livros. Além do mais, o romance gótico sempre foi uma forte referência para mim. Essa dramaturgia une elementos que me são caros: a referência gótica e a paródia do melodrama.

Essa seria minha oportunidade de experimentar nossas investigações aplicando-as nas regras da comédia: trabalhar os tempos do riso, os tipos, brincar com referências do gótico e do grotesco. Foi então que passamos a aglutinar nossa investigação corporal com os elementos do texto, com as personagens e os ritmos.

A voz no corpo do ator

Investigar a voz se tornou um grande desafio durante o processo. Iniciamos um trabalho paralelo ao trabalho corporal com a colaboração do professor e cantor Raul Lima[3]. Aplicamos junto aos exercícios propostos por ele, exercícios praticados por Yoshi Oida e registrados em seu livro “O Ator Invisível” (2001, p.31), como, por exemplo, a massagem dos lábios superiores e inferiores:

> Com a boca fechada, posicionam-se as pontas dos dedos na região do lábio superior, logo abaixo do nariz. Suavemente, damos umas batidinhas nessa parte (base das gengivas) com as pontas dos dedos e continuamos o movimento, que será circular, num caminho entre a boca e o osso da face. Vamos então com os dedos em direção ao queixo, continuando a massagear as gengivas - atingindo o maxilar inferior, do mesmo jeito.

Fizemos exercícios junto ao piano, para trabalhar nossa escuta melódica. Trabalhamos afinação, articulação, respiração (tendo como foco o apoio do diafragma

[3] Raul Lima é cantor e professor de canto formado no curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Ouro Preto, no ano de 2025.

e o alargar das costelas inferiores). Investigamos as caixas de ressonância e a vibração do som pelo corpo.



treinamento vocal com piano. (Acervo pessoal)

Ainda, fizemos exercícios de projeção com o uso de copos e canudos. Durante o trabalho, o nosso colaborador passou a usar imagens sonoras, para indicar elementos como a qualidade de um som a ser produzido.

Durante o processo de treinamento, o desenvolvimento se tornou nítido. Contudo, quando entramos na construção das personagens, percebemos um verdadeiro distanciamento entre corpo e voz. Era notado que, embora tivéssemos adquirido novas habilidades vocais, não havia uma organicidade entre o uso da voz e do corpo em conjunto (embora não exista de fato, fisiologicamente a possibilidade de distinção entre corpo e voz, havia um verdadeiro estranhamento no que tange a

construção vocal da personagem). Havia uma certa autocobrança do grupo em aplicar os conhecimentos adquiridos e isso se tornou um bloqueio para o trabalho, Grotowski (2001, p. 142-143) analisa sobre o uso da voz:

> [...] o simples ato de observar, interfere constantemente no funcionamento do instrumento vocal. [...] o resultado objetivo é o seguinte: se se observa o próprio instrumento vocal enquanto trabalha, nesse momento a laringe se fecha, não totalmente, apenas um pouco, fica como semifechada. [...] força-se a voz e depois começam as dificuldades; o ator torna-se rouco, violenta seu instrumento e causa defeitos, não ainda fisiológicos, mas defeitos funcionais: da laringe, das cordas vocais, etc. [...] É de importância básica evitar no trabalho vocal observar o instrumento vocal.

Decidimos repensar o processo e optamos pelo simples: esquecer. Deixar de lado a racionalidade das técnicas e buscar a vivência do “aqui e agora” sem se preocupar objetivamente em criar um produto. Trocamos os exercícios vocais em que permanecíamos imóveis e passamos a incluir o uso da voz nos exercícios plásticos. Passamos a permitir que cada forma do corpo em movimento ditasse uma respiração e uma forma de proferir o som.



Exercícios plásticos e vocais. (Acervo pessoal)

O som passou gradativamente a fazer parte das ações e dos gestos e deixou de ser uma preocupação, trazendo tônus e ritmo para as ações e tomando das mesmas a energia para acontecer.

Na caracterização das personagens, depois desse momento, passamos a cantar com a voz que criamos para elas e concomitantemente realizávamos os exercícios plásticos para podermos experimentar novas formas e qualidades para essa voz.

A técnica é a base para o desenvolvimento da criação artística, mas não deve ser uma preocupação racional, isto é, o conhecimento técnico deve estar bem estabelecido e desenvolvido para que dê o suporte para que o ator possa criar livremente.

Seguimos com os treinamentos vocais paralelos principalmente no que se refere à projeção, com o intuito de desenvolvermos ainda mais as vozes construídas para as personagens e de termos uma experiência segura (no que se refere à saúde do trato vocal) durante todo o processo.

Exercícios Plásticos: desequilíbrios e composição das personagens

Não há uma delimitação que separa os exercícios pré-expressivos, dos exercícios de criação das personagens ou das cenas. O que diferencia aquilo que chamamos de pré-expressivo é, tão somente*, o objetivo* que percorre a execução dos mesmos.

No nosso processo investigativo, os “exercícios plásticos” foram elementos muito importantes, estando presentes no treinamento antes de determinarmos a dramaturgia, como parte dos exercícios pré-expressivos e posteriormente como recurso na construção da fisicalidade das personagens.

Os denominados “exercícios plásticos” ou “exercícios do gesto” são exercícios que foram trazidos da mímica por Grotowski, que os modificou substancialmente em relação à sua forma original. Nestes, as partes do corpo e suas articulações são investigadas “separadamente”, como por focos, explorando possibilidades, limpando as movimentações e explorando oposições. Durante os anos de colaboração com Grotowski, Barba conheceu os exercícios plásticos e posteriormente os utilizou em suas investigações.

Alexander de Moraes em sua dissertação (2008, p.61) esclarece sobre os exercícios plásticos:

> O *Training* Plástico (ou *training* dos elementos plásticos) era composto por exercícios baseados em métodos clássicos europeus como os de Delsarte, Dalcroze e outros, nos quais se moviam articulações do corpo como: cabeça

> (pescoço), ombros, tronco, quadril, mãos, pernas, em movimentos de rotação e translação e em seguida, buscam-se vetores de movimentos opostos, como, por exemplo, a mão que gira em uma direção e a cabeça em outra oposta.

Neste trabalho a limpeza das movimentações acontece a partir dos impulsos; é importante compreender o movimento partindo do interior para fora, como saindo da coluna vertebral e chegando às extremidades do corpo; estar com o corpo inteiro engajado na movimentação. Grotowski (2007, p. 172) ao lecionar sobre os exercícios, explicou sobre o impulso: “Toda reação autêntica tem início no interior do corpo. O exterior (os “detalhes” ou os “gestos”) é somente o fim desse processo. Se a reação exterior não nasce do interior do corpo, será sempre enganadora”.

É importante compreender esse conceito na movimentação, e contudo, não tentar guiar o trabalho com comandos mentais, pelo contrário, deve-se abandonar as resistências, os auto-julgamentos e deixar que as variações de ritmos, vetores de direção e provocações possam reverberar no corpo e liberar os impulsos que o levam para um estado pleno, orgânico: o corpo-vida. Permitir-se ser no tempo e no espaço.

Como proposta para a criação das personagens, em concomitância com os estudos da dramaturgia e com a prática dos exercícios plásticos, optamos pelo antropomorfismo, elemento amplamente presente no grotesco e em outras técnicas de atuação, como o mascaramento.

Buscamos características animalescas específicas para cada personagem como fonte de criação. Os animais escolhidos foram: tatu para a personagem Maura, lobo para Úrsula, coelho para Rosalinda, abutre para Rafael, corvo para Agatha e cavalo para os ciganos Vassili e Jezebel. Recorremos às imagens, sons e ritmos, cada um com seu animal. Todos no mesmo espaço de experimentação, passamos a investigar esses elementos a partir de uma adaptação dos exercícios plásticos, com o intuito de buscar uma qualidade extra-cotidiana no corpo das personagens.

Cada ator deveria experimentar a corporeidade do seu animal, explorando o espaço, os planos, os equilíbrios e desequilíbrios que essas novas formas iriam propor. A forma de andar, e qual energia esse novo equilíbrio poderia sugerir. Repetimos esse exercício diariamente, variando em provocações: dinâmicas de ritmo, músicas que remetiam a ambientação da nossa proposta de construção para a peça.

Com a repetição, os exercícios foram se desenvolvendo e aos poucos as personagens tomavam forma, e foram naturalmente interagindo umas com as outras dentro de seus conceitos particulares.

O trabalho sobre o pré-expressivo não é um conceito descolado daquilo que é expressivo. O que diferencia estes dois conceitos, de acordo com Eugenio Barba, é a intenção. Segundo Barba (2009, p.172), o pré-expressivo não possui necessariamente a intenção objetiva de criar um produto final, sua finalidade pode ser a prática do ator:

> O nível pré-expressivo é, portanto, um nível operativo; não é um nível que possa ser separado da expressão, mas uma categoria pragmática, uma práxis que, durante o processo, tem como objetivo desenvolver e organizar o *bios* cênico do ator, assim como fazer aflorar novas relações e inesperadas possibilidades de significados. O pré-expressivo, como nível de organização do *bios* cênico, aparece dotado de uma coerência do nível de organização ulterior, o do sentido. Independente, não quer dizer privado de relações. quer dizer que essa distinção concerne à lógica do processo, e não a do resultado, em que os diversos níveis de organização devem fundir-se numa unidade orgânica, reconstruir a credibilidade da vida por meio dos artifícios da arte e em que cada detalhe deve cooperar com a unidade do conjunto.

Durante o processo, intentamos usar os exercícios pré-expressivos como treinamento e posteriormente como caminho para a construção das personagens, a fim de concretizar no trabalho a integração entre o treinamento individual do ator e a criação de um produto cênico.

Construção a partir da fisicalidade animalesca e o improviso.

Superada, então, a etapa de concepção inicial dos personagens, e de seus repertórios de partituras corporais, o trabalho naturalmente migrou para a improvisação, essencial para o desenvolvimento da caracterização, a construção das relações e a experimentação dos jogos de cena.

Para encontrarmos a energia necessária das personagens, recorri à adaptação de um exercício do princípio da retenção, proposto por Stanislavski, citado por Eugenio Barba em seu livro “A Canoa de Papel” (2009, p. 88), nele, dois atores que interpretavam mercadores em uma briga, deviam deixar o realismo (sua investigação central) para se “transmutarem” em escorpiões e duelarem sem usar fala, fazendo

recurso apenas da sua corporeidade. Após, os atores deveriam “absorver” as ações e manter a energia que elas evocavam. O resultado foi uma cena realista de uma discussão, com ações vivas e preenchidas de energia.

No processo de construção, eu não tinha como objetivo a absorção das ações, mas a pesquisa da energia das personagens, então realizamos uma adaptação do exercício supramencionado: em duplas, deveríamos duelar, recorrendo a expressividade do animal escolhido para cada personagem.

O resultado foi uma dilatação consistente da presença das personagens, desenvolvimento da expressividade e treinamento da escuta cênica, uma vez que cada integrante da dupla deveria perceber quando atacar e quando ceder ao “ataque”.



Improviso duelo dos animais. (Acervo Pessoal)

O objetivo das personagens no exercício era claro: atacar e ceder, propor e receber. Contudo, no desenrolar da dinâmica, os objetivos foram criando cada vez mais camadas, e as relações foram se complexificando naturalmente, tendo como matéria prima o conhecimento prévio do texto. Embora não usássemos falas durante a execução do exercício, o estudo paralelo da dramaturgia nos proporcionou agregar para a investigação mais possibilidades, enriquecendo a expressividade das personagens e suas relações entre si.

Por ser intrínsecamente dinâmico, o processo exige sensibilidade para notar novas necessidades. Adaptar o caminho conforme essas demandas vão surgindo, garante uma criação fluida, orgânica e profunda.

No decorrer do processo, para trabalharmos melhor os elementos cômicos do texto, surgiu a necessidade de aprofundar mais ainda quanto aos elementos do melodrama, ainda que a peça “A maldição do Vale Negro” se trate de uma paródia, precisávamos conhecer bem as características da dramaturgia parodiada para podermos utiliza-las a nosso favor durante a criação.

Passamos a investigar suas características específicas, como por exemplo: o transbordar de emoções, o contraste e o excesso. Jean-Marie Thomasseau leciona em seu livro “O Melodrama”, sobre os elementos caracterizadores da poética melodramática (2005, p. 139):

> O melodrama é um gênero teatral que privilegia primeiramente a emoção e a sensação. Sua principal preocupação é fazer variarem estas emoções com a alternância e o contraste de cenas calmas ou movimentadas, alegres ou patéticas. É também um gênero no qual a ação romanesca e espetacular impede a reflexão e deixa os nervos à flor da pele [...] Com o melodrama, a sala de espetáculo muda de função: ela não é mais um palácio de espelhos onde uma sociedade se dá em espetáculo a ela mesma, mas um local de comunhão numa ilusão teatral completa, que beira a fascinação.

A partir das reflexões de Thomasseau, passei a buscar e trazer para o processo novas dinâmicas, adaptar improvisos para que pudessem conversar “mais de perto” com esses elementos, passei a usar o excesso, a desmedida e o ritmo para junto com a dramaturgia criar o cômico na cena.

Foi então desenvolvida uma série de exercícios[4] de improviso que buscou contemplar os diversos elementos melodramáticos elencados nas considerações do pensador supracitado. Passamos a trabalhar com foco nas quebras bruscas de ritmo da cena, com o excesso nas reações das personagens.

Depois que trouxemos estes novos exercícios, a criação passou a apresentar uma forma mais concreta, encontramos um ritmo que funcionou para todos e o processo passou, então, para sua fase final de montagem, em que as linguagens se aglutinaram. Os elementos do melodrama passaram a permear a caracterização e as ações das personagens e os jogos de cena, seja no tempo-ritmo e/ou na expressividade de cada atuante, trazendo para a paródia reconhecimento e dinâmica.

[4] Os exercícios em questão não estão no cerne central do presente artigo, e por isso não me aprofundarei sobre suas minuciosidades.

Considerações finais

Mais que aprender técnicas específicas, eu busquei através da pesquisa aqui apresentada desenvolver meu caminho para encontrar vida no trabalho, impulso; encontrar “matéria-prima”. Eu pretendi experimentar para desenvolver meu olhar para mim e para o outro, para o trabalho. Encerrar o excesso de autojulgamentos e me permitir ser e estar no aqui e agora. O romper das resistências contidas em tantos níveis e tantos lugares. A busca por um olhar sincero, comprometido com o corpo e com as urgências criativas.

No trabalho sobre si, é necessário matar em si, o que precisa morrer para deixar nascer o que precisa/urge florescer. Isso, significou renunciar a hábitos que não acrescentavam, a vícios de linguagem, a maneirismos, a tudo que engessava ou enganava o processo de criação. Se trata de um trabalho árduo e não linear, às vezes até doloroso. Dentre os altos e baixos, a disciplina e a repetição tornaram possível alcançar um *lugar seguro* de criação, onde é possível pulsar.

Quando a pesquisa se iniciou, eu pretendia melhorar, dominar a técnica, e encarava de maneira até impessoal o processo, buscando uma fórmula para obter um resultado considerado satisfatório. Contudo, com o aprofundamento da teoria, o encontro com as práticas e as partilhas com grupo (dedicado e generoso), o que se apresentou diante de nós não foi uma fórmula de sucesso garantido, mas um universo de possibilidades e de descobertas.

O encontro do meu eu com o do outro, o nascimento desse olhar investigativo, e a busca por uma escuta cada vez mais sincera, se apresentou para nós como uma nova forma de percebermos nosso ofício, o lugar que ocupamos e nossos caminhos para aperfeiçoarmos o trabalho em nós mesmos. Cada um com seu treinamento, que eu chamaria aqui de caminho particular. Pegando emprestado o termo empregado por Eugenio Barba em seu artigo homônimo: cada um em seu *“quarto fantasma”,* seu espaço de investigação particular.

Como o resultado deste processo, criamos nossa interpretação da peça “A Maldição do Vale Negro”, lhe demos nossas cores, descobrimos em nossos corpos novas formas, novos impulsos e os emprestamos para nossas personagens, para compartilhar/comungar com o público nosso trabalho através do riso. Eu poderia dizer que esses meses de trabalho desaguaram em uma apresentação de 1 hora e 45

minutos de duração, mas essa afirmação não seria absolutamente correta sobre nossa vivência.

A verdade é que este processo nos apresentou um panorama totalmente novo sobre o que é ser ator/atriz no mundo. Seus desdobramentos são infinitos e particulares nos trabalhos de cada um dos participantes-pesquisadores. Descobrimos potencialidades e fraquezas; desenvolvemos um lugar de trabalho que transpõe a espacialidade física. Mais do que uma técnica, essa experiência nos deu algo muito mais valioso: a oportunidade do encontro. E deixou uma única certeza: a pesquisa não acaba nunca.

Referências

ABREU, C. F. e NUNES, L. A. A Maldição do Vale Negro. In: **Coleção Teatro**: textos & roteiros. Porto Alegre, IGEL/IEL, 1988.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: um dicionário de Antropologia Teatral. Tradução Luís Otávio Burnier. Campinas: Editora da Unicamp e Hucitec, 1995.

BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel**: tratado de antropologia teatral. Tradução de Patrícia Alves Braga. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.

BARBA, Eugenio. O Quarto Fantasma. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 9, p. 029–042, 2018. DOI: 10.5965/1414573101092007029. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/14145731010920070 29. Acesso em: 24 de mar. 2025.

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. São Paulo: Perspectiva; SESC; Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Tradução Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético**: Uma pedagogia da criação teatral. Tradução de Marcelo Gomes, São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC. SP, 2010.

MORAES, Alexander Evaristo Araújo de. **Entre a Precisão e a Espontaneidade:** Grotowski e os princípios pragmáticos no trabalho do Ator. 2008. 159 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

ODIN TEATRET - Nordisk Teaterlaboratorium. ISTA: Internacional School of Theatre Antropology. Disponível em: http://old.odinteatret.dk/research/ista.aspx . Acesso em 03/05/2025.

OIDA, Yoshi. O Ator Invisível**.** São Paulo: É Realizações, 1997.

PAVIS, Patríce. A encenação contemporânea: origens. tendências, Perspectivas. Tradução: Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva. 2010.

SCHINO, Mirella. Alquimistas do Palco: os Laboratórios Teatrais na Europa. São Paulo: Pesrpectiva, 2012.

THOMASSEAU, Jean-Marie. O melodrama. Tradução e notas Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

ANEXOS

CARTAZ DA ESTREIA



Fonte: (acervo pessoal)



Fonte: (acervo pessoal)

MARIANE LEÃO COMO ÚRSULA E SARA AROUCHA COMO MAURA



Fonte: (acervo pessoal)

MARIANE LEÃO COMO ÚRSULA



Fonte: (acervo pessoal)

NICOLE LEITE COMO AGATHA



Fonte: (acervo pessoal)

BRUNA HUBNER COMO ROSALINDA E NICOLE LEITE COMO AGATHA



Fonte: (acervo pessoal)

MARIANE LEÃO COMO ÚRSULA, EMERSON JOSÉ
COMO VASSILI E BRUNA HUBNER COMO ROSALINDA



Fonte: (acervo pessoal)

MARIANE LEÃO COMO ÚRSULA, EMERSON JOSÉ COMO VASSILI, SAMUEL BARBOSA COMO RAFAEL, BRUNA HUBNER COMO ROSALINDA E LICÉLIA GONÇALVES COMO JEZEBEL.



Fonte: (acervo pessoal)