A relação entre estrutura e espontaneidade no teatro de Jerzy Grotowski

Bruno Leal Piva¹

Resumo: Este artigo verifica a relação entre estrutura e espontaneidade proposta por Jerzy Grotowski, que apresenta intersecções congruentes para o trabalho do ator teatral. São introduzidas experiências prático-teóricas que permitem explorar a relação entre esses dois termos, a fim de procurar contribuir para a aprendizagem de atores na busca da eficácia em sua composição artística.

Palavras-chave: Estrutura, Espontaneidade, Grotowski, Teatro.

The relationship between structure and spontaneity in Jerzy Grotowski's theater

Abstract: This article verifies the relationship between structure and spontaneity proposed by Jerzy Grotowski, that presents congruent intersections for the work of the theatrical actor. Practical-theoretical experiences are introduced that allow discussion between these two terms, in order to seek to contribute to the learning of actors in the quest for effectiveness in their artistic composition.

Keywords: Structure, Spontaneity, Grotowski, Theatre.

Introdução – ou das motivações

O presente projeto nasceu a partir de um olhar sobre o trabalho do ator, após uma vivência na oficina do *Open Program of Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cuja realização ocorreu no primeiro semestre de 2015, em São Paulo – Brasil, e que fez parte do projeto *Cantando Estradas: Encontros com o Open Program*, com idealização do ator e produtor Luciano Mendes de Jesus. O núcleo *Open Program*, dirigido por Mario Biagini, com sede em Pontedera – Itália, foi criado em 2007, e compartilha suas pesquisas com o outro time do mesmo centro de trabalho, o *Focused Research Time in Art as Vehicle*, criado em 2008 e dirigido por Thomas Richards. Nos quatro dias, após realizar os exercícios físico-vocais e dos respaldos de Mario Biagini, despertou-se grande interesse de investigação sobre a espontaneidade experimentada a partir de cantos de tradição – que possuem uma estrutura, ainda que não dita, dependente dos diferentes tipos (haitiana ou afro-

¹ Bruno Leal Piva é ator-artista, professor e pesquisador. Nascido no Brasil, é bacharel e licenciado em Letras (Ling. e Lit. – Port./Esp.) pela Universidade de São Paulo. Atualmente vive em Portugal, onde realizou o Mestrado em Artes Cênicas na Universidade Nova de Lisboa. Seus estudos estão vinculados aos processos de formação do artista teatral, linguagens, teoria e prática das artes da cena.

caribenha, por exemplo) -, que utilizam o corpo do ator como canal que refluí impulsos cotidianos e se transformam em ações precisas extracotidianas, estruturadas.

Realizando pesquisas anteriormente em 2014, na Escola Livre de Teatro de Santo André, também em São Paulo, no Núcleo de Pedagogia do Trabalho do Ator, sob orientação de Cris Lozano, novas perspectivas surgiram, tendo como base métodos do contemporâneo Eugênio Barba¹. Como primeiro assistente de Grotowski, se propôs a reunir diversos escritos de seu mestre e a propagar seus conceitos, interesses e investigações a todo mundo. A investigação sobre Barba fascinava pelos seus relatos de viagens, experiências pessoais e como essa bagagem influenciava no seu trabalho teatral. Entendia-se que a dramaturgia orgânica se referia aos impulsos e fluxos vitais, à espontaneidade dos primeiros passos que o ator arriscaria por meio de experiências inscritas em seu corpo-memória e movimentos ou gestos que poderiam ser transformados em ações físicas. A dramaturgia narrativa estaria atrelada à ideia da composição, à montagem das ações físicas apresentadas pelos atuentes, isto é, a estrutura armada que conduziria a um sentido.

Em 2016, o encontro com o Centro de Pesquisa Teatral (CPT) no curso “Introdução ao Método do Ator”, o chamado CPTzinho, sob orientação de Antunes Filhos e ministrado no Sesc Consolação em São Paulo – Brasil, possibilitou dar andamento e aprofundamento a essa pesquisa, procurando verificar essa relação entre ser espontâneo e estruturar as ações físicas, no confronto que se vivencia entre a percepção imediata e a voz interior que se revela por experiências invisíveis e que se transformam no instante teatral artificial. No CPTzinho, a preocupação inicial era tornar o corpo do ator orgânico, pronto para agir e reagir, e resgatar uma sensibilidade através de algo que tocasse interiormente, com o auxílio, sobretudo, do imaginário – ver, escutar, ter sensações -, semelhante à preparação do ator de Stanislavski. Porém, mais tarde, quando a maioria já havia alcançado esse estágio, Antunes Filho exigia que esse corpo ganhasse forma artística, para que não caísse no cotidiano. Não era possível também que o trabalho fosse executado de modo naturalista, próximo ao realismo cotidiano. Era preciso mergulhar mais afundo em si e no imaginário, explorar o universo humano que desfruta de arquétipos na construção de personagens, no conflito, na duplicidade e na busca entre ser criador e também criatura.

Dessa maneira, o desejo de trabalhar na perspectiva de estrutura e espontaneidade ampliou o campo de investigação para além da presença ou qualidade cênica: permitiu que o trabalho do ator-atuante fosse verificado de modo mais penetrante, mais interiorizado e associado a questões mais íntimas, que instigadas a partir de um contexto artístico, pudesse exteriorizar-se de modo eficaz. As tensões provocadas por ambiguidades e oposições não se desencontram, pelo contrário, fortalecem-

se em âmbitos humanos que transpõem as meras representações imitativas aristotélicas e fundem-se em estratos que, apesar de parecerem desconhecidos, aproximam-se da vida na arte. E para discutir sobre essas questões, este projeto está estruturado da seguinte forma: introdução, como visto, tratando sobre o surgimento e interesse pelo tema; as fases da trajetória de Grotowski, ressaltando as linguagens utilizadas por ele; discussão sobre o conceito e a relação entre estrutura e espontaneidade em sua investigação e, por fim, conclusões prévias.

Linguagens ou fases percorridas por Jerzy Grotowski

Para compreender os procedimentos que regem os caminhos de investigação de Grotowski, faz-se importante realizar uma breve digressão acerca das chamadas fases de estudos do mestre polonês².

A primeira etapa é chamada de Teatro dos Espetáculos, em que o trabalho do ator era condicionado à sua desenvoltura estrutural e espontânea em relação ao espectador, respeitando e inovando as tradições teatrais, mas já com forte teor pedagógico para a formação do artista teatral, e também levando o público a uma sensibilização por via do “Teatro Pobre”, ou seja, pela experiência de relacionar-se apenas com os elementos necessários para o alcance de um contato íntimo, de uma organicidade. No entanto, Grotowski percebeu que o papel de espectador deveria insurgir de modo mais ativo no trabalho artístico, como uma reunião ou celebração de um “Dia Santo”, em que todos os atuantes-participantes, ou seja, de dentro e de fora das pesquisas aprofundadas pelo *Teatr Laboratorium* - fossem colaboradores ativos: esse momento foi denominado de Parateatro ou Teatro da Participação. Mas logo em seguida, (GROTOWSKI, 2010, p. 230-231) confessa que, após algumas apresentações nessa fase, quando o grupo de base não estava totalmente capacitado ou quando pretendiam receber mais participantes, a qualidade da proposta decaía e resultava numa série de animações ou descarga de emoções débeis. Assim criou-se o novo elo com o Teatro das Fontes, cuja abordagem era de investigação mais solitária e pessoal, tinha base de trabalho em diversas técnicas estrangeiras (yoga, vodu, zen etc.) e realizava-se em diferentes partes do planeta, no intuito de confrontar o indivíduo e seu lugar no mundo.

Para o autor, tanto o Parateatro como o Teatro das Fontes traziam a limitação de fixação, pelos atuantes, no plano da horizontalidade, que impedia que as ações ultrapassassem esse plano e transpusessem a energia vital para outros planos, de descoberta em todas as direções e em todos os sentidos. Entretanto, foi a partir do Parateatro que foi permitido “colocar à prova a essência da determinação: não esconder-se em nada” (GROTOWSKI, 2010, p. 230-231):

Nunca rompi com a sede que motivou o Teatro das Fontes. Contudo a arte como veículo não é orientada ao longo do mesmo eixo: o trabalho procura passar, consciente e deliberadamente, acima do plano horizontal com as suas vitais, e essa passagem se tornou A saída: a “verticalidade”. [...] a arte como veículo se concentra no rigor, nos detalhes, na precisão comparável àquela dos espetáculos do Teatro Laboratório.

Assim nasce o período da Arte como Veículo, que se trata de um caminho subjacente resultante de uma longa estrada repleta de obstáculos, intempéries e imprevistos. Imprevistos esses driblados pela determinação irrefutável de um homem que buscava encontrar saídas no mapa do labirinto universal humano.

Estrutura e espontaneidade: um conjunto de opostos

O fazer artístico do encenador polaco chama a atenção nessa busca incessante da relação travada entre dois termos aparentemente distantes. Como poderiam supostamente dois polos contrários atuarem de maneira recíproca na constituição do trabalho do ator? Não seria inútil propor uma reflexão acerca do assunto. Embora Grotowski não pretendesse explicar nada com palavras, criava termos para compor sua mestria no entendimento sobre o vínculo entre o teatro e a vida.

Grotowski afirma que atuamos tão perfeitamente em vida, a partir de máscaras condicionadas do cotidiano, que no teatro basta nos descortinarmos ou desnudarmos para alcançar uma verdade cênica. Não se trata de atuar com uma excelência extraordinariamente técnica e superficial, de modo que o espectador esteja numa espécie de encantamento sobre o que vê. Trata de revelar o ser humano em sua mais essencial humanidade: o ator, para nutrir seu espírito, deveria ser sincero consigo, romper com as barreiras sociais e mostrar-se como é.

Essa visão seria possível apenas se o ator procurasse um trabalho de investigação sobre si mesmo, na ruptura de bloqueios do organismo aos comandos que o corpo obedece no dia a dia:

O ator faz total doação de si mesmo. Essa é uma técnica de ‘transe’ e da integração de todos os poderes psíquicos e físicos do ator que emergem dos estratos mais íntimos do seu ser e do seu instinto, irrompendo em uma espécie de ‘transiluminação’. A formação de um ator do nosso teatro não consiste em ensinar-lhe alguma coisa; procuramos eliminar a resistência do organismo a esse processo psíquico. O resultado é a liberdade do intervalo

de tempo entre o impulso interior e a reação externa em modo tal que o impulso é já uma reação externa. (GROTOWSKI, 2010, p. 106)

Como foi visto, no Teatro dos Espetáculos havia uma preocupação em conduzir o espectador a uma experiência sensitiva, diante das ações executadas pelos atores de modo tão preciso. Era necessário que o espectador pudesse reconhecer-se a partir do reconhecimento sincero a que eles se submetiam. Ainda que a linguagem cênica ou fase fosse alterada na relação de proximidade ou preocupação de conectar sentido entre ator e espectador, havendo no Parateatro a participação direta deste, e já sem relacionar diretamente o trabalho de descoberta ou redescoberta daquele a este no Teatro das Fontes e Arte Veículo, é possível afirmar, então, que a preocupação de Grotowski esteve sempre centrada na sinceridade com o que o atuante se expressasse e experienciasse em cena e na vida.

A sinceridade a que se refere o encenador está intrinsecamente relacionada às experiências vivenciadas pelo atuante, à revelação da sua espontaneidade, por meio de um completo desnudamento de si, através de ações elaboradas. “O impulso e a ação são coexistentes: o corpo se esvai, queima e o espectador vê somente uma série de impulsos visíveis” (GROTOWSKI, 2010, p. 106). Elas revelariam o fluxo da vida que permeariam o corpo do ator, em ações psicofísicas que o levariam a vivenciar o instante de sua atuação, mas despertados nesse corpo que não remete a uma memória, e sim ao próprio corpo-memória.

São múltiplas as identidades que nos formam e a complexidade para exteriorizar parte de nosso íntimo pela arte é um desafio grande e prazeroso. Entretanto, não seria possível o atuante colocar-se em contato com o interlocutor, se não houvesse um contato sincero consigo mesmo, um resgate de sensibilidade ou desvelamento que despertasse a espontaneidade ou corpo-essência a que se refere Grotowski (1997 e 2010).

Para tanto, era preciso criar tensões entre aquilo que se acredita, não se acredita ou se pensa acreditar, gerando conflitos e abrindo lacunas para que os espectadores as preenchessem. Ao mesmo tempo, era necessário não deixá-los distantes ou executar ações que estivessem imbuídas de uma subjetividade interina, e exigia que se partisse da tentativa de propor um olhar individual e coletivo, na interação imediata e direta com todos. Como poderia estabelecer tal conexão? Através de um ato de sacrifício ou desnudamento, mostrando aspectos de si mesmo como ato de provocação, com sinceridade, num ato de comunhão real e total.

Para que essa qualidade cênica fosse desfrutada, teria, desse modo, que trabalhar não apenas sobre a espontaneidade levada pelo ator, que estaria vinculada às suas experiências vividas, mas

deveria estar atrelada também a uma composição artificial, uma estrutura rigorosa, precisa e disciplinada. A estrutura seria a forma artística para que esses impulsos espontâneos não se esvaíssem aos caos, de modo arbitrário e suicida, mas que denotassem ao espectador a comunicação ou comunhão na qual eram convidados a participar.

Assim, caminham em via de mão dupla a estrutura ou forma rigorosa e a espontaneidade essencial, compondo uma dialética no ato do ator:

O ato do ator compõe-se das reações vivas do seu organismo, da 'corrente dos impulsos visíveis' no corpo. Todavia, para que esse processo orgânico não se desvie no caos, é necessária a estrutura que o canalize [...] Essa presença simultânea de dois elementos opostos favorece a tensão interior que potencializa a expressividade do ator. (FLASZEN, 2010, p. 30)

A estrutura viria antes ou depois da espontaneidade? Não parece ser um questionamento necessário, pois entre os diversos tipos de atores, há dois que são nitidamente opostos - um que inicia o trabalho propondo composição da estrutura e outro propondo a partir da organicidade do corpo: enquanto um ganha organicidade, o outro ganha composição, como cita Richards (2014, p. 91-92). Assim, o trabalho pode ser eficiente de modo distinto para cada tipo de ator. Desse modo, existem tipos distintos de treinamento a que os atores devem submeter-se, para atingirem a qualidade oposta a que estão habituados a terem: o atuante que já mentaliza anteriormente um esboço, uma composição estrutural das ações que serão desenvolvidas, e que no momento dessa elaboração, buscará por meio delas o fluxo orgânico da espontaneidade; por outro lado, há o atuante que utiliza o corpo como instrumento para canalizar esse fluxo e que, após tentativas, resulta na estrutura fixada pela repetição e/ou pelo uso da mente, cujo elemento soberano na formação dessa estrutura não seria por via cerebral ou racional.

No trabalho do curso Ética e Metodologia de Grotowski, ministrado por José Filipe Pereira³, em abril de 2018, ficou claro que a preocupação dele era inicialmente procurarmos no corpo-memória a espontaneidade, o fluxo da vida, a que cita Grotowski (2010), e depois compor ações, ou seja, estruturar. Mas no *Objective Drama Program*, conforme relata Richards (2014) sobre seu estágio de um ano em 1985, por exemplo, Grotowski buscava através da fixação dos cantos, da investigação pessoal da memória e dos instantes verdadeiros de determinado acontecimento, que os atores propusessem uma estrutura individual, unindo os dois polos. Ainda, no *workshop* do *Objective Drama Program* em ano anterior, em 1984, diz que os cantos eram apreendidos e após várias execuções de

danças - que variavam conforme o tipo de canto -, o corpo e a mente, exaustos, passavam a estar relaxados e alcançavam um nível espontâneo, mas ao mesmo tempo dentro de uma estrutura.

Portanto, estrutura e espontaneidade são intrinsecamente indissociáveis, com pontos de partida no mesmo momento, alternando-se continuamente. Apesar disso, Grotowski priorizava sempre uma participação íntima de seus atuantes a partir de uma estrutura, fosse por um texto, por cantigas memorizadas, espaço definido ou ações físicas previamente elaboradas. Stanislavski também acreditava que o foco deveria estar nas ações físicas, ou seja, uma estrutura, e a partir daí surgiria uma intenção, tensão ou conflito gerado entre a proposta de ação e o que dela resultaria. No entanto, Grotowski acreditava que os impulsos ou intenções são originados a partir do interior do indivíduo, que depois são exteriorizados pelas ações, em estado de constante revezamento, ao contrário de Stanislavski, cuja teoria até o instante de sua morte era de que os impulsos seriam advindos por motivações exteriores, que afetariam o interior e geraria uma intenção.

Ao mesmo tempo, há passagens descritas por Richards (2014) em que o trabalho de Grotowski estaria atrelado à ideia de que a espontaneidade deveria ser estimulada anteriormente à forma ou estrutura, por meio de um encontro consigo e com o outro, na busca de um corpo-memória vivido no seu tempo e tempos anteriores. É como se o fluxo ou corrente de vida fosse despertado por um desbloqueio do canal aberto pela tensão com a estrutura proposta. O corpo orgânico, na organicidade, estaria aberto para captar e transitar uma ação precisa e ao mesmo tempo espontânea. A espontaneidade seria estimulada pela abertura do jogo, pela honestidade e disciplina do trabalho, pela ética estabelecida para o outro se permitir fazer, sem sentir-se julgado. A espontaneidade, antes, estaria relacionada aos impulsos invisíveis, às experiências vivenciadas, muitas vezes educadas e escondidas pela memória, e guiaria a construção de ações físicas, que ao mesmo tempo seriam guiadas pela estrutura.

Por isso, a pergunta que se costuma fazer, semelhante a *Quem nasceu primeiro, o ovo ou a galinha?* poderia ser uma pergunta equivocada. Não existe um método definitivo para se fazer alcançar primeiro a espontaneidade e depois a estrutura, e vice-versa. Existe o diálogo entre dois elementos fundamentais, opostos e complementares, que seguem usufruindo dessa relação e causando conflitos que geram ações físicas repletas de sentidos e sensações. Um parte à medida que o outro, de algum modo, sente a necessidade de estar presente, conjugando-se e revelando-se. No curso Treinamento e Investigação de *Viewpoints*⁴, ministrado por Joana Pupo em maio de 2018 e promovido pelo Laboratório de Experimentação Cênica (LEC), existe uma relação muito estreita e sutil entre a composição e o impulso, que assim poderia ser associado à estrutura e espontaneidade, a

partir de estímulos pessoais, mas também conduzidos dentro de um espaço e tempo definidos, com instruções sobre alternância de direção, velocidade, gestos, repetições etc., com o intuito de provocar sensações e ao mesmo tempo compor ações.

Com respeito à repetição das mesmas cenas todos os dias e durante muito tempo, Paulo Filipe Monteiro (2010, p. 406) defende que, “o actor terá de saber improvisar, com técnica e espontaneidade, para que esses gestos e falas pareçam nascer no preciso momento em que são no entanto repetidos”. Para que na repetição as ações físicas não perdessem o frescor da corrente de vida (espontaneidade) nem o rigor da estrutura fixada, seria necessário recorrer à memória sempre, sem esquecê-la. Richards (2014) relata que as perguntas deveriam retornar constantemente (como, por quê, a quem etc.), de modo que as ações sejam justificadas e carreguem sentido pleno, como também acreditava Stanislavski. Grotowski dizia que as ações, assim, deveriam ser desdobradas em ações menores, de modos que a todo tempo fossem preenchidas de intenção. Também falava sobre o jogo ou relação com o outro, que a cada dia de apresentação ou ensaio é uma pessoa diferente, e por isso, a todo momento é alguém diferente para conhecer, tornando-se desconhecido. Buscar o desconhecido de um suposto conhecido ou buscar o conhecido naquele que acabou de se tornar desconhecido.

Conclusão – ou da continuidade

Entende-se, desse modo, que a relação entre estrutura e espontaneidade, cujos termos se fundem, estabelece-se em diversos contextos, pelo menos em todos os adquiridos pela preocupação em se trabalhar o resgate de sensibilidade e o rigor disciplinado no trabalho do ator. Está presente ao longo de toda trajetória de Grotowski – do Teatro dos Espetáculos à Arte como Veículo -, que não admite improvisação ou espontaneidade sem estrutura ou forma, e que também se prontifica na ideia de uma linguagem cênica eficiente. A espontaneidade deve brotar e proliferar-se, apesar de ser imbuída ou conduzida por uma estrutura. Para isso, em ensaio no livro de Richards (2014), utiliza-se do exemplo clássico do elevador, que para ele equivaleria a um espetáculo, na linguagem do Teatro dos Espetáculos. O ator-atuante seria o ascensorista e transportaria o espectador de um piso a outro. Se o elevador funcionasse, significaria que o trabalho era bem feito. Esse elevador iria se deteriorando no decorrer do tempo ou seria substituído por um primitivo na Arte como Veículo: “é uma espécie de cesta puxada por uma corda com a qual o próprio atuante se eleva em direção a uma energia mais sutil, para então, descer *com ela* até o corpo instintual. [...]. Se a arte como veículo funciona [...] a cesta se move de um nível a outro para aqueles que fazem a *Action*.” (RICHARDS, 2014, p. 140). Ou

seja, a experiencição da subida e descida estaria atrelada à espontaneidade, enquanto que a ação de puxar, à estrutura.

Dois termos tão contrários e tão indissociáveis. Aparentemente contraditórios entre si, mas interdependentes na linguagem cênica não apenas de Grotowski, mas perfeitamente úteis em contextos diferentes no fazer artístico do trabalho do ator, seja em uma linguagem teatral mais clássica, seja em uma linguagem artística pós-dramática. Esse é o segredo da qualidade da presença do ator: ser ele mesmo e ao mesmo tempo outro, que através de um treinamento o torne capaz de transitar entre espontaneidade e estrutura, em harmonia com a vida e a arte.

BIBLIOGRAFIA

BARBA, Eugenio. *Queimar a Casa*. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BARBA, Eugênio. *A Terra de Cinzas e Diamantes*. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOGART, Anne e LANDAU, Tina. *The Viewpoints Book – a Pratical Guide of Viewpoints and Composition*. New York: Theatre Communications Group, 2005.

BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor. As Ações Físicas como Eixo: De Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BROOK, Peter. *O Teatro e seu Espaço*. Tradução de Oscar Araripe e Tessy Calado. Petrópolis: Vozes limitadas, 1970.

ELIAS, Larissa. Brook avec Grotowski: testemunho da vida e da arte de um certo polonês. **R. bras. est. pres.**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 353-359, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acessado em 20 de novembro de 2017.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. (1997). Performer. In Schechner, Richard e Wolford, Lisa (coords.). *The Grotowski Sourcebook*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1997.

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik; BARBA, Eugenio. *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, 1959-1969*. Tradução de Berenice Raulino. São Paulo: Fondazione Pontedera teatro/Sesc – SP/Perspectiva, 2010.

MONTEIRO, Paulo Filipe. *Drama e Comunicação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas – com um prefácio e o ensaio “Da Companhia Teatral à Arte como Veículo” de Jerzy Grotowski*. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an Introduction*. 3ª edição. New York: Routledge, 2013.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

¹ Diretor-pedagogo italiano que principiou os estudos de sua formação autodidata na enraizada admiração pelo teatro grotowskiano, havendo colaborado como assistente no Teatro das 13 Filas de Grotowski no início dos anos 60. Idealizou e fundou o Odin Teatret em 1964 em Oslo, Noruega, sendo transferido em 1966 para Holstebro, Dinamarca, onde está situada a referida sede atualmente.

² Resolve-se adotar as fases de trabalho de Grotowski (2010, p. 223) conforme sua própria definição, e de Bonfitto (2013, p. 100).

³ O referido pesquisador foi estagiário no *Workcenter* de 1990 a 1992, sob orientação de Grotowski e o curso ministrado por ele foi promovido pelo Laboratório de Experimentação Cênica (LEC) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa - Portugal.

⁴ Técnica de improvisação que visa ao despertar a escuta, a consciência e a experiência na relação entre o corpo e o mundo, através do tempo e do espaço. Foi criada na década de 70 pela coreógrafa e performer norte-americana Mary Overlie, composta inicialmente por seis princípios (*The Six Viewpoints*) aplicados ao corpo. Anos mais tarde, foi expandida para nove princípios aplicados ao corpo e voz do ator, por Anne Bogart (fundadora e diretora do SITI *Company*), em parceria com Tina Landau, ambas diretoras teatrais e também norte-americanas.