

FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ

VI MOSTRA DE DRAMATURGIA E ENCENAÇÃO
MEMORIAL ESTÉTICO

Memorial Estético da VI Mostra de
Dramaturgia e Encenação da FAP.
Textos escritos pelos discentes, a partir
de suas Montagens de Conclusão de
Curso, dentro da Disciplina de Crítica
Teatral.

Organização: Prof. Francisco Gaspar
Profa. Luciana Barone

Curitiba
2011

**VI MOSTRA DE DRAMATURGIA E ENCENAÇÃO DA FAP
MEMORIAL ESTÉTICO
2011**

Equipe organizadora: Profa. Lílian Fleury (coordenadora)
Profa. Luciana Barone

Coordenadora de Extensão: Profa. Gisele Onuki

Participação Discente:

Diretores dos espetáculos (alunos do Bacharelado em Direção Teatral):

Lucas Buchile
Marisa Francisca
Tiago Batista

Atores dos espetáculos (alunos do Bacharelado em Interpretação Teatral):

Amanda Amaral	Luca Komechen
Eduardo Amaral	Jeferson Walazek
Fabiane de Cezaro	Roger Batista
Kysy Fischer	Vinicius Armiliato

Atriz convidada: Vanessa Benken

Participação Docente:

Professores Orientadores dos Projetos:

Profa. Luciana Barone
Prof. Márcio Mattana

Orientação de Maquiagem: Profa. Márcia Moraes

Orientação de Iluminação: Profa. Nádia Luciani

Orientação ao Memorial Estético: Prof. Francisco Gaspar

Banca de Avaliação dos Projetos de Montagem:

Prof. Crsitóvão de Oliveira
Prof. Henrique Saidel
Profa. Luciana Barone
Prof. Márcio Mattana

Debatedores da Mostra de Processo:

Prof. Walter Lima Torres (UFPR)
Prof. Giancarlo Martins (FAP)

Coordenação Técnica do TELAB: Profa. Nádia Luciani

Monitores TELAB: Henrique Moreno Rocha e Régis Gonçalves

Apoio ao projeto: Imprensa Oficial e Fundação Cultural de Curitiba

Agência Financiadora: Fundação Araucária

Instituição promotora: Faculdade de Artes do Paraná

INTRODUÇÃO

A Mostra de Dramaturgia e Encenação é um evento que reúne projetos de pesquisa e construção de dramaturgia dos Bacharelados em Direção e Interpretação Teatral da FAP e oferece seus resultados espetaculares à comunidade. O conceito geral da Mostra é dar suporte a projetos em que a dramaturgia nasce da cena e do processo. Criada em 2006, ela tem caráter anual e inclui projetos ligados a processo colaborativo, *performance*, cena não verbal e outras formas alternativas de construção dramática.

A apresentação dos espetáculos tem por objetivo a complementação extracurricular e a disseminação do conhecimento cultural adquirido com o estudo, a pesquisa e a montagem das peças, numa integração com a comunidade. Aliando atividades de ensino e extensão, a Mostra proporciona aos discentes o exercício pré-profissional, fundamental para o estímulo ao desenvolvimento profissional de pesquisas cênicas pautadas por propostas inventivas e teoricamente embasadas. Realizada, ao longo de suas edições, em diversos espaços culturais da cidade de Curitiba, a Mostra tem consolidado a relação entre os resultados artísticos e acadêmicos obtidos pelos alunos do Bacharelado em Interpretação e Direção Teatral da FAP com a comunidade, atingindo, assim, seus objetivos como atividade de extensão acadêmica.

A Mostra de 2011 foi realizada em duas etapas: uma dedicada à Mostra de Processo em que o debate, aberto a público, entre os alunos pesquisadores envolvidos, os professores da Instituição e profissionais das áreas do teatro e da dança convidados, possibilitou contribuições para os trabalhos ainda em processo e a segunda, dedicada às temporadas dos espetáculos resultantes.

Em sua sexta edição, a Mostra de 2011 reuniu os projetos *Partida*, *Strippers* e *Interstício* todos com dramaturgia desenvolvida durante o processo de criação.

Francisco Gaspar (prof. Disciplina Crítica Teatral)

Luciana Barone (profa. Disciplina Direção III)

ESPETÁCULOS

Pesquisas, Processos de Criação e Montagens

Partida

Direção: Marisa Francisca

Elenco: Fabiane de Cezaro
Kysy Fischer
Vinícius Armiliato

Figurinos: Amabilis de Jesus (orientação)

Maquiagem: Márcia Moraes (orientação)

Iluminação: Nadia Luciani (orientação)

Orientação: Luciana Barone

Temporada: 11,12 e 13 de novembro de 2011, 20h, TELAB – FAP.

Relato de um processo colaborativo

O espetáculo “Partida”, resultado do processo de pesquisa cênica dos alunos do quarto ano de Bacharelado em Artes Cênicas de 2011, realizado por Fabiane de Cezaro, Kysy Fischer, Vinícius Armiliato e Marisa Francisca, foi apresentado nos dias 11,12 e 13 de novembro de 2011, no TELAB - Teatro Laboratório da Faculdade de Artes do Paraná. Trata-se de um espetáculo realizado através de um processo colaborativo ao qual, a partir do tema ‘partida’, cada artista trouxe seu próprio discurso e ponto de interesse articulando-se com as referências trazidas por cada integrante do processo.

Ponto de Partida

O interesse inicial do processo de trabalho articulou-se com o tema “relações humanas no cotidiano”, trazendo como referência alguns textos de Miranda July da obra “É claro que você sabe do que estou falando”. Ampliamos nosso processo de pesquisa em referências nessa fase inicial, na qual todos os integrantes contribuía também com outros materiais referentes ao tema - textos, imagens, músicas, diversas obras que afetavam significativamente cada criador.

Tais referências contribuía não apenas à articulação das leituras e discussões, como também ao processo prático-investigativo, no qual os atores experimentavam através de dinâmicas, trocas e interferências.

O início do processo, no entanto, começa a ganhar corpo com a escrita. Definimos como tarefa a criação de um texto, um conto que cada um escreveria sobre uma determinada experiência, a livre escolha, com o ponto de vista particular e afetivo de cada um. “Relações humanas no cotidiano” ainda era nosso tema, mas pretendíamos através da escrita, e da percepção sobre o conto de cada integrante, entender e selecionar um tema em comum, no qual pudéssemos nos aprofundar e estabelecer uma determinada unidade de discurso e proposta cênica.

Já tínhamos certa unidade, todos nós queríamos compor um espetáculo original, fruto do interesse de cada integrante do grupo numa mesma obra.

No entanto foi a partir dos contos desenvolvidos que identificamos esse novo tema. “Relações humanas no cotidiano” não foi refutado, pelo contrário. Se esse era nosso macro tema, tínhamos agora um micro tema também, fruto de um assunto recorrente em todos os contos escritos: “Partida”.

O processo colaborativo

O processo colaborativo busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo teatral; prescindindo de qualquer hierarquia, este processo coloca a serviço da construção do espetáculo todo o conhecimento e experiência de seus colaboradores. No entanto, cada integrante tem a sua função na criação (atores, diretor), a fim de alcançar síntese e clareza no resultado final, contrapondo-se, portanto, à criação coletiva que teve destaque especialmente na década de 70 e que, embora com ampla participação dos integrantes no processo de trabalho, utilizava-se também de excessiva informalidade no processo de criação.

Embasando-nos no processo colaborativo e realizada a pesquisa e articulação de ideias para o espetáculo, com base nas referências iniciais e na elaboração dos contos, partimos para a elaboração de uma estrutura de trabalho que fosse condizente com o grupo, bem como com o espetáculo que gostaríamos de propor. Esse momento do processo, embora tenso, foi um dos mais ricos do trabalho, afinal estávamos criando não apenas um espetáculo, mas a elaboração de seu procedimento. Luis Alberto de Abreu relata:

Percebeu-se, logo à princípio, que esse novo processo de criação não poderia conviver com o subjetivismo exacerbado que comumente acompanha o trabalho artístico. Num processo de criação partilhada não há muito espaço para a “minha cena”, “meu texto”, “minha idéia”.

Tudo é jogado numa arena comum e examinado, confrontado e debatido até o estabelecimento de um “acordo” entre os criadores. É claro que esse acordo não significa reduzir a criação ao senso comum, nem transformar o vigor da criação artística num acordo de cavalheiros. É um acordo tenso, precário, sujeito, muitas vezes, a constantes reavaliações durante o percurso. Confrontação (de ideias e material criativo) e acordo são pedras angulares no processo colaborativo. (ABREU, 2004)

Nosso tema ou mote estava definido: “partida”. Precisávamos definir a estrutura de trabalho, mas antes dessa elaboração articulamos com o que cada integrante do processo pensava a respeito da criação artística. Cada um elaborou e escreveu o seu manifesto. Lidos e discutidos os manifestos, entendemos que pensávamos o teatro de uma maneira muito próxima. Partimos à definição efetiva da estrutura do processo, de acordo com o que desejávamos como processo artístico.

“Partida” poderia articular-se a inúmeros significados: partida de carro; ponto de partida; quebrado, partido; mudança de localidade, partida; e quantos mais houvessem como proposta. Partimos a palavra partida e encontramos outros motes para construção de cenas: parte; ida; parto. Desejávamos um espetáculo não linear, em fragmentos, partido, em que pudéssemos juntar suas diversas cenas, suas partes a um todo que compreendesse o próprio sentido de algo fragmentado, que embora relacionado a um ponto de partida, estivesse em constante mudança, em constante partida. Essa estruturação estava de acordo aos nossos manifestos que tinham como ponto em comum a valorização da constante reinvenção do fazer artístico, buscando e investigando a originalidade de cada artista criador, e não apenas

executando tarefas já realizadas. “Somos vida e a vida não diz para onde quer ir, ou o que se deve fazer. Ela é. A cada segundo ela escapa” (trecho do manifesto de Kysy Fischer).

Nesse processo, a subjetividade tinha um espaço significativo. Cada integrante poderia propor uma cena e oferecê-la como material ao espetáculo. Nosso princípio de oferenda consistia ou em oferecer a cena para que um colega a executasse, ou em realiza-la para o grupo aceitando qualquer oferenda enquanto interferência (seja sonora, textual, ou mesmo algum objeto que poderia se integrar à cena). Essa liberdade, ao mesmo tempo rica, exigia maior atenção e constante reavaliação da cena quanto à sua potencialidade e possibilidades de relação com o público.

Corpo

O trabalho corporal dos atores durante o processo foi de fundamental importância, desde a escolha dos procedimentos, até sua execução. Queríamos, desde o início, um corpo vivo, potente em cena e que trouxesse em seus estados uma qualidade especial, cênica. Optamos por um processo de trabalho corporal relacionando-nos com o Teatro Antropológico de Eugênio Barba.

No início do processo de construção de cenas, Kysy Fischer assumiu a preparação corporal dos atores, dada a sua experiência nesse tipo de trabalho. Esta preparação foi conduzida no início de cada ensaio, com duração de aproximadamente uma hora, servindo-nos não só como aquecimento, mas como a instauração de outra potência de trabalho corporal para a realização das cenas, trabalhadas nas três horas seguintes.

A investigação do ator acerca de um corpo extra-cotidiano, sua expressividade e potencial criativo, foi a todo instante fundamental ao processo de criação, ocorrendo simultaneamente com a criação do espetáculo.

A Direção

O diretor no processo colaborativo está num lugar bem mais delicado do que num processo tradicional. Num processo tradicional que parte de uma dramaturgia prévia, o diretor já tem suas impressões e escolhas estéticas pré-estabelecidas. No processo colaborativo, essas escolhas, além de acontecerem no momento em que as cenas começam a ser construídas, ainda são partilhadas com os demais criadores do processo. Acaba sendo responsabilidade maior do diretor, reunir esse material de criação, organizar as propostas de cenas, promovendo uma unidade e clareza para o espetáculo e ainda estabelecer uma ponte direta entre o espetáculo e o público.

Parece simples, quando pensamos que determinadas escolhas prévias que ocorrem num processo tradicional, não são feitas pelo diretor logo no início do processo. Mas é complexo à medida que olhamos o trabalho do diretor sendo construído concomitantemente com o trabalho dos atores, partilhando decisões e ao mesmo tempo possibilitando durante o processo, rumos diferentes às propostas iniciais a fim de dar espaço a criações ricas até então desconhecidas.

No processo de construção do espetáculo, a partir das cenas propostas, existe uma estrutura base de trabalho, com temas e procedimentos já antes discutidos e acordados. Cabe ao diretor fazê-los acontecerem durante o processo e algumas vezes deixa-las de lado para proporcionar o surgimento de outros materiais, por vezes mais interessantes:

Por, exemplo, olho uma nova sequência que os atores ensaiam e descubro que eles fazem algo que não tem relação alguma com o projeto do espetáculo. Olho então e me digo que é formidável! Há porém uma pequena voz dentro de mim que diz: “Mas olhe, não pode servir pra você. Não tem relação alguma com o que vocês fazem. Sim, sim, é extraordinário, mas está completamente fora daquilo que vocês fazem!” Então eu digo àquela pequena voz: “Mas fique quieta! Quero ver essa coisa até o fim”.¹

Esse talvez seja um dos desafios maiores para um diretor no processo colaborativo. Colocar-se no lugar do espectador e entender a própria dinâmica da evolução do espetáculo durante os ensaios, a fim de possibilitar espaço para o surgimento de algo verdadeiramente criativo e potente para a cena. Durante o processo, muitas cenas foram refutadas, outras passaram por inúmeras transformações, outras ainda, ficaram na ideia por um bom tempo até acharmos o momento certo para testá-las. Essa dinâmica, que cabe especialmente ao diretor, é também relevante ao processo colaborativo à medida que constrói aos poucos o histórico do processo.

¹ GROTOWSKI, Jerzey . O diretor como espectador de profissão – O Teatro Laboratório de Jersey Grotowski 1959-1969; editora Perspectiva. São Paulo. Pág. 224/225.

O espetáculo

Conforme ensaiávamos a peça, as cenas surgiam mantendo a mesma estrutura do espetáculo que definimos previamente: estrutura não linear, conteúdo fragmentado, propostas de cenas diversas, mantendo o tema “partida” como mote para a construção cênica e sua utilização em inúmeros significados. A cena “ignição” trouxe-nos como proposta a participação de um bailarino e Evandro Teixeira foi, então, convidado a participar do espetáculo, aceitando a empreitada. Decidimos utilizar como sonoplastia a interferência de músicos e uma banda ao vivo, composta por Alexandre Corrêa, Andre Bakker, Bia Scheneider e Gustavo Kapusta foi agregada ao espetáculo. Vinícius Armiliato assumiu a direção musical.

Com textos e propostas dos atores e da diretora, o espetáculo foi composto por 15 cenas:

- Cena 1 – Pintando na Chuva 1.0
- Cena 2 – Se eu não tivesse partido
- Cena 3 – Ignição
- Cena 4 – Compilação
- Cena 5 - Dança com a mãe
- Cena 6 – Astronauta
- Cena 7 – Canudo 1.0
- Cena 8 – Mariachi Loco
- Cena 9 - Café
- Cena 10 – Modelo Vivo
- Cena 11 – Canudo 2.
- Cena 12 - ?

- Cena 13 – Espera
- Cena 14 – À MEMÓRIA DA MINHA VÓ
- Cena 15 – Pintando na Chuva 2.0.

A organização final da ordem das cenas foi definida apenas na reta final do trabalho, pela diretora. Essa organização foi fundamental também para pensarmos por qual percurso e em qual ordem o público assistiria, pontuando assim o sentido e unidade do espetáculo. O sentido era o próprio percurso, às vezes partida, às vezes chegada, mas sempre em movimento, mostrando que a vida está ligada às nossas relações e que ela é composta por fragmentos, ora unidos ou não, que nos escapam ao controle, mas que podem nos levar a qualquer lugar. Basta partirmos.

Referências :

Filme:

ME and you and everyone we know – Eu você e todo mundo, direção Miranda July, EUA/Reino Unido, 2005. 1 DVD (91 min), color.

Livros:

BARBA, Eugenio. **A arte secreta do ator**. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

_____. **A Canoa de Papel**. São Paulo: Hucitec, 1994.

GROTOWSKI, Jerzey . “O diretor como espectador de profissão” in **O Teatro Laboratório de Jersey Grotowski** (1959-1969). São Paulo: Perspectiva : SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007, pp. 224/225.

JULY, Miranda. **É claro que você sabe do que estou falando**. Tradução de Celina Portcarrero. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

Artigos:

FERRACINI, Renato. “O Treinamento Energético e Técnico do Ator. **Revista do Lume**, v. 1, no. 03, 2000

ABREU, Luis Alberto de .“Processo Colaborativo: Relato e Reflexões sobre uma Experiência de Criação” **Cadernos da ELT** - número 2, junho/2004.

Strippers



Direção: Tiago Batista

Elenco: Amanda Amaral
Eduardo Amaral
Jeferson Walaszek
Lucas Komechen

Cenografia e Figurinos: Tiago Batista

Maquiagem (orientação): Márcia Moraes

Orientação: Luciana Barone

Temporada: 18, 19 e 10 de novembro de 2011, 20h, TELAB/FAP

***“Você não entende nada de amor
porque nunca soube o que é ceder .”***
Closer

O amor tem sido tema de muitos livros, peças, filmes, canções e até mesmo de pinturas e esculturas. A capacidade de amar é uma das capacidades mais nobres do ser humano e também uma das coisas mais misteriosas.

No início do século passado, Freud descreveu o amor chamando-o de Eros. Esse sintetiza várias facetas desse sentimento, amor a si mesmo, aos pais, filhos, à humanidade, ao saber e a objetos abstratos. O conceito de amor para Freud, portanto, é uma ampliação do conceito de sexualidade, definido como um conjunto de processos mentais internos que dirigem a libido do indivíduo para um objeto (parceiro) com o objetivo de obter satisfação (FREUD, 1903).



Por isso, esse tema é tão explorado por cientistas, psiquiatras e artistas. E por esse sentimento de possuir algo, o amor, se constitui em muitas facetas. Nesse projeto, vamos nos ater ao desamor.

Para tanto, nos utilizamos da peça de teatro *Closer*, de Patrick Marber como matéria-prima de criação de uma nova dramaturgia. Mas por que *Closer*, entre tantas obras e relatos com esse tema? A peça de Marber foi um grande marco tanto para o teatro, quanto para o cinema, já que é mais conhecida por sua versão cinematográfica.

Em *Closer*, temos quatro personagens: Alice, uma jovem *stripper* americana que vai até Londres para novas descobertas; Dan, um escritor fracassado que usa Alice como musa inspiradora para seu livro; Anna, uma mulher culta e rica que mantém um caso com Dan, mesmo depois de se casar com Larry, um médico sedutor e grosseiro.

Podemos ver nesse espetáculo a construção das relações desses quatro personagens, e como cada um utiliza de suas armas e truques para se chegar a um “happy end”.

Nesse projeto, nós tivemos a necessidade de que os atores tivessem um corpo e mente disponíveis. Um corpo pronto para acessar relações e sentimentos propostos nas improvisações e até mesmo no repertório particular.

No início nós lemos o texto *Closer* e retiramos dali conflitos e as relações criadas por esses quatro personagens, principalmente a da personagem Alice.

A partir desse material começamos a fazer improvisações e escrever um novo texto dramático.

A sequência desse exercício era uma improvisação, a criação de uma micro-narrativa desse texto, e depois os atores trocavam esse material e criavam

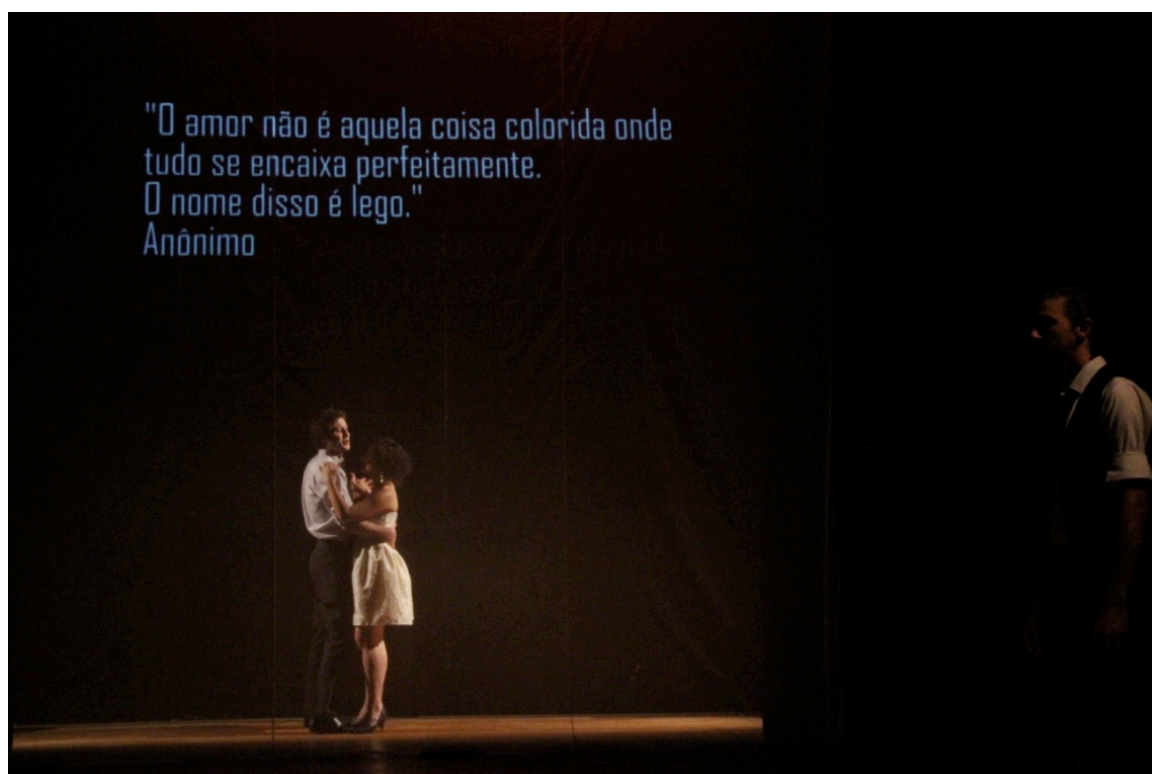
uma nova improvisação em cima da micro-narrativa do colega. Fazendo com que o mesmo conflito tivesse várias composições.

Os atores também escreveram cartas, em que abordavam um acontecimento em sua vida pessoal, algo que remetesse a uma decepção amorosa por eles sofrida. Como na micro-narrativa, esse texto era dado a outro ator, para que esse criasse uma improvisação e uma nova versão, descaracterizando a história pessoal do colega.

Os atores tiveram um grande exercício de criação através de improvisações, mas acho que o maior trabalho foi na organização através de texto. Pois todos os atores escreviam suas próprias falas e conflitos.

Depois de criado um pano de fundo para a dramaturgia, esses textos, micro-narrativas e cartas foram adaptados e organizados em um só texto dramático final.

Após o texto finalizado partimos para a criação de imagens, exploração proposta em nosso projeto de Montagem de Conclusão de Curso.



Os atores iniciaram com a exploração da improvisação do texto em imagens, utilizando a abstração da palavra e o uso de imagens corporais para transmitir a mensagem que o texto continha.

Exploramos o trabalho do ator com sua imagem projetada e como se dá a relação do ator com o texto projetado no palco.

Para uma das cenas principais, onde a personagem da atriz Amanda faz o seu “monólogo”, nós optamos por projeções imagéticas das lembranças da personagem, de modo que a atriz interagisse com elas e com o espaço, trazendo à cena a relação que a personagem tinha com os outros personagens.



BIBLIOGRAFIA:

BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor** : as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. Tradução de Fiamma Hase Pais Brandão. Lisboa: Editora Minotauro, 1996.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MEIERHOLD, Vsèvold. **Teoria teatral**. 5a. ed. Madrid: Fundamentos, 1996.

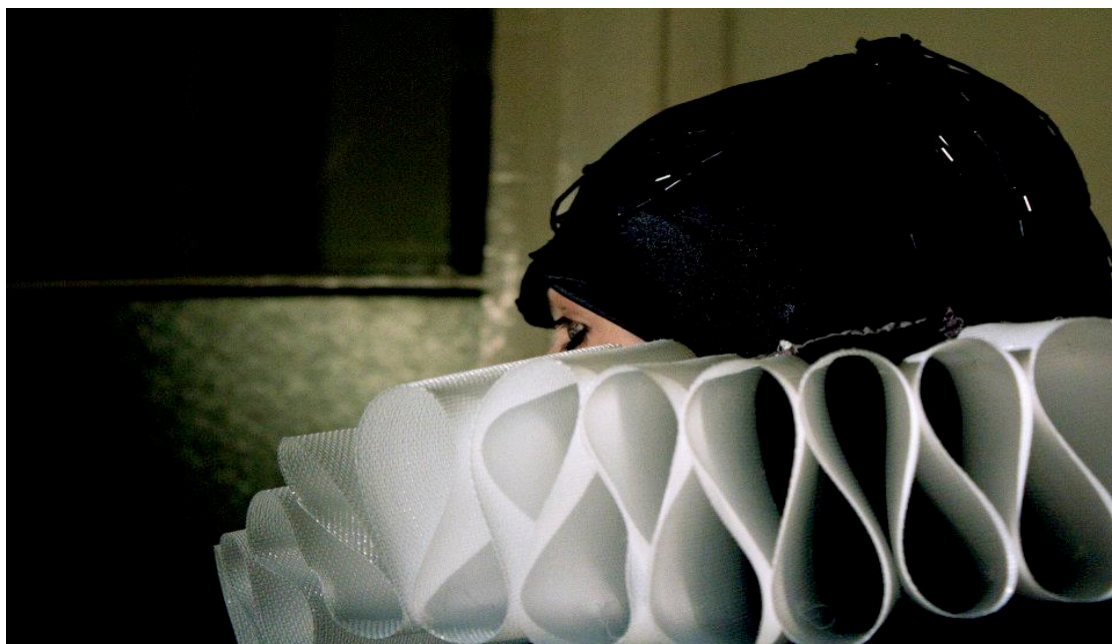
ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____. **A arte do ator**. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. Tradução de Cássia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Interstício

por Lucas Buchile



FICHA TÉCNICA

Texto e Direção: Lucas Buchile.

Referência Dramatúrgica: *O despertar da primavera*
(Frank Wedekind).

Elenco: Roger Batista e Vanessa Benken.

Concepção de Figurino: Vanessa Benke.

Costureira: Alice Loretta.

Maquiagem: Alessandro Ferreira.

Equipe Técnica: Alessandra Costa, Juliana Lacerda e Vagner Custódio.

Apoiadores: Clóvis Severo, Mauro Tietz, Patrícia Wohlke, Norma e Felipe Sclengmann

Orientação: Luciana Barone e Márcio Mattana.

Orientação de Iluminação: Nádia Luciani.

Temporada: 25, 26 e 27 de novembro de 2011. Casa de Leitura Dario Vellozo.

INTRODUÇÃO

As relações humanas, com o advento da tecnologia e dos meios de comunicação, têm sido cada vez mais restritas às diferentes mídias, responsáveis por decompor o vínculo social em elementos distintos. Sendo assim, os seres humanos estão cada vez mais vulneráveis às relações superficiais, mediadas por representações sociais. A atividade artística, por sua vez, tenta oportunizar espaços “suspensos” que emergem da lógica social que rege a sociedade atual.

Dessa maneira, a obra de arte pode ser encarada como um interstício², um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira harmoniosa no sistema global, propõe a troca de experiência. A arte passa a ser um campo fértil de experimentações sociais que favorece um intercâmbio humano, diferente das zonas de comunicações que nos são impostas.

O espetáculo desenvolvido nesse projeto visou a ampliação dos vínculos de relação de cada espectador com a obra de arte, possibilitando-lhes outras relações como: público e arquitetura, público e espaço urbano, público e atores, público e pedestres, público e público, entre outras.

A dramaturgia foi construída a partir do material adquirido com a pesquisa e com os treinos feitos no espaço urbano. Ela teve como base o texto “O despertar da primavera” do dramaturgo expressionista alemão Frank Wedekind. O discurso do espetáculo foi criado a partir dos universos e temas abordados por Wedekind e da forma pela qual esses temas serão atualizados na relação dos intérpretes com seu espaço de treinamento.

² Termo usado por Karl Marx para designar comunidades de troca que escapavam ao quadro da economia capitalista, pois não obedeciam à lei do lucro.

PESQUISA

❖ 1. REFERÊNCIA DRAMATÚRGICA

A dramaturgia teve como ponto de partida a obra de Frank Wedekind “O despertar da primavera”, dela foram extraídos os conflitos que norteiam os discursos dos seguintes personagens: Melchior, Moritz e Wendla.

Benjamin Franklin Wedekind (Hanover, 24 de julho, 1864 – Munique, 9 de março, 1918) foi ator, dramaturgo e romancista. Escreveu espetáculos polêmicos como ‘O Espírito da Terra’, ‘A Caixa de Pandora’, e ‘A Morte e o Demônio’, que compunham a trilogia ‘Lulu’.

Em 1891, escreveu ‘O Despertar da Primavera’, peça que aborda o universo de um grupo de adolescentes e toca em temas como o florescer da sexualidade, o incesto, suicídio, a opressão familiar, educacional e religiosa.

❖ 2. APROPRIAÇÃO DO TEXTO

O trabalho dramatúrgico desenvolvido nesse projeto atendeu a uma especificidade, nele a dramaturgia passou por diversos estágios de forma e composição.

Para desenvolver esse assunto, é possível enunciar a reflexão de Patrice Pavis sobre a dialética entre texto dramático e encenação.

O texto dramático (texto linguístico), tal como é lido enquanto texto escrito, muitas vezes antecede o trabalho do encenador, entretanto, o ato de traduzi-lo em cena pode percorrer escolhas diversas. É isso que difere a leitura de um texto dramático através da cena, da leitura diretamente na fonte (Livro).

Para Pavis a encenação

não é uma translação do texto para a cena, mas sim, um teste teórico, que consiste em colocar o texto “sob tensão” dramática e cênica a fim de experimentar no que é que a anunciação cênica provoca no texto. (Pavis, 2008, p.27)

A encenação propõe a relação do texto dramático com o seu contexto social, ela é a “hipótese sobre uma enunciação que resulta, sem cessar, na concretização de novos enunciados” (idem). Isso se dá na leitura das ações cênicas, a leitura do não verbal.

A imagem pode ser traduzida em um significado, sem perder seu valor de imagem. Entretanto, a encenação não é apenas uma produção de sentidos e significados. A materialidade do espetáculo e a corporalidade dos atores produzem as “sensações”, com significantes que “transmitem e interpelam o espectador sem que o mesmo saiba ao certo o que aquilo quer dizer” (ibidem). É esta sedução que faz da encenação algo além da decodificação de signos e intenções.

Dentro desse contexto, o espectador de um espetáculo teatral trabalha com pelo menos duas leituras simultâneas: leitura do texto dramático e a leitura da encenação. Analisando ainda mais sistematicamente, Pavis enuncia uma terceira leitura: a *leitura espetacular*.

A leitura espetacular seria aquela diretamente relacionada às sensações obtidas no momento da cena, ela abrange uma camada de interpretação que vai além do verbo, da ação, do significado e da forma (opções estéticas), é algo que fica suspenso no interior da encenação, uma leitura atualizada, pessoal e instantânea; repleta de vida.

Partindo desses conceitos, esse projeto utilizou quatro denominações para esclarecer os processos percorridos pela dramaturgia aqui proposta:

- **Dramaturgia Base:** o texto dramático de Frank Wedekind, “O despertar da primavera”;

- **Discurso Dramatúrgico:** o discurso criado a partir da interação dos atores com a dramaturgia base;

- **Dramaturgia Parcial:** dramaturgia gerada a partir das interferências que o discurso dramatúrgico sofrerá quando ele for dialogado com o espaço de treinamento;

- **Dramaturgia Final:** a junção dos recortes dramatúrgicos do texto “O despertar da primavera” com a dramaturgia parcial.

- **Dramaturgia Espetacular:** a leitura das sensações propostas a partir da encenação. Ela que surge da consequência das ações cênicas.

Sendo assim, a criação da dramaturgia respeitou a seguinte ordem: um texto dramático sugeriu discursos dramatúrgicos aos atores. Os atores se relacionaram com seu espaço de treinamento a partir desses discursos. Dessa relação surgiu a dramaturgia parcial, que foi finalizada com a composição da dramaturgia final. A dramaturgia final aliada à encenação produziu a dramaturgia espetacular.

Esquema de criação dramatúrgica:



❖ 3. O TREINAMENTO

O roteiro de ações utilizado durante os treinamentos foi elaborado pelo diretor e teve como referência os conceitos de *errância e corpo espacial*.

Paola Berenstein³ conceitua errância como uma experiência urbana,

um tipo específico de apropriação do espaço público, que não foi pensado nem planejado pelos urbanistas ou outros especialistas do espaço urbano, (...) uma postura com relação à arquitetura e, principalmente, com o outro na cidade. (BERENSTEIN, 2006, p.117)

Nesse sentido, a postura dos atores ao se colocarem nesse espaço de criação foi a de um pesquisador interessado em descobrir o que há além da paisagem urbana que eles estão acostumados a ver em suas rotinas, ou que estão apontadas em mapas, por exemplo.

Para isso foi preciso que os atores criadores estivessem em um estado errante, ou seja, um estado de corpo que Berenstein faz analogia com o conceito de *devir*⁴ de Deleuze. Isso pode ser traduzido na pré-disposição dos atores em perder-se na cidade através de uma experiência simples, como andar pelo espaço urbano.

O trabalho traçou um paralelo com o conceito de devir, no sentido de pensar o corpo do ator como um organismo vivo em constante mudança. Andar pela cidade passou a ser um fenômeno único e efêmero, pois ambos, ator e espaço, estiveram em constante transformação, vulneráveis às interferências e contaminações, e mesmo que essa experiência tenha se repetido em diversos treinos ela não foi a mesma, pois, como no devir, os fenômenos se repetem, mas não se repete o mesmo fenômeno.

A cidade foi lida pelo corpo, e o corpo registrou essas memórias urbanas. Trata-se do registro de sua experiência com a cidade.

O contato com esse tipo de investigação espacial potencializou um estado sensível de um “corpo memória” que pode, através das vivências, atualizar a experiência do sensível, através de movimentos e imagens.

³ Paola Berenstein Jacques, Arquiteta e Urbanista, professora da Faculdade de Arquitetura e do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, pesquisadora CNPq

⁴ Devir é um conceito filosófico que qualifica a mudança constante, a perenidade de algo ou alguém.

As relações táteis, os sons, os discursos, enfim, as sensações que todos esses elementos provocaram, foram experimentadas no espaço com o objetivo de atualizar novas memórias físicas e colocá-las em zonas de turbulência, de onde brotam movimentos sinceros.

Aos poucos, as sensações do contato com esses impulsos primários se organizaram perceptivamente, e dessas novas percepções começaram a surgir ordenamentos temáticos, por fim, o roteiro dramatúrgico foi estruturado em torno de sentimentos motrizes que guiaram os temas discutidos.

Isso implicou ao projeto provocar nos atores 3 propriedades de relações espaciais: a territorialização, desterritorialização e a reterritorialização, ou seja, a identificação do espaço, a ação de perder-se nele através da experimentação livre de conceitos, e por fim, sua capacidade de re-significação.

O trabalho de atuação impediu os atores de caírem em conceitos pré-estabelecidos sobre o funcionamento do espaço, por exemplo, um banco de uma praça tem a função de servir de acento, mas durante o treinamento ele não obedeceu a essa função necessariamente, pois o ator esteve disposto a experimentá-lo em suas inúmeras possibilidades de relação.

São as apropriações e improvisações dos espaços que legitimam ou não aquilo que foi projetado, ou seja, são essas experiências do espaço pelos habitantes, passantes ou errantes que reinventam esses espaços no seu cotidiano. (BERENSTEIN, 2006, p.120)

Michel de Certeau faz a distinção entre os termos: lugar e espaço⁵. Para ele o primeiro seria, a princípio, estável e fixo enquanto que no segundo uma zona de instabilidade e movimento. A inscrição do corpo do ator em movimento e em experiência direta com o meio faz do simples “lugar” um “espaço”, portanto, um meio de signos em constantes transformações.

Assim como o espaço, o corpo do ator também foi transformado, pois no

⁵ In BERENSTEIN, Paola Jacques, 2006, p 120.

conceito de organismo errante, a presentificação do indivíduo no espaço faz com que ele também se torne espacialidade, como um processo denominado por Berenstein de incorporação.

A incorporação é também chamada de contaminação, trata-se

de uma ação imanente ligada à materialidade física, corporal, que contrasta com uma pretensa busca contemporânea do virtual, imaterial, incorporal. Esta contaminação acontece na maior parte das vezes quando se está perdido. (BERENSTEIN, 2006, p.121)

Para desenvolver esse estado de sensibilidade física capaz de absorver a fisicalidade da cidade e traduzí-la no corpo do ator, o treinamento precisou atender a uma série de exercícios voltados aos focos de atenção, concentração e disposição. Visando tais objetivos foram utilizados alguns exercícios da técnica do Viewpoints, por entender que se trata de um processo aberto que oferece caminhos que permitem ao artista cênico a percepção e melhor compreensão da dimensão psicofísica de suas ações.

Este método aborda nove diferentes “Pontos de Vista” físicos (Relação Espacial, Resposta Sinestésica, Forma, Gesto, Repetição, Arquitetura, Tempo, Duração e Topografia) e seis vocais (Altura, Dinâmica, Aceleração/Desaceleração, Silêncio e Timbre) a partir dos quais possa se dar um processo de improvisação estabelecido na relação tempo-espço.

A conexão corpo e ambiente foi fundamental para esse trabalho, por isso o desenvolvimento da percepção, da memória, da atenção, da escuta, da sensibilização e do estado de prontidão para a ação no momento presente, tornam-se fatores determinantes durante o roteiro de treinamento.

Letícia Martins (2008) quando se refere ao termo “escuta extraordinária”, propõe que

a movimentação dos indivíduos num grupo ocorra como resposta aos estímulos presentes no tempo e espaço trabalhado, como se todo movimento fosse uma continuidade do que já está acontecendo. (MARTINS, 2008, p.2)

Cita Bogart para afirmar que “a fonte para a ação e invenção vem até nós a partir dos outros e a partir do mundo físico ao redor de nós” (idem). Dessa forma, Viewpoints aguça a sensibilidade e os sentidos em um corpo que se move, permitindo que o ator se entregue ao ambiente.

A ideia foi sair dessa zona de pré-visibilidade das ações, através de referências criadoras de imagens e discursos.

❖ 4. PESQUISA SOBRE O ESPAÇO CÊNICO

O espetáculo “Interstício” integra as pesquisas desenvolvidas pela Companhia Subjétil. Criada em 2007, em Curitiba, a companhia desenvolve trabalhos em “Processo” e “Peças Curtas”, onde a expansão da cena é encontrada no espaço urbano e na ação como dramaturgia.

Seus trabalhos são fundamentados a partir do conceito da cena expandida⁶, o que os estimula à exploração do espaço urbano como espaço cênico.

A relação com os trabalhos da Subjétil se deu devido ao fato de o proponente do projeto, Lucas Buchile, ter atuado nos espetáculos da companhia e utilizado suas pesquisas como referenciais teóricos/práticos.

Esse projeto utilizou de diversos espaços, através de apropriações, interferências, investigações e por meio da própria encenação. Podemos considerar como espaço de relação direta: o “espaço urbano” (ruas, praças, e etc.), o “espaço da encenação” (Casa da Leitura Dario Vellozo), e também a dimensão do “espaço corpo” (espaço carregado no corpo do ator).

Os espaços de relação indireta foram aqueles gerados a partir do trabalho de atuação, como por exemplo, aquele que é criado após a interferência cênica feita na rua, composto por representações e significações outras que não são

⁶ Conceito discutido por Renato Cohen para refletir e investigar a expansão da cena teatral para além da zona tradicional de atuação encontrada no teatro dramático.

as originalmente encontradas, e que portanto, pode ser traduzido de inúmeras outras formas, não mais como simples “cidade”.

Outro espaço indireto utilizado foi o encontrado após a relação dos atores com a arquitetura teatral, considerando que o corpo do ator na encenação também se torna espaço e vem carregado de referências externas ao teatro, e que o palco em si também tem significações próprias.

Para esclarecer essas relações espaciais, são utilizados os conceitos de *espaço metafórico* e *espaço metonímico* traduzidos por Hans-Thies Lehmann (2007).

Quando se pensa no teatro dramático, o espaço de encenação é preenchido por simbolismos, por códigos e signos que metaforizam o “real” para criar uma relação poética com a plateia, levando-a para um universo paralelo e fantasioso, o espelho da realidade.

Lehmann ao falar sobre o espaço metonímico se refere a uma zona de atuação cuja espacialidade não é simbólica ou metafórica, mas a continuação do espaço real do teatro, que se torna uma parte do mundo, “pensada como algo que permanece no *continuum* do real: um recorte delimitado no tempo e no espaço, mas ao mesmo tempo continuação e por isso fragmento da realidade da vida” (LEHMANN, 2007, p.268).

Quando o ator se insere na rua em busca de relações, ele não a considera como um meio metafórico, pelo contrário, se relaciona com o que há de real nela. Ele não busca interpretar os signos das imagens que compõem esse espaço, mas busca criar parâmetros de relacionamentos que dilatam o uso desse espaço, atingindo um estado sensível de relação, porém, real.

Por isso, quando o corpo do ator entrou no espaço de encenação, ele não utilizou de suas ações para “representar” o espaço urbano, pois aí se trataria do uso metafórico do espaço, mas buscou atualizar no seu corpo os estados sensíveis atingidos na rua.

PROCESSO

A primeira consideração a ser feita sobre o processo de montagem do espetáculo “Interstício” é a pertinência da rotatividade dos atores. O processo passou por quatro formações de elenco, fato que exigiu da direção uma articulação dinâmica entre pesquisa teórica e prática, fazendo com que o processo de ensaio se voltasse constantemente para seus referenciais teóricos, com o objetivo de não perder o foco da pesquisa.

O processo de montagem do espetáculo Interstício no início era dividido nas seguintes etapas:

- 1 – Apropriação do texto;
- 2 – Treinamento no espaço urbano;
- 3 – Proposta de instalações urbanas;
- 4 – Construção dramatúrgica;
- 5 – Mapeamento do corpo;
- 6 – Construção de Imagens;
- 7 – Construção de cenas.
- 8 – Ensaio de Cenas.

Durante a fase de apropriação do texto os atores investigaram seus discursos dramatúrgicos e encontraram os temas embaixo relacionados:

Roger – Solidão.

Rafael – Morte da memória.

Larissa – Abertura.

Com esse material foi construído o roteiro de ações que guiou o treinamento dos atores no espaço urbano, inicialmente na “Praça Rui Barbosa”, na cidade de Curitiba.



(imagem da Praça Rui Barbosa – centro de Curitiba – Google Maps)

Na praça os atores desenvolveram exercícios de relação espacial com base nas técnicas de *viewpoints*. Além disso, foi praticada a Errância.

Ao andar pelo espaço como um *urbanista errante*, ou seja, como aquele que

busca o estado de espírito errante, que experimenta a cidade através das errâncias, que se preocupa mais com as práticas, ações e percursos, do que com mapas e planos, com o culto do desenho e da imagem, (BERENSTEIN, 2006, p.118)

os atores deixaram de priorizar as experiências direcionadas às imagens e representações visuais, para valorizar as que despertam outros sentidos corporais.

Com o decorrer do exercício, ações foram inseridas nessa caminhada, cada ação era extraída do discurso dramático dos atores e, aos poucos, se dissolviam no espaço.

No início a ação era simples e matricial, a partir do momento em que elas eram lançadas no espaço o diálogo proposto transformava as ações e gerava novos discursos.

Os atores registravam essa experiência por meio da escrita automática, praticada no final de cada ensaio. O texto escrito servia de material dramaturgico para a composição do espetáculo.

Além da errância, *viewpoints* e o roteiro de ações praticado na praça, outros exercícios guiaram o treinamento dos atores durante esse período, como a caminhada de olhos fechados, o exercício da “Raia” e a “Permanência”.

A caminhada de olhos fechados era guiada apenas pelos ruídos da praça, entretanto, os atores e o diretor problematizavam o exercício com alguns comandos de direcionamento, explorando a arquitetura do ambiente. A “Raia” consistia em corredores imaginários que separavam os atores, eles desenvolviam 5 ações: parar, andar, correr, pular e deitar. Todas as ações viam da influência do ambiente.

A “Permanência” era a ação de permanecerem deitados no chão da praça por vinte minutos, explorando o estado de vulnerabilidade dos corpos.

Outras experimentações acompanharam essa fase do processo como;

Mapeamento do corpo:

Consiste na investigação pessoal dos atores com o intuito do reconhecimento dos próprios corpos, buscando na memória física os traumas que constituíram posturas, manias, cicatrizes entre outras características.

Essas observações aliadas aos outros registros físicos começaram a configurar um corpo cênico, que ainda não era exatamente o corpo dos personagens, mais já apontavam bons direcionamentos.

As propostas de instalações cênicas forneceram aos atores um bom exercício de diálogo com o espaço, além de desenvolver praticamente o conceito de escuta extraordinária, entretanto, os resultados obtidos estiveram distantes da dramaturgia inicial.

Foi preciso retornar ao “Despertar da primavera” e extrair dele o discurso do espetáculo.

Para isso foi feito um recorte do texto para a retomada do trabalho. O trecho selecionado retratava o momento em que Moritz falava sobre seu suicídio e sobre seus conflitos em estar vivo, movido por desejos e culpas.

O diretor deu o trecho para o ator estudar e selecionar do texto verbos que ele identificava importantes, a partir dos discursos dramatúrgicos

Dessa seleção surgiram os seguintes verbos:

- Culpar.
- Iludir.
- Decapitar.
- Acabar.
- Morrer.

Partindo do princípio de que verbo é ação o ator se colocou no espaço urbano novamente, buscando relação com o ambiente por meio desses verbos/ações. O conceito de encaixe guiou o trabalho de atuação durante esse momento.

O diretor selecionou ações que se repetiam nessa relação para que o movimento fosse “afinando”, depois disso trouxe novas imagens e diferentes impulsos para uma mesma ação. A partir desse exercício, estados físicos foram gerados e registrados na memória corporal do ator.

Essa fase de treinamento foi feita na praça Santos Andrade em Curitiba.



(Imagem da Praça Santos Andrade – Centro de Curitiba – Google Maps)

Uma nova dramaturgia foi sendo construída com base nesse indivíduo, repleto de conflitos, refugiado e em busca da morte.

Em contraponto a isso, a atriz se apoiou nos sentimentos mais abstratos desse personagem e foi para o treinamento com o objetivo de explorar a sonoridade do espaço e suas referências estéticas.

Ambos encontraram no espaço urbano material de criação para o espetáculo, seja ele direcionado à atuação ou à dramaturgia. O desafio maior era traduzi-lo para o espaço da apresentação (Casa da Leitura Dario Vellozo).

A proposta de trabalho foi atualizar os estados físicos e as ações desenvolvidas no espaço urbano através da interação de todos esses elementos com a arquitetura da casa.

Para isso a linha de direção teve que contemplar a dramaturgia, as ações e a arquitetura, buscando encontrar pontos de tangência e harmonia entre todos os elementos.

Os ensaios no espaço da casa da leitura contribuíram muito para a articulação entre corpo (ação) e o texto, até então pouco articulados. A arquitetura do espaço também passou a ser considerada como fonte dramática e o espetáculo encontrou sua estética própria.

RESULTADO

Ao analisar o resultado do espetáculo interstício é possível ver um significativo amadurecimento do projeto após os novos direcionamentos

Os cinco estágios da dramaturgia propostos na pesquisa foram contemplados, merecendo destaque para a dramaturgia espetacular, podendo ser identificada no reflexo das ações de desequilíbrio do personagem principal ou em suas freqüentes batidas na parede do interior da casa da leitura.

Através do processo de incorporação espacial já citado, o corpo do ator também se tornou espaço, mas, um espaço metonímico, um fragmento da realidade, composto por pulsões, energias e ritmos vivos, reais.

Um corpo que trabalha sob a égide da hibridez resulta num corpo expressivo, preciso, vibrante. O termo “vibrante” não está colocado neste trabalho do ponto de vista metafórico; o corpo de fato vibra por que está energeticamente carregado de potência, de energia, de forças opostas que atuam simultaneamente no equilíbrio. Estar em vida é estar em constante vibração. (SILVA, 2009, p.6)

Esse “corpo espacial” foi carregado para o interior da Casa da Leitura para propor a justaposição de dois espaços (arquitetura teatral e corpo espacial). O corpo também se tornou a justaposição de corpo organismo e espaço urbano. É nessa perspectiva que foram criados os espaços de relações indiretas, propostos na pesquisa espacial.

A primeira cena executada na escada do casarão foi construída a partir do estado de permanência, feito no início do processo, e das ações encontradas na escadaria do prédio da Universidade Federal do Paraná, situada na Praça Santos Andrade. Ela é a resposta dos processos de territorialização, desterritorialização e a reterritorialização citados na pesquisa.

O personagem da Rainha sem Cabeça explorou na sonoridade do texto as leituras imagéticas e sonoras feitas no ambiente urbano, buscando estabelecer também a relação de opressão sob o personagem principal.

Ela era responsável por ampliar a percepção do espectador para fora do espaço de apresentação, propondo diálogos com a parte externa à Casa da leitura, incluindo o ambiente urbano na dramaturgia, como foi investigado no livro “Estética Relacional” de Nicolas Bourriaud (2009). Dessa forma, o espetáculo propõe outros espaços de relação entre espectador e obra de arte.

O protagonista buscava constantemente o encontro entre dramaturgia e arquitetura, colocando o texto em confronto com o espaço, por meio de ações que se dissolviam nas paredes, no chão e nas janelas da Casa da Leitura. O *viewpoints* guiava não somente as ações entre os dois personagens, mas também entre os personagens e a espacialidade presente na cena.

Outra estratégia de direção foi explorar o espaço como elemento fundador e direcionador da dramaturgia, isso desde o início do processo. O espaço estabelecia o material de trabalho para os treinos na rua e, durante o espetáculo, compunha o estado emocional do personagem principal (alguém que se vê caindo em constante desequilíbrio, isola-se em pensamentos e questionamentos e depois se liberta para as relações sociais).

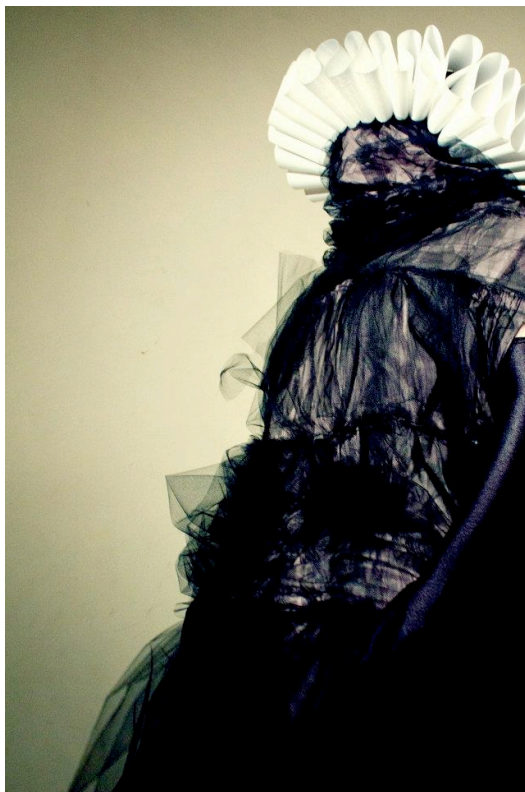
Do mesmo modo, o espetáculo iniciava com cenas no plano superior, depois plano médio, até ir para o plano inferior. As janelas encontravam-se abertas no início do espetáculo. A rainha executava a ação de fechar as janelas, isolando o espaço da encenação, no mesmo momento em que as luzes eram apagadas. A principal relação com o espectador era com outros sentidos diferentes da visão. Por fim as janelas se abriam novamente e propunha uma fuga do personagem principal para o ambiente externo.

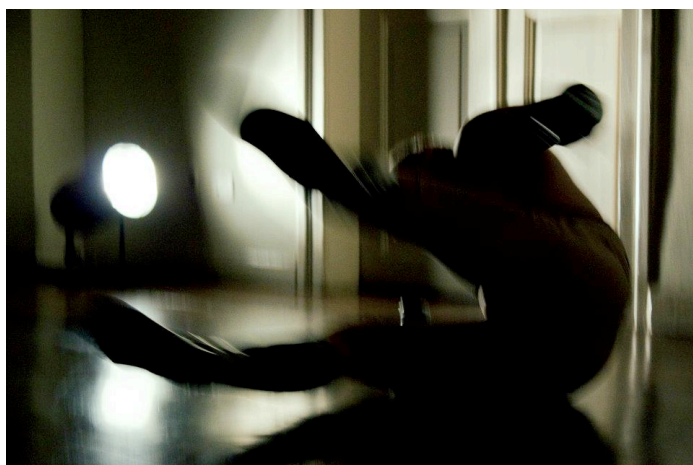
As ações, os estados físicos e a relação espacial compunham a dramaturgia não verbal que o texto escrito não dava conta de comunicar.

A saída do personagem principal para o ambiente externo também é o resultado dos estados físicos encontrados durante as instalações urbanas.

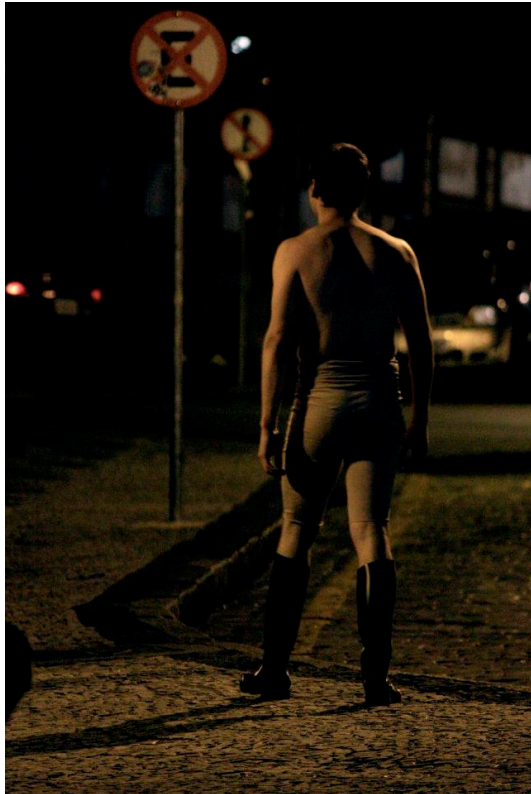
O espetáculo propôs o que Isabel Alves da Costa chama de “encontro”, um lugar entre, um interstício – um espaço dentro do espaço – estabelecendo as condições ideais para escapar à uniformização dos comportamentos, à hierarquia e ao controle. O espaço do encontro operou, no cotidiano, situações de partilha e proximidade, resistindo à matriz dominante e instalando a possibilidade de existência de lugares outros.

FOTOS











BIBLIOGRAFIA:

- AVELAR, Rômulo. **O avesso da cena: notas sobre produção e gestão Cultural**. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2008.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BASBAUM, Sérgio Rolaw. **Sinestesia, arte e tecnologia: Fundamentos da cromossomia**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2002.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo : Perspectiva, 2002.
- GREINER, Crhistine. **O Corpo – Pistas para estudos indisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2005.
- HANNA, Judith Lynne. **Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo**; trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos Errantes: a arte de se perder na cidade**. Salvador: EDUFBA, 1998.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**; trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MARTINS, Letícia. **Viewpoints e educação somática: conexões a partir de uma Prática cênica**. Santa Catarina, 2008.
- NETTO, Teixeira Coelho. **Semiótica, Informação e comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- NOVAES, Adauto (Org.). **A condição humana as aventuras do homem em tempos de mutação**. São Paulo: Agir, 2009.
- PAVIS. Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**; trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. **Políticas do corpo**. Elementos para uma história de práticas corporais. Trad. Mariluce Moura. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.
- SILVA, Keila Fonseca. **A poética do corpo híbrido: Diálogos possíveis no processo de montagem de medeia em juízo**. Departamento de Artes UFRN, s/r.