

# O Corpomente Em Ação: Percursos De Criação De Uma Arte Do Ator<sup>1</sup>

Sandra Meyer Nunes<sup>2</sup>

Anderson Luiz do Carmo<sup>3</sup>

**Resumo:** O presente estudo pretende refletir sobre a noção de ação física e os mecanismos de criação/treinamento frutos desse entendimento. Traça um percurso histórico desde a elaboração do conceito por Stanislavski, passando pelas contribuições de alguns dos continuadores de sua obra até a concretização de uma metodologia de abordagem contemporânea formulada por Anne Bogart, onde identifica-se a elaboração das ações físicas com ênfase no corpo em movimento no tempo-espaço.

**Palavras-chave:** Viewpoints - Ação Física - Treinamento - Criação

## DO COMEÇO

*Corpos quentes, doloridos e silenciosos estão imóveis em sua verticalidade sobre o chão de madeira. Tem início um movimento lento e quase imperceptível que se torna uma caminhada e por fim faz todos correrem. Novamente imobilidade. Respiração ofegante e suor escorrendo<sup>4</sup>.*

Esse é um trecho da rotina que se estabeleceu durante as manhãs de agosto de 2008 à julho de 2009, onde professores, alunos e artistas ligados a UDESC<sup>5</sup> se reuniram e deram forma à experimentação prática da pesquisa desenvolvida pelo grupo *O corpomente em cena: as ações físicas do ator/bailarino*.

Desde de 2006 o grupo de pesquisa se dedica, sob a orientação da Professora Doutora Sandra Meyer Nunes, ao estudo dos **View-**

**points** e do **Suzuki** - metodologias de treinamento e criação sistematizadas e utilizadas, respectivamente, pela diretora norte-americana e professora da Universidade de Columbia (EUA) Anne Bogart (junto de Tina Landau) na SITI Company de Nova York e pelo diretor japonês Tadashi Suzuki na SCOT da cidade japonesa de Toga.

A dedicação do grupo de pesquisa as ditas metodologias se justifica na procura de compreensão de procedimentos criativos que tenham como premissa a investigação da relação corpo e mente e sua ação no tempo-teóricos onde a bibliografia produzida pelos criadores das metodologias estudadas eram lidas, discutidas, relacionadas com outros auespaço que ocupam.

Durante esse período da pesquisa na UDESC, ambas as metodologias foram compreendidas como possibilidades a serem experimentadas; mediante esse experimento prático desenrolaram-se uma série de encontros

1 Relatório final apresentado como resultado da pesquisa teórico-prática do grupo O corpomente em cena: as ações físicas do ator bailarino do CEART da UDESC.

2 Professora Doutora em Semiótica na PUC-SP e docente efetiva da Licenciatura e Bacharelado em Teatro e do PPGT da UDESC.

3 Acadêmico da Licenciatura e Bacharelado em Teatro, Bolsista de IC - PROBIC/UDESC.

4 Anotações pessoais realizadas em um caderno de ator (nota do autor).

5 No período em que o presente texto foi desenvolvido fizeram parte do grupo (por períodos e em momentos diferentes) a coordenadora Sandra Meyer Nunes, os bolsistas IC Anderson Luiz do Carmo, Fabiano Rodrigo Lodi da Silva e Pedro Henrique Pires Ferreira Coimbra, os docentes Stephan Arnulf Baumgärtel e Vicente Concílio, as alunas do PPGT Andréia Paris, Caroline Holanda e Giselly Brasil, e as graduandas Amanda Gartner, Gabriela Corrêa Gianetti e Maria Carolina Vieira.

tores e com as práticas artísticas desenvolvidas por cada um dos membros do grupo.

A reflexão oriunda desse processo de treinamento acabou por aproximar os postulados de Anne Bogart - norteadores de nossa experiência - dos escritos resultantes das pesquisas de Constantin Stanislavski (1863-1938) e seu mais provocador discípulo Vsevolod Meyerhold (1874-1940), bem como das reflexões mais recentes do diretor/pedagogo argentino Raúl Serrano e as de Renato Ferracini - ator-criador do LUME, núcleo teatral sediado na UNICAMP.

As diferenças e semelhanças encontradas nas compreensões e processos de criação/articulação das **ações físicas** presentes no ideário desse grupo de artistas/estudiosos embasam a discussão aqui colocada a cerca da construção de sentidos na cena através da exploração da potência do **corpomente** do ator/bailarino.

## É HORA DE MUDAR

Entre os últimos anos do século XIX e os primeiros anos do século XX tem início um processo que modifica drástica e permanentemente o fazer teatral: no Teatro de Arte de Moscou, Stanislavski propõe procedimentos de criação e articulação cênica inéditos que alteram a lógica dos processos de criação do ator. Se, até então, o fenômeno teatral estava centrado no dramaturgo, e sua arte era o texto que - sob a orientação do diretor - era transmitido ao público pelos atores, do início do século em diante, o teatro passa a centrar-se na figura do ator, que com seu corpo constrói sua arte, justaposta a do dramaturgo e articulada pelo diretor. Esse é um momento onde o ator deixa de meio de transmissão da arte de um terceiro e a platéia e passa a ser criador de uma arte própria<sup>6</sup>.

Ainda que no século XX tenham sido produzidas outras formas de pensar um teatro não pautado na figura do ator - onde este divide a responsabilidade da cena com outros elementos - podemos considerar o ator como grande objeto/sujeito de pesquisa no século passado. Stanislavski se torna o precursor de um grupo de diretores (reunidos não temporalmente, mas pelos princípios que guiam seus trabalhos) que transformam o teatro na arte do ator e fazem das outras artes da cena complementares a representação: desde o advento das pesquisas stanislavskianas - cada vez mais e com maior radicalidade - o trabalho de cenógrafos, figurinistas, compositores e dramaturgos pas-

sa a se dar em função do trabalho do ator - em torno de quem gravitam inúmeras teorias.

Mas qual é a matéria prima da arte de um ator? O texto, o figurino, a arquitetura da cena e a música, geralmente, são incumbências de outros artistas. O que resta ao ator fazer? É nesse ponto em que reside a maior revolução que as proposições stanislavskianas trazem: os antigos manuais que portavam as posições correspondentes a determinados sentimentos e situações, bem como os trabalhos vocais pautados unicamente nas necessidades do texto dão espaço ao trabalho sobre as potencialidades do corpo e da mente objetivando sua utilização na experimentação e construção das ações físicas.

## AÇÃO, AÇÃO, AÇÃO

Tendo sido inicialmente proposto como caminho de leitura e compreensão do texto por parte dos atores, de forma a clarear o objetivo da personagem e da peça, o "método" das ações físicas instaura uma nova fase no teatro ocidental, uma vez que se preocupa em aparelhar o ator com procedimentos que lhe permitam elaborar sua arte.

Resultado de pesquisas ininterruptas e que se prolongam até o fim da vida de Stanislavski, o método das ações físicas é subsequente a uma fase de pesquisas e interpretações pautadas em processos emocionais. O método procura estabelecer união entre a concretude do corpo do ator e a sua dimensão psíquica. Para Nunes (2006), ação física é um termo corretamente adotado na medida em que esta concretude do corpo de um ator "carrega a dimensão psíquica ou espiritual em sua própria operacionalidade, sendo possível ser vislumbrada do exterior, ou seja, na ação do corpo" (NUNES, 2006, p. 20).

O ato cognitivo deixa de ser limitado a mente e se dá em toda a extensão do corpo. A ação física é resultado de um corpo que pensa e de uma mente que age simultaneamente e sem qualquer tipo de hierarquia. O ator se torna território de trânsito de informações - tanto subjetivas e ligadas a sua individualidade como objetivas e ligadas a comunicação a ser estabelecida com a audiência.

Em pleno florescer do realismo/naturalismo, a pesquisa de Stanislavski conduz as ações físicas ao desenvolvimento de movimentos cotidianos, passíveis de serem reco-

6 Em Ferracini encontramos distinção entre o ator "interpretativo" e o "representativo"/"em estado cênico": esse primeiro faz intermédio entre a linguagem literária (o texto dramático escrito pelo dramaturgo) e a linguagem cênica; o segundo, vai além dessa tarefa e "cria um espaço único" (FERRACINI, 2006, p. 31) que corresponde a sua criação: as ações físicas que justapostas aos demais elementos criam a cena.

nhecidos no dia-a-dia e até mesmo triviais mas que assumem sentido mediante sua elaboração e articulação relacionada a um determinado contexto. Para Stanislavski um ato ou atividade cotidiana banal, podem vir a ser uma ação física, desde que que o ator estabeleça um jogo de intenções numa dinâmica de ações, relacionada ao personagem.

*Com que se ocupava Lady Macbeth no ponto culminante de sua tragédia? Com o simples ato físico de lavar da mão uma mancha de sangue (STANISLAVSKI, 2008, p. 187).*

A situação político-social é fator fundamental nessa experiência com o método das ações físicas, na medida em que permeia a criação e a relação entre artistas e sociedade:

*Serrano (1996) aponta para as prováveis implicações políticas, pois a afirmação da materialidade do corpo estava próxima da formulação marxista, que sustentava a necessidade de começar o trabalho a partir das questões materiais e visíveis, para, só então, criar as condições para a aparição da vida espiritual. (...) o trabalho do ator no método das ações físicas partiria do corpo em direção a dimensão subconsciente (NUNES, 2006, p 24).*

As ações físicas se configuram, portanto, como meio de tornar físicas as emoções e, assim, fazê-las visíveis para o espectador. No entanto, o encenador afirma que:

*Em cena não pode haver, em circunstância alguma, qualquer ação cujo objetivo seja o de despertar um sentimento qualquer por ele mesmo [...] quando escolherem algum tipo de ação, deixem em paz o sentimento e o conteúdo espiritual [...] esses sentimentos resultam de alguma coisa que se passou primeiro (STANISLAVSKI, 2008, p. 71).*

Dessa forma, segunda a ótica de Stanislavski, o primeiro passo a ser dado na construção de uma interpretação é a criação de ações físicas das quais os sentimentos resultariam. Aqui há uma brecha que permite ver uma lógica de criação onde a ação desencadearia a emoção.

*[...] a partir dos objetivos e ações mais simples, vamos adiante para criar a vida física do papel, e daí mais uma vez avançamos, criando a vida espiritual [...], juntas, elas geram dentro de nós o verdadeiro senso de vida na peça e no papel [...] (ibidem, p. 267).*

É importante frisar a existência de uma outra camada da pesquisa stanislavskianas anterior ao método das ações físicas: a memória afetiva. O florescimento da psicanálise, desenvolvida nos estudos de Sigmund Freud (1856-1939), inevitavelmente reverbera no Teatro de Arte de Moscou e a dimensão psicológica das personagens recebe especial atenção na direção de Stanislavski. Contudo, esse é justamente o aspecto criticado pela encenadora americana Anne Bogart, ao questionar o entendimento das teorias sobre a emoção propostas por Stanislavski na compreensão teatral norte-americana. Tema esse discutido mais à frente deste artigo.

Os procedimentos desenvolvidos e experienciados por Stanislavski, influenciam ampla e inegavelmente Meyerhold - um de seus atores que posteriormente também torna-se encenador e acaba por radicalizar seu posicionamento no que tange as ações físicas ou no que ele chama de **movimentos**.

*Se retirarmos do teatro a palavra, o figurino, a ribalta, as coxias e o edifício teatral, enquanto restarem o ator e seus movimentos cheios de maestria, o teatro continuará a ser teatro" (MEYERHOLD apud PICON-VALLIN, 2006, p. 23).*

Assim:

*Meyerhold radicaliza a mudança de ponto de vista elaborada por Stanislavski no mundo do teatro europeu. [...] se seu mestre pôs no centro do trabalho teatral [...] o personagem fictício [...] na forma pela qual o ator deve, por meio de uma longa aprendizagem, reencarná-lo [...] Meyerhold elabora a teatralidade em torno do próprio ator [...] trabalhando, do ator como criador - produtor [...] de uma nova realidade (PICON-VALLIN, 2006, p. 26).*

Existe em Meyerhold um rompimento em relação a subordinação ao texto literário e uma crescente valorização do trabalho do

ator e de sua potência corporal. A exploração dessa potência resulta em um teatro onde todos os demais elementos teatrais se dão em função da atuação:

*"[...] ele [Meyerhold] aproxima [o ator] das outras artes do corpo - teatro de feira, teatro de variedades, balé clássico e moderno, circo - ampliando, assim, as habilidades que ele requer do ator" (ibidem, p. 27).*

Em um espaço de tempo razoavelmente curto - referindo-se ao início dos estudos de Stanislavski e a concretização da estética de Meyerhold - a ação física deixa de ser somente reprodução de ações cotidianas ligadas ao contexto realista/naturalista e passa a ser exploração e elaboração do corpo em cena que é tão importante quanto (ou mais) que o próprio texto literário, uma vez que:

*Meyerhold afirma: 'o elemento dramático em cena é, antes de tudo, a ação, a tensão da luta [...] o trabalho do corpo é capaz de dar ao ator seu próprio texto, constituído de olhares, pausas, paradas, movimentos cênicos, gestos e procedimentos que lhe permitam dar de seu corpo perspectivas visuais diferentes (ibidem, p. 28).*

Esse texto, construído com ações, objetiva "atingir o interior pelo exterior" (PICON-VALLIN, 2006, p. 29); com controle e rigor, o ator meyerholdiano está livre de sentir as emoções de sua personagem, e através de seu corpo cria imagens que afetam ao público. O que interessa é que o espectador se emocione, não o ator. Diferentemente de seu mestre, Meyerhold não justapõe ações físicas e memória afetiva. Para Picon-Vallin, Meyerhold dá a essa primeira categoria uma dimensão mais basal na elaboração da arte do ator que o próprio Stanislavski.

Esse percurso que a ação física traça - sempre como base na arte do ator, justaposta ou não com outras fontes de produção de texto cênico - se aproxima gradativamente da compreensão que se adota na metodologia do **Viewpoints**. É preciso, ainda, pensar no que se falou a cerca das ações físicas depois dos encenadores russos e como ela se

configura hoje, mediante a continuação de seus estudos e experimentações.

Refletindo sobre Jerzy Grotowski (1933-1999) - um dos grandes continuadores da pesquisa de Stanislavski - Ferracini estabelece um esboço conceitual de ação física da seguinte maneira:

*"[...] fluxo muscular-nervoso com total engajamento psicofísico em conexão ou com algo externo (seja objeto, espaço, outro corpo (ator ou espectador), imagem, e mesmo outra ação física) e que é formalizada, estruturada, ritmada, enfim, codificada no tempo-espaço (FERRACINI, 2009, p. 3).*

Ação física é, então, fenômeno orgânico que engaja corpo e mente, se conecta com tudo mais que se passa na cena e se articula em relação ao tempo-espaço.

Essa afirmação, no entanto, não diz, em momento algum, que o ator está ininterruptamente realizando movimentos que dispendam grande energia:

*É necessário que se entenda que a detenção do movimento não deve ser necessariamente vista como inação. Muito pelo contrário: no teatro realista a "inação ativa"<sup>7</sup>, a repressão como modo de existência da ação, representa uma das ferramentas fundamentais. [...] Para que a ação se constitua como ferramenta realmente eficaz, é necessário vê-la de modo abrangente; é preciso pensá-la de modo que inclua sua repressão ou negação forçada [...] como um comportamento físico transformador (SERRANO, 2004, p. 229).<sup>8</sup>*

O que, sim, é fator determinante para a utilização do termo ação física é um empenho psicofísico no que se faz; e no que se faz deve residir conexão com tudo mais que se passa na cena, sejam ações físicas, efeitos técnicos e reações da audiência.

Existe, portanto, uma série de condições e características que permitem territorializar a ação física, bem como existem um série de

.....

<sup>7</sup> Dentro da metodologia de trabalho, Bogart e Landau usam o termo stillness: diferente de parada ou pausa, é uma paragem; interrupção de movimento exterior que mantém as qualidades do corpomente em ação.

<sup>8</sup> Tradução não editada e realizada para a elaboração deste artigo.



procedimentos pedagógicos - apontados tanto por Stanislavski como pelos continuadores de sua pesquisa - para criação e articulação dessas ações físicas. A questão que resta ser discutida neste breve artigo, é como o **Viewpoints** se encaixa dentro de um cenário onde quase se esgotaram as possibilidades de exploração do que comumente é chamado de ação física. Como a metodologia desenvolvida por Bogart trabalha com essa porção da construção do texto cênico creditada ao ator, depois de tantas experiências e estudos ao longo do século XX?

## PONTOS DE VISTA SOBRE O PERCURSO DE (NÃO) CRIAÇÃO

Merece espaço uma contextualização do cenário e uma breve linha do tempo nos quais surge e desenvolve-se o pensamento gênese que norteia o conjunto de saberes que Bogart e Landau formalizam no **Viewpoints**.

Os EUA se encontram, a partir dos anos 60 do século XX, em um período de efervescência política, civil, moral e artística. Em grandes centros urbanos, como Nova York, desencadeia-se um movimento que leva artistas a repensarem - além de sua função social - seus processos criativos, seus resultados estéticos e a recepção advinda da audiência.

Coletivo de relevância e destaque internacional, o **Judson Church Theater** é composto por jovens artistas que se enquadram perfeitamente na descrição acima. Incluía atores, dançarinos, músicos, pintores e cineastas que se uniam pelo desejo de libertar a dança do ideário moderno que é embebido de dramaticidade e psicologização; nas experimentações:

*Trabalhando com a noção de que tudo é possível, esses artistas começaram a mudar as regras. [...] Improvisação tornou-se a língua comum e todos se ajudavam mutuamente. Um dos acordos fundamentais que unia este grupo era sua crença em uma arte não hierárquica [...] com todos os membros tendo iguais oportunidades de acesso as performances (BOGART e LANDAU, 2005, p. 4).<sup>9</sup>*

Fazem parte deste grupo (em momentos distintos) Aileen Passloff e Mary Overlie, dan-

çarinas e coreógrafas com quem Bogart entra em contato na década de 70 e por quem tem o pensamento profundamente contaminado. Passloff propunha exercícios de composição onde "os alunos foram convidados a criar seu trabalho baseando-se em sonhos, objetos, propagandas, qualquer coisa que pudesse alimentar a criação" (*ibidem*. p. 5), despertando em Bogart a possibilidade de aplicação de regras de outras artes para a criação teatral, bem como a necessidade de explorar as possibilidades criativas de cada **performer**. Overlie trás uma proposta de estruturação de tempo e espaço na improvisação de dança, "os Seis Pontos de Vista: espaço, forma, tempo, emoção, movimento e história" (*ibidem*. p. 5), que aparentam - e compravam - ser potentes para elaboração de formas teatrais.

Na década e 80, Bogart e Landau trabalham juntas no **American Repertory Theatre**, em Cambridge-MA, e tem início um período de experimentação e expansão dos princípios de Passloff e Overlie que resulta em "nove **viewpoints**<sup>10</sup> físicos (relação espacial, resposta sinestésica, forma, gesto, repetição, arquitetura, andamento, duração e topografia) e [cinco] **viewpoints** vocais (altura, dinâmica, aceleração/desaceleração, silêncio e timbre)" (*ibidem*. p. 6).

Esses princípios norteadores assumem forma de jogos eminentemente improvisatórios que partem da concretude do corpo e de sua relação com o tempo-espaço (e consequentemente outros corpos) para a criação de movimentos - realizados com consciência, domínio e precisão - que obedecem a regras que os enquadram dentro de uma série de características; além dessas características que estabelecem linhas-gerais para a criação, existem, dentro destes jogos, tarefas a serem cumpridas<sup>11</sup>.

Aqui identificamos uma abordagem das ações físicas onde a preocupação não é entender a psicologia e a história da personagem. O ponto de partida é uma elaboração física consciente. As questões ligada ao tempo (em quanto tempo realizo uma ação; por quanto tempo me detenho repetindo-a; quantas vezes a repito; que velocidades utilizo na sua execução), ao espaço (distância/proximidade entre meu corpo e qualquer outra coisa; o desenho que meu corpo tem; o desenho que meu corpo produz no espaço; como me relaciono com cores, texturas, tamanhos do que me cerca) e

.....

<sup>9</sup> Tradução não editada e realizada pelo grupo de pesquisa O corpomente em cena..

<sup>10</sup> Optamos manter o termo original da língua inglesa.

<sup>11</sup> Essa especificidade da metodologia é conceituada por Bogart e Landau como composição; este é foco a ser desenvolvido a partir de agora na pesquisa d' O corpomente em cena.

a conexão com os demais participantes (como estabeleço comunicação entre o que realizo e o que os demais realizam, como permito que a ação do outro contamine as minhas) cria uma “forma” corporal preenchida de um “conteúdo” que pode ser classificado como um processo mental desencadeado concomitantemente ao movimento. Aqui se encontra a ação física: um resultante da elaboração das qualidades corporais e suas consequências mentais que se dão durante o jogo que propõe uma relação interdependência entre um corpo e os demais, bem como uma situação outra no que tange ao tempo e ao espaço no qual se transita. Logo:

*Viewpoints são uma filosofia traduzida em um técnica para (1) treinar performers; (2) construir grupos; e (3) criar movimentos para o palco. [...] são uma série de nomes atribuídos a certos princípios do movimento [...] são pontos de consciência que [se] faz uso enquanto trabalha (ibidem, p. 7).*

Importante pilar desta metodologia, o aproveitamento da camada de informações presentes na morfologia dos corpos dos atores, nos posicionamento que estes escolhem no espaço antes de uma improvisação, a arquitetura da sala de ensaios abre a reflexão para o fato que não é só o ator quem age no tempo-espaço; este tempo-espaço também age sobre ele.

Essa característica torna ainda mais tênue a linha que divisa o processo de treino/criação proposto por Bogart em um ambiente teatral da lógica presente na dança e na **performance**. Existe um ruptura - consciente e desejada - com abordagens convencionais. Isso se dá como resposta a diminuição e má compreensão do sistema Stanislavski, tomado como regra e preponderante nos EUA nos últimos setenta anos e limitando a criação ao uso da memória afetiva.

*[...] eficaz para cinema e televisão, este legado tem acorrentado o teatro americano a uma abordagem ultra-realista da arte do palco. [...] [posteriormente, Stanislavski] alterou a ênfase no processo de indução emoção através da memória afetiva para um sistema de cadeias-de-ação psicofísicas, onde a ação [...] induzia a emoção (ibidem, p. 16).*

O **Viewpoints** procura apontar caminhos para um teatro que explore distintas aborda-

gens sobre um tema, leve o grupo de atores a uma mesma sintonia e permita um elo comunicação com a audiência. Para Bogart Em lugar de forçar uma emoção em especial se deseja o surgimento de “sentimentos indomados” (**ibidem**, p. 16). é importante ter em mente que os “**Viewpoints** não implicam num estilo. O trabalho produzido a partir do **Viewpoints** pode ser altamente formal [...] ou altamente naturalista” (**ibidem**, p. 133).

## ESPAÇO DE CONTRADIÇÕES E FRONTEIRAS

Uma última peculiaridade presente na metodologia merece ser discutida. Traçando um breve panorama de suas especificidades fica clara uma desconsideração em relação ao que podemos chamar trilha única. Os elementos que compõe a cena (ação, texto, sonoplastia, iluminação, figurino, cenografia e o corpo do ator) não precisam e - no que tange a aceitação de Bogart - não devem seguir uma mesma trilha, apontar para uma mesma direção. Citando Friederich Dürrenmat, a encenadora americana afirma que “[...] o teatro começa com um desacordo entre o que se vê e o que se ouve” (**ibidem**, p. 187).

A edificação de sentidos em um teatro que carrega esta afirmação se dá de forma diferente do convencional e, sujeito/objeto em maior evidência nesta concepção, o ator e seu corpo são redimensionados e fronteiras entre as artes que dele se utilizam se suavizam. Este corpo “[...] se torna plurívoco em significabilidade[...]- (LEHMANN, 2007, p. 158). Assim:

*[...] uma vez que o corpo não expõe [necessariamente] nada além de si mesmo, a renúncia à significação e a orientação para um corpo destituído de sentidos [...] se revelam como o mais extremo fardo do corpo, com uma significação que diz respeito a toda a existência social (ibidem, p. 158).*

É nesse corpo que proporciona trânsito de informações, onde se dissolvem fronteiras entre as artes, que o **Viewpoints** tenciona agir de modo a possibilitar a elaboração de uma arte que contemple qualidades corporais e a edificação de um raciocínio; é nesse **corpomente** que o **Viewpoints** pretende suscitar sentidos que inquietem a audiência e a convide a participar como co-autora do espetáculo.

## Referências bibliográficas

BOGART, Anne e LANDAU, Tina. *The Viewpoints Book: A practical guide to Viewpoints and Composition*. New York: Theatre Communications Group, 2005.

FERRACINI, Renato. *Ação física: afeto e ética*. Anais da II Jornada Latino-Americana de Estudos Teatrais. UDESC/FURB. Florianópolis:2009.

\_\_\_\_\_. *Café com queijo: corpos em criação*. São Paulo: FAPESP, 2006.

\_\_\_\_\_. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

NUNES, Sandra Meyer. *As metáforas do corpomídia em cena: repensando as ações físicas no trabalho do ator*. Tese de Doutorado. Programa de Estudos Pós-Graduandos em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP. São Paulo: 2006.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro entre a tradição e a vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto/Letra e imagem, 2006.

SERRANO, Raúl. *Nievas tesis sobre Stanislavski. Fundamentos para uma teoria pedagógica*. Buenos Aires: Atuel, 2004.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

\_\_\_\_\_. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.