

O ESTADO DE SER E NÃO SER DAS ARTES PERFORMATIVAS CONTEMPORÂNEAS¹

Sílvia Maria Geraldi*

RESUMO: Esse artigo reflete sobre as novas categorias cênicas que emergiram no decurso do século vinte e transformaram a cena contemporânea em território lingüístico híbrido e plural. Partindo de um estudo de caso, a discussão enfoca alguns dos recursos técnicos, procedimentos criativos e performatividades que integram o campo das interdisciplinas artísticas. Indico, por meio da eleição de ferramentas de análise, tendências ou “leis de produção” características aos modos de estruturar as novas poéticas cênicas.

PALAVRAS-CHAVE: processos criativos, dança contemporânea, teatro contemporâneo, interdisciplinas artísticas.

THE STATE OF BEING AND NOT-BEING OF THE CONTEMPORARY PERFORMATIVE ARTS

ABSTRACT: *This article reflects upon the new performing categories that have emerged during the twentieth century and have transformed the contemporary scene in a hybrid and plural territory. On the basis of a case study, the discussion focuses on some of the technical resources, creative procedures and formats that integrate the field of artistic inter-subjects. I have attempted to use analytical tools in order to indicate characteristic tendencies or “production laws” that are representative of the ways of structuring the new poetics of the scene.*

KEYWORDS: *creative processes, contemporary dance, contemporary theatre, artistic inter-subjects.*

O dilema metodicamente construído por William Shakespeare (1564-1616) em seu memorável *Hamlet* e sumariamente popularizado na expressão *ser ou não ser*, mostra-se inesgotável tanto em sua capacidade de servir como material textual para montagens teatrais, quanto como fonte de reflexão teórica sobre o *métier*. Parafraseando o jovem príncipe dinamarquês, *ser e não ser* parece traduzir o *drama de consciência* vivido pelas artes performativas contemporâneas e por seus mais vigorosos representantes.

¹ Artigo apresentado como conclusão da disciplina *Laboratório II – experimentações sobre o ator, o intérprete e o performer* do Curso de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), ministrada pelos professores Verônica Fabrini, Renato Ferracini e Fernando Villar (professor convidado da UnB).

* Mestre em Educação e Doutoranda em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professora e coordenadora do Curso de Graduação em Dança da Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo.

Artes performativas referem-se aqui às inúmeras expressões artísticas de vanguarda, envolvendo ação corporal testemunhada (espectação), que emergiram e/ou se desenvolveram de fins do século XIX em diante, indo desde suas formas mais *puras* – a dança, o teatro, a música, a ópera, o circo – até as artes de fronteira, aglutinadoras de uma série de manifestações híbridas, tais como a performance, o *happening*, a dança-teatro, a arte cinética, o teatro físico, *body art*, cena multimídia, instalações, *live art*, *aktion* e inúmeras outras terminologias e conceitos que daí se originaram.

A edição de novembro de 2006 da *Revista Humanidades*² é um exemplo contundente e atual de que o debate sobre antigas e recentes categorizações estéticas é assunto que se mantém renovado, complexo e vital: a leitura dos doze artigos que a compõem poderá comprovar a diversidade de idéias e opiniões que circunscrevem o fenômeno intitulado *teatro pós-dramático*. Para Silvia Fernandes (2006, p. 7),

[...] o conceito de pós-dramático vem juntar-se a uma série de nomeações que, há pelo menos três décadas, tenta dar conta da pluralidade fragmentária da cena contemporânea, especialmente dessas espécies estranhas de teatro total. Ao contrário da *gesamtkunstwerk* wagneriana, elas rejeitam a totalização e têm como traço mais evidente a frequência com que se situam em territórios bastardos, miscigenados de artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo, performance e novas mídias.

Esse trabalho considera alguns dos conceitos norteadores da nova cena contemporânea – segundo Renato Cohen (1998, p.XXIII), “a cena das vertigens, das simultaneidades, dos paradoxos próprios do *Zeitgeist* contemporâneo” – a partir da experiência que vivenciei na disciplina *Laboratório II – experimentações sobre o ator, o intérprete e o performer* durante o 1º semestre de 2007, como doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Unicamp. Desenvolvendo-se sob coordenação conjunta dos professores Verônica Fabrini e Renato Ferracini, docentes do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, e do professor convidado Fernando Villar da Universidade de Brasília (UnB), as atividades, de caráter eminentemente prático, trataram o tempo todo de construir pontes com teorias subjacentes, sublinhando conteúdos, procedimentos, metodologias e formatividades presentes nos atuais modos de investigação da linguagem cênica – em especial, a linguagem teatral com a qual os três artistas-docentes têm ligação mais direta.

A aproximação com as pesquisas personalíssimas de Fabrini, Ferracini e Villar permitiram-me corporificar *modos de fazer* do teatro contemporâneo, ao mesmo tempo em que ensinaram um constante focar e desfocar de fenômenos cênicos diversos, fazendo dialogar teoria e prática, tradição e inovação. Tendo no trabalho do intérprete seu principal foco de experimentação, a abordagem situou-se no campo das interdisciplinaridades artísticas, trabalhando a partir dos eixos tempo, espaço, movimento, imagem e som. As “interdisciplinas artísticas” são, de acordo com Villar (2003, p.117-18),

[...] resultantes de disciplinas que dialogaram ou digladiaram-se através de encontro, troca, negociações e/ou choque, gerando uma nova disciplina. [...] Interdisciplinas artísticas seriam então outras disciplinas ou intermídias tais como a já citada *performance art*, dança teatro, *butoh*, música teatro, arte computacional, teatro acústico, teatro digital, instalação, robótica, teatro performance, crítica em performance ou vídeo poesia.

² REVISTA HUMANIDADES. Brasília: Editora Universidade de Brasília, edição especial, n. 52, novembro de 2006. Quadrimestral. ISSN 0102-9479.

Cabe ressaltar que todo meu aprendizado, formação e atuação artísticos se desenvolveram quase que exclusivamente no campo da dança, embora em suas mais variadas formas. Apenas recentemente tive a oportunidade de trabalhar em colaboração com um diretor teatral na criação de um espetáculo-solo³, resultando numa investigação de fronteiras entre dança e teatro e provendo-me, ainda que de forma incipiente, de fundamentos sobre certo tipo de fazer teatral. Como bem lembra Antonio Pinto Ribeiro (1997), cada corpo só é definível por meio dos treinos, técnicas e linguagens a que está permanentemente sujeito e que modelam seus discursos, comportamentos, sensibilidades. Mas já que estamos em território *inter*, lugar propício para a realização de trânsitos e negociações, esperamos que as inevitáveis incursões pelo campo específico da dança ampliem redes de comunicação com o objeto desse estudo.

Seguindo o rastro de algumas interdisciplinas artísticas, é possível identificar constantes que aproximam o processo de criação / encenação desenvolvido durante o curso de matrizes do *work in process* (COHEN, 1998), ou da *dramaturgia processual* (KERKHOVE, 1997), ou ainda de vertentes do que se vem chamando de *teatro pós-dramático*, tanto no que diz respeito aos procedimentos criativos empregados, quanto ao produto apresentado a público no final das atividades.

O procedimento *work in process* teria aparecido na cena, preliminarmente, em manifestações parateatrais, nas performances, *happenings*, eventos, cena multimídia e também nas linguagens de trânsito, como aquelas encontradas na dança-teatro de Pina Bausch ou nos procedimentos da dançarina norte-americana Yvonne Rainer (COHEN, 1998). A criação/encenação pelo *work in process* tem, segundo Cohen, as seguintes características principais que o diferenciam de outras formas de procedimento criativo: não parte de condições estabelecidas a priori (texto, autoria, mapa de personagens); opera-se através da hibridização e superposição de conteúdos e estruturas; organiza-se por meio de *leitmotiv* ou *linhas de força* em que a ação dos *performers* em laboratórios interfere na construção do roteiro / *storyboard*; implica em iteratividade e sucessivas mutações, evitando cristalizar-se enquanto produto final; substitui a narrativa clássica, temporal e causal, pela organização espacial sincrônica, desmanchando o paralelismo entre sentido e representação.

A gradativa banalização sofrida pela idéia de *trabalho em processo* passou, entretanto, a não garantir a presença de um terreno seguro de discussões e de atuação artística. A terminologia passou a ser empregada inadvertidamente por inúmeros artistas sem que esses necessariamente compartilhassem de uma base comum de entendimentos sobre o assunto. Para efeito dessa discussão, considerarei a noção de “dinamicidade de sistema” que Cohen utiliza para caracterizar trabalhos em processo, estabelecendo sua condição de “percurso dinâmico e iterativo entre criação, processo e formalização” (COHEN, 1998, p. 21).

A dramaturgia com caráter de *processo* é tendência artística compartilhada por boa parte da vanguarda da dança contemporânea e assemelha-se, em muitos aspectos, ao procedimento *work in process*, podendo também referir-se a um amplo arco de manifestações cênicas provocadoras do alargamento de fronteiras. Em *Le processus dramaturgique* (Contredanse, 1997), a dramaturga belga de teatro e dança Marianne van Kerkhove aborda diferentes acepções do termo *dramaturgia na dança*, trata de defini-la como “uma prática consciente”, expondo o aspecto contingente, não prescritivo, mas

³ O espetáculo intitulado *Butterfly* foi criado em 2001 a partir da colaboração com o diretor Roberto Lima; o trabalho foi contemplado com o Prêmio Estímulo de Dança 2000 da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo para montagem de projetos inéditos e manteve-se em cartaz, embora de forma intermitente, até o ano de 2006.

também particular que o termo assume na dança em fases mais recentes de sua história. Segundo ela, embora a idéia de uma dramaturgia em dança exista desde que *dança é dança*, isto é, desde que esta se afirma como forma de arte distinta e independente, é nos modos mais recentes de produção – baseados em lógicas de construção que privilegiariam o processo de trabalho sobre o resultado final – que seu conceito e prática serão conscientemente questionados e forçados a novas remodelagens.

Para Kerkhove, esse tipo de dramaturgia opta pela não elaboração prévia sobre o resultado a que se quer chegar; escolhe e investiga materiais de origens diversas (textos, movimentos, imagens de filmes, objetos, idéias, etc), cujo comportamento é testado por meio de repetições contínuas até a emergência de estruturas de significação; considera o “material humano” (personalidade e capacidade técnica dos *performers*) como fundamento principal da criação; define um conceito / forma somente ao final desse processo.

É principalmente nos finais da década de 1970 e início dos anos 80 que o debate em torno do conceito de dramaturgia – para além da sua simples associação com o texto teatral – ganhará destaque nos meios artísticos, acadêmicos e de comunicação (BRAVI, 2002). A fim de dar conta dos fenômenos em expansão, novas terminologias serão cunhadas: *dramaturgia da dança*, *dramaturgia do corpo*, *dramaturgia da fisicalidade*, dentre outras. Se, de um lado, haverá uma tendência cada vez maior por parte dos representantes da dança de especializar discursos e processos relacionados ao seu *métier* daqueles praticados por outras formas de arte; de outro, a dança colocará exaustivamente à prova idéias, materiais, estruturas, metodologias partilhadas por gêneros estéticos distintos, expandindo seus próprios limites lingüísticos.

Segundo Ribeiro (1994, p. 18),

[...] nos espetáculos de dança a dramaturgia é realizada a partir dos movimentos e da gestualidade dos bailarinos, que com seu corpo ‘dizem coisas’. Não se trata aqui de uma narratividade, mas de uma fisicalidade. Quer dizer, uma narratividade sem sintaxe, algo parecido à imagem dos ideogramas da escrita chinesa.

O conceito de fisicalidade nascerá da descoberta do valor comunicativo e expressivo do corpo e virá no rastro dos projetos estéticos das vanguardas históricas e de seus *performers* com intervenções multidisciplinares e necessariamente corporais. E ainda que opte por associar-se a outras formas narrativas, terá no corpo e em suas expressões físicas o protagonista desse processo de alargamento de fronteiras, fazendo nascer soluções como o Dança-Teatro, o Teatro-Físico ou a Performance Corporal.

Quanto ao teatro pós-dramático, mesmo não havendo total acordo entre seus teorizadores mais representativos, alguns determinantes internos podem contribuir para a vetorização de seus processos cênicos: o uso que a encenação faz do texto que, ainda que seja dramático, passará por tratamentos autorais ou por operações de *desdramatização*, ou poderá ainda não estar escrito a priori, mas ser criado a partir de um processo improvisado; a ausência de hierarquia entre os diferentes sistemas cênicos (textos, movimentos, gestos, sonoridades, objetos, imagens etc), importando mais os modos como se elaboram e articulam esses diferentes materiais que sua referencialidade a códigos e convenções pré-estabelecidos; o deslocamento da produção de *significado* para a produção de *sentido* das obras, rompendo com as redes semânticas tradicionais; a centralidade na corporalidade do *performer* que, embasada numa competência interdisciplinar de atuação (teatro, dança, circo, canto, mímica etc), fará emergir materiais e estruturas de composição; os modos de recepção das obras, incluindo a escolha de espaços públicos ou não convencionais para a realização dos espetáculos,

potencializando tanto as temáticas de criação, quanto as experiências de percepção do espectador.

Algumas das características de *work in process*, *dramaturgia processual* e *teatro pós-dramático* serão exploradas adiante, traçando pontes com o trabalho realizado. Além disso, um dado importante a ser fornecido e que interferirá diretamente na conceituação desse processo de trabalho é a escolha da obra *Hamlet* de Shakespeare como material textual (ou pré-textual) para as experimentações do grupo. Assim, além da versão original, nos foi solicitado que lêssemos as peças *Hamlet-máquina* (Hucitec, 1987) de Heiner Muller e *The Fifteen Minute Hamlet* de Tom Stoppard. As formas de utilização das obras de referência também serão resgatadas mais à frente.

A dinâmica das atividades, ao mesmo tempo em que manifestou diferenças e definiu estilos particulares nas práticas artísticas dos diretores Fabrini, Ferracini e Villar, também indicou tendências ou disposições – no sentido de uma intenção semelhante que dirige seus processos de trabalho –, definidoras de um *modus operandi* comum a todos. A palavra *disposição* tanto pode exprimir um ato organizador, uma distribuição ou ordenação de elementos em determinado espaço, aproximando-se da idéia de composição, estrutura; quanto relacionar-se a um estado de espírito favorável a (algo), uma predisposição, inclinação (BRAVI, 2002). Assim, apesar das singularidades, poderemos observar reciprocidades, regularidades, repetições nas posições e propostas apresentadas pelos três diretores, indicando um caráter sistêmico quanto aos modos de criar e compor os elementos da linguagem cênica.

Visando organizar as inúmeras componentes passíveis de integrar esse *sistema de disposições*, definiremos três categorias de análise que orientarão nossa discussão: a primeira, denominada *corpo cênico*, relaciona-se às maneiras de se referir ao corpo presentes nas práticas e discursos dos diretores, indicando concepções, usos e funções relativos à corporalidade cênica; a segunda, *princípios estruturais*, está ligada aos diversos recursos técnicos incorporados ao processo de trabalho, incluindo os treinamentos corporais e técnicas artísticas, de forma a desenvolver as habilidades necessárias ao fazer cênico (incluindo as fases de preparação corporal, criação, composição e performance); a terceira e última, *estruturação de linguagem*, refere-se aos princípios estético-ideológicos que norteiam a composição da obra, desde a emergência dos diversos materiais cênicos (campo temático, corporalidades, movimentos, sonoridades, visualidades, espaço cênico, luz etc) até a formulação das “opções dramatúrgicas” (PAVIS, 1999, p. 115) e da escrituração cênica. Obviamente, essas três categorias, embora apresentadas separadamente, se perpassam, comunicam, interagem e mostram-se indissociáveis, especialmente pelo fato de estarmos em zona de indefinição de territórios.

Analisaremos a seguir cada categoria em separado.

CORPO CÊNICO

Georges Vigarello (2003) afirma que as concepções sobre forma, valores, funcionamento e utilizações corporais revelam indícios importantes de como as pessoas se referem a seu corpo, o habitam e o interrogam em determinada cultura e época. No curso de todo o século XX, as dimensões da corporalidade serão radicalmente questionadas por todos os campos de conhecimento: as ciências, as artes, a filosofia, a psicanálise, a literatura. O que entrará em crise será principalmente a visão gerada pelo pensamento renascentista e cartesiano que separa espírito de matéria, corpo de mente e alma, que enfatiza a superioridade da razão sobre a emoção, sobre a sensibilidade, sobre

os estados afetivos, tornando o corpo uma coisa que se *tem* e não aquilo se *é*. A partir das vanguardas estéticas do início do século XX é que o corpo vai adquirir uma crescente centralidade e se tornar cada vez mais uma questão, um problema que a arte explorará sob uma multiplicidade de aspectos e dimensões. (SANTAELLA, 2004).

De acordo com Ribeiro (1997, p. 9-10), as Artes de Corpo – a dança, o teatro-físico, a performance corporal e algumas formas de música vocal – nascem a partir do momento em que a coreógrafa e bailarina norte-americana Isadora Duncan (1878-1927) declara que “se quisesse traduzir nas danças o que queria dizer por palavras não dançaria, mas escreveria”. O que Isadora prenuncia é a mudança radical quanto à posição que o corpo assume na modernidade: o corpo se torna “meio de expressão com linguagem própria” (RIBEIRO, 1997, p. 10).

Antes dela, os chamados *reformadores do movimento* – François Delsarte (1811-1871), Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950) e Rudolf von Laban (1879-1958) – já se interessavam pelas correspondências entre movimento e expressão. Movidos pela necessidade de investigar o *como e por que* do movimento e pela crença de que existe uma solidariedade entre as experiências do corpo, da emoção e da mente, desenvolveriam teorias e metodologias peculiares que influenciariam sucessivas gerações de artistas até os nossos dias. Toda uma tradição expressionista e expressiva da dança, por exemplo, admitirá que os corpos se manifestam a partir de uma interioridade, que seu movimento emerge de uma motivação interna e, dessa crença, criarão inúmeras novas técnicas corporais e coreográficas para expressar suas inquietações.

De fato, cada geração, contexto ou gênero estético (re)inventará sua própria cultura corporal. Noções variarão conforme revisões, crises, questionamentos, mas também conciliações, concordâncias e acomodações que venham a ocorrer quanto ao *habitus corporal cênico* por parte de gerações estéticas sucessivas. O movimento da história é algo complexo e paradoxal, dado que não é uma seqüência ordenada ininterrupta: é um processo que abriga simultaneamente continuidades e rupturas, a partir das quais as representações das coisas e fenômenos do mundo tendem a deslocar-se de lugar, transformar-se, mas também reter os registros e assimilações de épocas prévias. Uma representação é sempre uma forma de imaginar o mundo, de organizá-lo internamente dando-lhe forma, significado, existência. No campo das interdisciplinaridades artísticas, estamos mais sujeitos a variações, ambigüidades, sobreposições e imprecisões de conceitos. Como ressalta Villar (2003, p. 118),

Procedimentos interdisciplinares nas artes continuam a desafiar taxonomias e a indicar novos desdobramentos ou mutações. [...] Interdisciplinaridade artística pode ser uma importante ferramenta para se entender novas trilhas da contemporaneidade que nos desafia. Termos como fusão, *crossover*, multimídia, rizomas, rede, teia, leque, hibridismo, Espanhês, primitivos modernos, bi-curiosos, bi-nacionalidades, glocal e/ou mestiçagem são todos termos que contém graus de interdisciplinaridade. São nuances de um mundo que se transforma, irradiando outros conceitos étnicos, sexuais, familiares, sociais e artísticos, que por sua vez exigem trocas disciplinares complementares e suplementares para o seu entendimento.

Sendo assim, no conjunto das diferentes atividades realizadas durante o processo de trabalho na disciplina – aquecimentos, sensibilizações, treinamentos técnicos, jogos teatrais, explorações de materiais criativos, improvisações, composições, apresentação de cenas e/ou produtos parciais, performances, discussões e teorizações – foi possível identificar contornos típicos não só de uma tendência artística, mas também de

abordagens corporais ligadas às interdisciplinaridades artísticas em suas possíveis variantes.

Quanto à categoria *corpo cênico*, podemos dizer que os diretores demonstraram estar de acordo sobre as seguintes noções:

- Hibridismo – Valoriza a presença de padrões corporais ecléticos e de agentes⁴ dotados de cultura corporal diversificada. Requer dos agentes a capacidade e disponibilidade para exprimirem-se corporalmente de formas variadas e em diferentes linguagens artísticas.
- Solidariedade entre interioridade / exterioridade – Associa a coerência do gesto com a construção de uma interioridade. Reflete uma noção de *corpo próprio* atrelada à idéia de ação solidária entre movimento, sensação, sentimento, pensamento. Investe na construção de novas sensibilidades ou *qualidades de ser* criativos e no desenvolvimento dos processos perceptivos, sensório-motores e afetivos de forma integrada à materialidade do corpo e do movimento. Simula novas “zonas de experiência” por meio de “estados corporais paradoxais”.⁵
- Centralidade do corpo na construção da dramaturgia cênica⁶ – Reflete uma noção de dramaturgia do corpo atrelada à noção de corpo cênico como *texto*, redimensionando o conceito de corporalidade (BRAVI, 2002). Exprime vetores comunicativos do corpo para além dos vetores atléticos; formula sentidos com base na fisicalidade do agente e/ou em seus enigmas existenciais (RIBEIRO, 1994).
- Relação autoral com a obra – Implica no alargamento do papel dispensado ao agente, que é convidado a colaborar na criação dos sentidos, dos materiais textuais diversos (campo temático, corporalidades, movimentos, sonoridades, visualidades, espaço cênico etc) e nas regras de composição. Explora largamente os conteúdos internos, dados biográficos, mitopoéticas e contextos pessoais do agente, buscando imbricações entre arte/vida (COHEN, 1998).
- Dispersão da idéia de personagem – Articula materiais de diversas fontes (externas e internas ao agente) para constituição dos “seres ficcionais” (BONFITTO, 2006) ou “personas auto-referentes” (COHEN, 1998). Tendência por parte do agente a encenar um *eu próprio*, afastando-se da incorporação de um *outro*. Dá preferência aos caracteres criativos, “auto-referentes e presentacionais” (BONFITTO, 2006) da atuação, afastando-se das linhas representacionais, miméticas, dramáticas ou reprodutoras do real.

Cabe observar que as características acima apresentadas dizem respeito a este processo específico de trabalho, podendo ocorrer variações para diferentes interdisciplinaridades experimentadas. De qualquer modo, podemos notar que a categoria *corpo cênico* terá implicações fundamentais nas duas subseqüentes: *princípios estruturais* e *estruturação de linguagem*.

⁴ Optou-se por usar a palavra *agente* pela sua capacidade de incluir um maior número de *indivíduos cênicos*: dançarinos, atores, *performers*, cantores, pintores, músicos, *video-makers*, cinegrafistas, *djs*, *vjs*, grafiteiros ou, ainda, qualquer cidadão não treinado previamente em linguagens cênicas.

⁵ “Zona de experiência” e “corpo / estado paradoxal” foi terminologia empregada pelo diretor Renato Ferracini durante as teorizações realizadas pós-aula. “Zona de experiência” nos remete ao *locus* da ação criativa, campo propício à sua instalação e configuração. O corpo é, nesse sentido, zona de experiência potencial. Isso nos faz supor que a idéia de “corpo / estado paradoxal” esteja relacionada à dilatação dos canais de percepção do agente de forma a induzi-lo a estados de estranhamento e de alteração de equilíbrio para fins criativos e expressivos.

⁶ O diretor Fernando Villar (2006) apontará esta como uma das características típicas de práticas artísticas interdisciplinares.

PRINCÍPIOS ESTRUTURAIIS

Uma exigência cada vez mais permanente dos novos criadores cênicos tem sido a formação e treinamento multidisciplinares de seus intérpretes, realçando em suas produções uma capacidade especial para manejar e fazer conviver várias artes. Frente a isso, é de se esperar uma saudável multiplicação e diversificação de intervenções, traduzindo-se em assinaturas identificáveis de alguns desses autores e permitindo-nos falar de um gênero Bob Wilson, Jan Fabre ou DV8 (RIBEIRO, 1994).

Na dança, diversos coreógrafos nacionais e internacionais de vanguarda têm trabalhado sob o enfoque de maior democracia estilística, sem vincular suas companhias a uma escola de dança particular – situação comum no passado –, buscando dançarinos com formação técnica mais *neutra* e híbrida, isto é, com ênfase cada vez menor em treinamentos exclusivistas ligados a estilos de dança característicos. A própria tendência da *danse d'auteur* (LOUPPE, 2000) tem forçado criadores e dançarinos a um maior questionamento do conceito de *técnica de dança*, levando-os a experimentar maior continuidade entre o trabalho de preparação técnica e a cena.

Quanto à experiência vivenciada no Laboratório II, pudemos capturar do *savoir-faire* e discursos dos diretores a presença de referências ligadas às suas respectivas pesquisas artísticas e pedagógicas. Verônica Fabrini, além de bailarina, é criadora e diretora do *Grupo de Pesquisa Cênica Boa Companhia* sediada na cidade de Campinas, que tem como proposta a pesquisa da linguagem cênica a partir do trabalho do ator. Renato Ferracini integra desde 1993 o núcleo de pesquisas teatrais *LUME*, também em Campinas, como ator e pesquisador, investigando princípios criativos utilizados pelo ator na construção de estados orgânicos de representação para elaboração de uma “dramaturgia de um corpo-em-arte”. Fernando Villar, como autor, diretor, encenador e performer, investiga o teatro contemporâneo e suas manifestações interdisciplinares: a performance, o teatro performance, o teatro pós-dramático, a cena multimídia e os diferentes desdobramentos ligados à ação corporal testemunhada.

As características apresentadas na categoria *corpo cênico* já fazem, inclusive, entrever um certo tipo de proceder técnico que, embora tenha apresentado variações de um diretor para outro, manteve nexos entre seus elementos e filosofias de trabalho. Na prática, as intervenções de cada professor se alternaram pelas semanas do semestre; somente no fim do curso, praticamente nas duas ou três últimas aulas, é que atuaram simultaneamente na preparação e apresentação da performance final com a turma. Esta, por sua vez, foi dividida em dois grupos que trabalharam em dias distintos, também se juntando ao final para a realização de ensaios finais e comunicação dos resultados do processo a público convidado.⁷

Os encontros foram marcados por aquecimentos coletivos, seguidos por exercícios e instruções que nos proviam de fundamentos sobre os sistemas técnicos adotados pelos diretores e também serviam de base para as improvisações subseqüentes – quer estas se voltassem ao levantamento de vocabulário e material pessoal, quer assumissem um caráter de pesquisa e produção da linguagem cênica. É de interesse notar que os diretores, embora adotassem abordagens técnico-corporais particulares, também se preocupavam em manter uma certa coerência e continuidade quanto aos princípios e elementos trabalhados, ora resgatando-os, ora dando-lhes enfoque complementar ou suplementar.

⁷ A performance intitulada *Abstract3F28Hamlet* realizou-se no dia 26 de junho de 2007, às 16 horas, na sala de aula do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, contando com a presença de alunos e professores dos cursos de arte da universidade, bem como de convidados externos trazidos pelos alunos da disciplina.

Muitos dos procedimentos empregados por Renato Ferracini, por exemplo, se esclareceram após a leitura de sua obra, *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator* (Editora da Unicamp, 2003). Ele propõe a descoberta de uma “técnica pessoal” para o desenvolvimento do trabalho do ator, mais individualizada e de caráter extracotidiano, contrapondo-a a formatos técnicos pré-codificados e globalizantes. O enfoque está direcionado à manipulação do corpo e da voz do ator no tempo e no espaço, capacitando-o, ao longo de extenso período de trabalho, a codificar uma técnica corporal e vocal próprias. Para Ferracini (2003, p. 38),

A técnica possibilita a operacionalização e a comunicação entre o corpo e a alma, dá forma à vida e às energias potenciais dinamizadas pelo ator, possibilitando não “o que” dizer, mas a forma como se diz. Assim como a semente, a técnica é o conjunto de informações genéticas e formais do ator que lhe possibilita realizar uma interação entre seu “corpo-em-vida” e seu público de uma maneira pulsante e artística.

Ferracini sempre iniciava o aquecimento pelo “treinamento energético”⁸ que visa provocar, por meio da exaustão física, um esvaziamento interno, disponibilizando o corpo para acionar ou potencializar novos estados de energia. Conforme pudemos notar, a mobilização da coluna vertebral e o trabalho sobre as articulações têm papel preponderante nesse tipo de proposição. Para ele, a pré-expressividade funciona como momento preparatório do ator e que fundamenta “a coleta de seu vocabulário individual de matrizes que servirão como base para uma possível aplicação cênica” (FERRACINI, 2003, P. 191).

Além disso, pudemos identificar nas aulas, como parte das ações de preparação técnica e de ponte da pré-expressividade à expressividade, outros procedimentos que são citados em sua obra, como o “trabalho com imagens e mimeses de animais” e a “dança pessoal”. A instalação daquilo que ele nomeou “zona de experiência” foi concretizada de várias formas. Uma de suas ocorrências se deu por meio da exploração do componente de movimento *peso*⁹ e de suas qualidades expressivas básicas (*denso* e *suave*, como por ele instruído). Buscando atingir uma atitude interna “paradoxal”, Ferracini propôs que investigássemos diferentes gradações do fator peso (ora de forma isolada ora simultânea), evoluindo pelos diferentes níveis espaciais (baixo, médio e alto) e pelo espaço geral da sala.

É interessante notar que o fator peso está relacionado a um aspecto mais físico da personalidade, informando *o que* do movimento, a sensação e a intenção de realizá-lo (FERNANDES, 2002). Sabemos que agindo sobre a organização gravitacional estaremos agindo sobre a carga expressiva do gesto e acionando ao mesmo tempo os níveis mecânicos e afetivos da organização do indivíduo (GODARD, [ca. 2002]). O bom domínio da organização gravitacional e de suas modulações é o que nos permitirá acionar simultaneamente diferentes níveis de expressão e, portanto, atitudes corporais opostas, dissociadas ou distorcidas.

⁸ Cf. FERRACINI, R. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 137-143.

⁹ Referimo-nos aqui aos quatro fatores de movimento – FLUÊNCIA, ESPAÇO, PESO E TEMPO – que compõem a categoria *Expressividade* ou *Eukinética* (“como nos movemos”) pelo Sistema Laban/Bartenieff ou *Teoria dos Esforços* em outras linhas do Sistema Laban. A *Eukinética* é o estudo das qualidades dinâmicas de movimento presentes na dança, teatro, música, pintura, escultura, movimentos cotidianos etc. Para maiores detalhes, ver: FERNANDES, C. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002, Cap. III, p. 102-140. Ver também RENGEL, L. *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume, 2003, p. 63.

Essas informações nos auxiliam a compreender a trajetória percorrida por Ferracini em sua intenção de nos conduzir ao “estado de estranhamento” (paradoxo) desejado. A partir desse princípio provocativo – conquistado de maneiras variadas no decorrer do processo –, estabeleciam-se novas redes de conexão entre os participantes, que sob instruções do diretor conseguiam produzir soluções cênicas *sui generis* e imensamente criativas.

Se Ferracini atuará de forma mais direta e intensa sobre o domínio do corpo próprio do agente, Verônica Fabrini investirá sobre sua relação com o outro e com o mundo à sua volta, enfatizando o componente expressivo *espaço*. Segundo Lenira Rengel (2003), quando o agente começa a focalizar para fora, é estabelecido o que se denomina “princípio da realidade”, isto é, quem sou eu e quem é o outro. Por afetar o foco do movimento, a atitude gerada é de atenção, informando o *onde* do movimento. Podemos dizer que o conjunto de técnicas utilizadas por Fabrini favoreceu o desenvolvimento das capacidades relacionais e comunicativas do agente com o outro e seu ambiente, sendo que *eu / outro / ambiente* foi diversificado em suas possíveis ocorrências, num jogo exploratório que incorporou corpo, palavra, voz, ação, objetos e espaço cênico.

Sabemos de antemão que o conceito de espaço está relacionado com o pensamento e, portanto, com um aspecto mais intelectual da personalidade (RENGEL, 2003). Isso nos leva a compreender que a intenção de Fabrini, ao desenvolver nossa capacidade de ação sobre o espaço, foi preparar as bases para o trabalho estruturado de composição que se desenrolaria a seguir.

A improvisação, como técnica artística de tomada de decisões no instante mesmo da ação cênica, exige por parte dos agentes competências complexas, como a capacidade de assumir uma atitude interna alerta e explorativa em relação aos materiais que estão em jogo, mas especialmente a capacidade de formulação de um plano racional para gerar a ação numa conformidade coesa com as regras pré-estabelecidas ou com o contexto de atuação. Além disso, o domínio dessas capacidades não é conquista fácil e, como em qualquer sistema técnico, o agente precisará que várias repetições aconteçam até que consiga construir as habilidades para lidar com o novo fenômeno. Como observadora externa da experiência para fins de composição, Fabrini selecionava os ingredientes nascidos desse processo e experientemente os adaptava ao seu projeto, propondo novos estímulos, reforçando orientações ou simplesmente permitindo que o grupo auto-gerisse os impulsos a partir de repetições sucessivas.

Podemos dizer que as intervenções de Fernando Villar eram interdisciplinares ou híbridas por excelência, caracterizando-se tanto pela pluralização das técnicas empregadas nos laboratórios, quanto pela abundância de referências, conteúdos, motivações que ele nos apresentava (indo desde fragmentos coreográficos *Bauschianos* até estímulos sonoro-musicais e *leitmotives* biográficos). Normalmente ele propunha um momento inicial de tomada de contato com o corpo, disponibilizando-o para o trabalho mais coletivo que viria a seguir. A experiência lúdica subsequente acontecia em duplas ou na grande roda, colocando os participantes em situações variadas de jogo, o que os conduzia tanto a estados propícios de tonicidade, presença e escuta cênica, quanto provocava intensa interação grupal. Maria Lúcia Pupo (2006, p. 114), ao analisar modalidades lúdicas de procedimentos teatrais ligados à cena pós-dramática, realça sua capacidade de construir experiências de acordo tácito coletivo:

Ancorados no desenvolvimento de uma escuta efetivada por todos os sentidos, baseados na não-deliberação, perpassados pela ênfase na atitude de “deixar acontecer”, de “se deixar levar”, tais procedimentos engendram uma percepção de outra ordem, do parceiro, de si mesmo e do ambiente.

Do mesmo modo, éramos estimulados por Villar a elaborar *poesias corporais* a partir da fricção de universos pessoais e *hamletianos*. A abordagem improvisacional, além de sublinhar a importância da liberdade de ação e escolha do grupo, também confiava à sabedoria cinética do corpo a formulação de respostas aos problemas apresentados pelo diretor, ressaltando a intensidade da corporalidade nesse tipo de processo. O emprego de procedimentos característicos de outras formas interdisciplinares, originárias de tempos / espaços diversos (a colagem / *assemblage*; as *jigs*¹⁰) foi recurso amplamente utilizado por Villar. A forma como o trabalho ia se desenvolvendo em laboratório, alternando matrizes e intertextualizando referências, permitia intuir que espécie de tessitura seria passível de se materializar como produto final.

Podemos considerar que as habilidades desenvolvidas pelas inúmeras técnicas corporais e artísticas utilizadas pelos diretores ligam-se, por muitos fios, àquelas relativas à nova cena contemporânea. Matteo Bonfitto (2006), ao examinar o horizonte de processos e elementos de atuação que caracterizariam o ator pós-dramático, relaciona sistematicamente algumas das competências requeridas ao exercício de sua arte.¹¹ Com base nesse estudo, destacamos algumas capacidades que se mostraram em consonância com os procedimentos técnicos desenvolvidos durante o processo de trabalho em questão, ao mesmo tempo em que procuramos adicionar outras que detectamos pertencer ao conjunto.

Sendo assim, quanto aos *princípios estruturais* vivenciados no Laboratório II, podemos dizer que o agente deve ser capaz de:

- Expressar-se corporalmente de formas variadas (mover-se, dançar, atuar, usar o aparato vocal, realizar ações corporais¹² diversas), transitando entre diferentes linguagens e qualidades expressivas;
- Investigar e incorporar novas formas de treinamento do corpo, alargando seu horizonte técnico e expressivo;
- Adquirir novos vocabulários a partir de ações exploratórias e improvisações sobre diferentes materiais textuais (palavras, movimentos, sonoridades, objetos, espaço etc);
- Construir partituras a partir de improvisações, sabendo articular elementos narrativos diversos para produção de novos sentidos;
- Incorporar diferentes *corpos* / *vozes* (personagens) por meio da exploração de processos perceptivos e a partir de fontes variadas de motivação;

¹⁰ As *jigs* eram *performances* típicas do período elizabetano, bastante populares, compostas por improvisos que misturavam dança, música e atuação; aconteciam ao final das apresentações teatrais principais. Baber (2007) define as *jigs* como se segue: “*at the conclusion of a play, the actors would dance around the stage. Separate from the plays, these were bawdy, knockabout song-and-dance farces. Frequently resembling popular ballads, jigs were often commentaries on politics or religion*”. Cf. BABER, H. A. *Shakespearean Performance*, Communication Studies - UNT Denton, TX 76203. Disponível em: <<http://www.comm.unt.edu/histofperf/history.htm>>. Acesso em: 30 jul. 2007.

¹¹ Cf. BONFITTO, M. Do texto ao contexto. *Revista Humanidades*, Brasília, edição especial, n. 52, p. 45-52, novembro de 2006.

¹² Rudolf Laban (1879-1958) fazia uma clara distinção entre os termos corporal e físico. Para Laban (2003, p. 23), “ação física é a ação que compreende a função mecânica do corpo”, enquanto “ação corporal é a ação que compreende um envolvimento total da pessoa, racional, emocional e físico”. Embora o termo “ação física” seja amplamente adotado pelos meios teatrais, preferimos utilizar a terminologia empregada por Laban por questões de coerência com o contexto.

- Improvisar cenicamente a partir de um conjunto de regras pré-estabelecido e servindo-se dos diferentes elementos de atuação (materiais textuais, vocabulários, partituras, seres ficcionais, espaço cênico).

O que fica mais evidente, como proposta comum aos três diretores, é que naquilo que eles fazem o corpo e suas manifestações realmente importam, inclinação que os levará a valorizar grandemente a gestualidade, o movimento e o trabalho expressivo dos agentes no processo de escrituração cênica.

ESTRUTURAÇÃO DE LINGUAGEM

Acreditamos que as categorias prévias já tenham tracejado uma série de componentes desse processo de trabalho que se relacionam às linhas interdisciplinares artísticas aqui discutidas. Portanto, nessa categoria, discutiremos sinteticamente algumas das escolhas dramáticas realizadas pelos diretores, identificando correspondências com modos de organização de determinadas interlinguagens.

Segundo Kerkhove (1997, p. 20), dramaturgia tem sempre algo a ver com estruturas e pode ser resumidamente definida como *composição*: “trata-se de ‘controlar’ o todo, de ‘pesar’ a importância das partes, trabalhar com a tensão entre a parte e o todo [...]. A dramaturgia é o que faz ‘respirar’ o todo”. A idéia de todo a que se refere Kerkhove não está, entretanto, relacionada à possibilidade da obra constituir-se como unidade significativa, catalisadora de um sentido unívoco, mas à sua capacidade de aproximar-se da realidade. A *poesia cênica* é para ela, antes de tudo, uma visão de mundo.

Da mesma forma, a escolha das motivações e materiais poéticos está ligada às maneiras como cada criador entende o mundo, o acolhe, com ele se relaciona, criando fragmentos que podem ser visíveis em suas obras. Assim, o problema que imediatamente se apresenta à nossa análise é a eleição do texto de Shakespeare como uma das condições prévias para o desenvolvimento do processo de trabalho. *Hamlet* não apenas sintetiza um *estado de ser* do mundo, do homem e das coisas contemporâneas, mas também de toda “arte temporariamente contemporânea” (RIBEIRO, 1994, p. 5), em permanente mutação. Além de sua evidente capacidade metalingüística, há porém uma questão conceitual central que paradoxalmente parece ter norteado a opção por *Hamlet*: aquela que relaciona a cena teatral híbrida ao rompimento com o texto dramático. De acordo com Fernandes (2006), o que assegura a existência de um teatro pós-dramático não é a presença ou não de textos dramáticos, mas o uso que a encenação faz deles. Isso promoverá um deslocamento fundamental na noção de *texto de origem*, que passará a ser considerado em sua função *mediadora* – e não *estruturadora* – da linguagem cênica.

Identificamos, no caso do processo de trabalho realizado, a qualidade pretextual que *Hamlet* assumiu ao longo de todo o desenvolvimento, resultado de sucessivos tratamentos autorais dispensados pelos diretores, tais como fragmentações, resignificações, desconstruções, fecundações / fusões com outros conteúdos e materiais textuais (movimentos, ações, gestos, sonoridades, objetos, imagens).

Outra característica desse tipo de dramaturgia é a emergência de um *storyboard* ou roteiro a partir do processo de pesquisa e manipulação de materiais em laboratório. Segundo Cohen (1998), essa tessitura se dará ao longo da criação e da encenação com sucessivas mutações e o diretor – criador e “orquestrador da polifonia cênica” – terá papel preponderante em todas as etapas do processo: na geração de impulsos criativos, na ampliação das redes de pesquisas, na condução dos laboratórios, no entrelaçamento

das textualidades. Pudemos evidenciar na experiência realizada a presença, em diferentes graus, de tais características. Observamos que, mesmo após o *fechamento* da estrutura para apresentação a público, esta se manteve permeável à incorporação de acontecimentos de percurso e/ou de núcleos cênicos não selecionados a princípio, assim como à eliminação ou edição de outros trechos.

Quanto à textualização, fez-se largo uso de discursos superpostos (movimento, música, palavra, projeção de imagens etc, em acontecimentos simultâneos), citações, colagens, paradoxismos, cenas justapostas, ambigüidades de tempo / espaço, subvertendo a narrativa clássica (lógica, linear) por meio da constante negação de um único ponto de vista privilegiado e centralizado. Ainda, a apropriação de referências providas de outros artistas ligados a linguagens híbridas ou performativas (reprodução de fragmentos de repertório coreográfico do *Tanztheater* de Pina Bausch; uso de composições musicais do grupo catalão *La Fura dels Baus*; projeção de imagens das artistas americanas Jenny Holzer, Barbara Kruger, Cindy Sherman, da brasileira Stella Staveland e da inglesa Jenny Saville) instala-se como figura afirmativa do processo, espelhando a transitoriedade – mas também o êxito – de suas próprias manifestações.

Abstract3F28Hamlet foi apresentado a público uma única vez, no próprio espaço onde se deram as últimas experimentações – uma sala ampla, cujo interior / exterior foram manipulados performaticamente de modo a instalar a platéia num ambiente em flutuação, composto pela alternância de planos, profundidades e situações variados.

É importante destacar “a mudança de fórmulas de percepção já dadas” que caracterizará a proposta relacional das novas categorias cênicas com sua espetação (LEHMANN apud VILLAR, 2006, p. 100). O rompimento das barreiras do palco e do isolamento convencional dos *performes* em relação ao público, situação comum da cena contemporânea, eliminará a ilusão causada pelo espaço perspectívico. A cena “espacial” sem caixa de palco, cena que integra o espaço de encenação sem dele se separar pela “moldura” que o enquadra e constitui como mundo distinto (ROSENFELD, 1973), reclamará do espectador um outro tipo de disposição (afetividade) para adentrar o universo estético que daí se configurará. A própria densidade de informações a que os *assistentes* estarão sujeitos – seja em sua ocorrência silenciosa, seja sobrecarregada de elementos discursivos – os levará a uma experiência diferenciada de percepção, exigindo-lhes um esforço ou “postura produtiva” (FERNANDES, 2006) de modo a estabelecer comunicação e elaborar entendimentos com a obra.

Aliás, *estabelecer comunicação* tem sido a dor e a delícia da civilização contemporânea. Em plena era da comunicação, é conseqüente que a linguagem cênica, enquanto fragmento de uma realidade mais ampla, espelhe a alteração profunda e complexa sofrida pelos fenômenos comunicativos e a importância que estes passaram a desempenhar em todos os setores da vida social e individual. Susan Sontag (1986)¹³ se mantém atual quando afirma, há mais de três décadas atrás, que se no passado, o descontentamento com a realidade exprimia-se através do desejo de outro mundo, na sociedade moderna, ele exprime-se através do desejo de reproduzir este mundo.

Vivemos uma *nova espécie de real* dominada por instrumentos capazes de sintetizar e reproduzir tecnologicamente e de forma quase auto-suficiente produtos culturais (imagens, sons, palavras) antes somente produzidos pela ação humana. Da mesma forma, crescem de maneira exponencial e acelerada os meios capazes de criar, registrar, armazenar e transmitir linguagens (SANTAELLA, 2001), provocando significativas mutações nos domínios da arte. Mas se em todos os tempos os artistas

¹³ Publicado no Brasil originalmente em 1983, *Ensaio sobre fotografia* (Dom Quixote) de Susan Sontag reúne seis ensaios escritos na década de 70, em que a romancista e filósofa analisa a fotografia como fenômeno da civilização, desde o aparecimento do daguerreótipo no século XIX.

sempre apropriaram-se das recentes descobertas para feitura de sua arte, certamente também foram capazes de produzir respostas indicativas dos novos rumos do projeto humano.

Se hoje categorias estéticas tradicionais são correntemente subvertidas e superadas por cruzamentos de formas e gêneros artísticos diversos, haverá momento em que os artistas deverão dar um passo à frente em busca de novos horizontes de experimentação. Sua filosofia haverá sempre de sonhar mais coisas entre o céu e a terra. O estado de ser e não ser das artes performativas contemporâneas é, pois, uma insistente pergunta sobre os próprios destinos da arte.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BABER, Holly A. *Shakespearean Performance*, Communication Studies - UNT Denton, TX 76203. Disponível em: <<http://www.comm.unt.edu/histofperf/history.htm>>. Acesso em: 30 jul. 2007.

BONFITTO, Matteo. Do texto ao contexto. *Revista Humanidades*, Brasília, edição especial, n. 52, p. 45-52, novembro de 2006.

BRAVI, Valéria Cano. *Um olhar sobre a incorporação estética do movimento: dança cênica*, São Paulo/1991-2001. 238 f. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2002.

COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.

FERNANDES, Silvia. Subversão no palco. *Revista Humanidades*, Brasília, edição especial, n. 52, p. 07-18, novembro de 2006.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto (orgs). *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, [ca. 2002], p. 11-35.

KERKHOVE, Marianne van. Le processus dramaturgique. *Nouvelles de Danse*, Contredanse, Bruxelles, Belgique, n° 31, p. 18-25, Périodique Trimestriel, Printemps 1997.

LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. In: PEREIRA, Roberto & SOTER, Silvia (org.). *Lições de Dança 2*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000, p. 27-40.

MÜLLER, Heiner. Hamlet-máquina. Trad. de Reinaldo Mestrinel. In: *Quatro textos para teatro: Mauser; Hamlet-máquina; A missão; Quarteto*. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PUPPO, Maria Lúcia. Sinais de teatro-escola. *Revista Humanidades*, Brasília, edição especial, n. 52, p. 109-115, novembro de 2006.

RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume, 2003.

RIBEIRO, António Pinto. *Por exemplo a cadeira: ensaios sobre as artes do corpo*. Lisboa: Edições Cotovia, 1997.

_____. *Dança temporariamente contemporânea*. 1ª edição. Lisboa: Vega, 1994.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

SANTAELLA, Lúcia. *Corpo e comunicação*. São Paulo: Paulus, 2004.

_____. *Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado*. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet: Príncipe da Dinamarca – tragédia em 5 atos*. Tradução: Millôr Fernandes. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

STOPPARD, Tom. *The Fifteen Minute Hamlet – a Play*. Trad. de Razões Inversas Traduction Co. [S. l.], s/d.

VIGARELLO, Georges. A história e os modelos do corpo. *Pro-Posições*, Campinas, SP, v. 14, n. 2 (41), p. 21-29, maio/ago. 2003.

VILLAR, Fernando Pinheiro. Interdisciplinaridades Artísticas. In: SANTANA, Arão Paranaguá de (coord.). *Visões da Ilha: apontamentos sobre teatro e educação*. São Luís: UFMA, 2003, p. 115-120.

_____. La Fura dels Baus e a violação do espaço cênico. *Revista Humanidades*, Brasília, edição especial, n. 52, p. 95-107, novembro de 2006.