

★ O CORPO-VIVIDO DO ATOR

CAMINHOS PARA A FORMAÇÃO DO ATOR NA CONTEMPORANEIDADE¹

Pedro José de Freitas Zirolto

Ator, Educador e Psicólogo. Tem formação em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR). Cursa o Mestrado Profissional em Artes da Cena na Escola Superior de Artes Célia Helena. Seus estudos se relacionam à Corporeidade e Subjetividade do Artista. Atua como coordenador artístico-pedagógico do Espaço Municipal de Artes (EMA), de Arapongas, Paraná.

Palavras-chave

Corporeidade.
Fenomenologia.
Papel do ator.
Representação.
Teatro contemporâneo.

Resumo: O Teatro Pós-Moderno trouxe mudanças paradoxais e também discussões referentes à composição da cena e sua dramaturgia, principalmente à função do ator e de sua atitude cênica. A atenção ao corpo, a presença e o gesto de “autorrepresentação” parecem caracterizar o trabalho do ator no teatro contemporâneo. O corpo em questão, trata-se do próprio sujeito. O ator torna-se um “ser-em-cena”, e seu ato é entendido como fenômeno e experiência na cena. O conceito “corpo-vivido”, de Merleau-Ponty, pode contribuir para a formação deste “novo ator”, diante das transformações que acompanham o teatro contemporâneo.

Introdução

Talvez uma das marcas do teatro no início do século XXI seja a porosidade das suas fronteiras e seu aspecto híbrido e múltiplo, que parece permitir a diluição e a multifuncionalidade do ator.

O Teatro Pós-Moderno trouxe mudanças paradoxais e também discussões, tanto no que se refere à composição da cena e sua dramaturgia e, principalmente, à função do ator e de sua atitude cênica, desde suas relações com o espectador e consigo mesmo, até com seu modo de estar-em-cena (atuação).

A nova cena está ancorada em alternâncias de fluxos sêmicos e de suportes, o hipersigno teatral, da mutação, da desterritorialidade, da pulsação do

híbrido. O contemporâneo contempla o múltiplo, a fusão, a diluição de gêneros: trágico, lírico, épico, dramático; epifania, crueldade e paródia convivem na mesma cena. (COHEN, 2004, p. 25)

Dadas as circunstâncias e as transformações ocorridas, o ator reinventa, atualiza e efetiva-se, e o modo como ele “vive” a cena parece causar um afastamento da noção de personagem que estivemos acostumados a *re-presentar* (grifo do autor).

O ator vivo

O papel do ator já esteve ligado ao processo de mascarar-se, viver um papel, representar um personagem, e esta relação parece colocar o ator sempre

¹ Artigo apresentado ao Mestrado em Artes da Cena da Escola Superior de Artes Célia Helena, na disciplina Poéticas da Cena: conceitos e trajetórias.

num lugar de um “outro” que não seja ele mesmo, com propriedades psicoemocionais e físicas bem distintas de si, vivido num espaço-tempo que não o do aqui/agora da ação dramática. O ator era convidado a gerar outra realidade e a ficção se resolvia através do seu corpo, por meio de personagens.

Bem próxima de uma ação performática, no teatro contemporâneo, o ator encontra-se num outro lugar que não seja o de “puramente” imitação ou representação. Ele parece não mais representar uma situação ou uma personagem, ele se faz presente enquanto sujeito e artista, oferecendo e vivenciando seus afetos e pulsões sem antes se preocupar com uma atitude semiótica. “Muitas vezes o ator do teatro pós-dramático não é mais alguém que representa um papel, mas um performer que oferece sua presença em cena para a contemplação” (LEHMAN, 2007, p. 224).

Na contemporaneidade, o ator no exercício de sua atuação, busca superar a função de representar um papel, e a organização de impressões e ajustes à recepção da obra passa ser do espectador, “ocorrendo tudo em um espaço-tempo, sem hierarquia entre os componentes, sem lógica discursiva assumida por um texto de referência, a obra pós-moderna não tem outra referência que não ela mesma.” (PAVIS, 1999, p. 299).

A maneira como o corpo do ator é recebido, na sua presença e no seu processo de “autoconhecimento”, e o seu gesto de “autorrepresentação”, parecem ser algumas das características do trabalho do ator no teatro contemporâneo. A sua ação, portanto, passa a ser valorizada “em si” mesma, e não mais pela avaliação da sua representação.

Transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia [...] (FÉRAL, 2008, p. 198).

E, sobre a vocação do ator, Féral ainda dá ênfase à presença em cena:

[...] o ator é chamado a “fazer” (*doing*), a estar presente, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (*showing the doing*), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura. (FÉRAL, 2008, p. 209).

Ainda sobre o ator “ser em cena”, os questionamentos buscam livrá-lo, ou iluminá-lo de sua antiga (ou momentânea) função representativa: “Se ele é ele quando representa, como deixará de ser ele? Se ele quer cessar de ser ele, como perceberá o ponto justo em que deve colocar-se e deter-se?” (DIDEROT, 2005, p. 220). Essa é uma das problemáticas em torno do trabalho do ator, que leva a pensar sobre até onde vai o ator e onde começa o personagem. Em que momento ele, de fato, representa? Até que ponto ele cria um outro, se é ele mesmo quem está em cena? É possível ser um outro sem deixar de ser ele mesmo?

O trabalho de criação do ator leva tempo e experimentações, e conta com seus próprios recursos corporais e nestes, estariam as motivações, os desejos, os sentimentos, as memórias afetivas. E não parecem estar num corpo estático, mas no seu movimento, nos seus gestos, no seu fazer. Este repertório gestual é carregado de história, mesmo que não organizada.

Mas o ator não sai de si (no sentido de perder-se), já que o material com que conta é o seu mesmo: cada fibra, cada poro a serviço de algo que o transcende e que, quanto mais forte e visceral, mais intenso o símbolo dela decorrente. Retrato vivo da dimensão possível ao homem, que é a de, a partir de si mesmo e consigo mesmo, criar algo antes inexistente no mundo das coisas criadas. (AZEVEDO, 2014, p. 176).

Portanto, este novo corpo, (diferente de ser “um outro corpo”) num processo, vai sendo inventando e reinventado a partir de suas ações (sempre presentes, portanto, inaugurais), e também

conta com novas possibilidades, quer dizer, gestos que ainda estão por descobrir, inventar, imitar, reorganizar.

Durante seu trabalho, o ator precisa estar atento a seus gestos e a sentimentos correspondentes a eles. O artista vai garimpando a si mesmo e precisa respeitar a ordem (ou desordem) que os períodos de criação lhe exigir. Segundo Sônia Machado de Azevedo (2014, p. 170), “é preciso, pois, tranquilidade nos rascunhos do próprio corpo, o corpo do ator, que ainda não se conhece, o que, no devido tempo, dar-se-á a conhecer”.

Esta percepção de si, chamada por alguns autores de esquema corporal, é importante por se tratar da representação que o homem tem de seu próprio corpo, o que implica também a percepção de si, garantindo que seja consciente de todo o processo de criação.

As transformações só podem acontecer neste corpo que é real, sujeito e presente na cena. Desta forma os novos gestos começam a aparecer, e nesse momento já é possível perceber modificações no tônus muscular, no costumeiro, modificações em seu ritmo natural, mudanças no uso que faz de sua energia. (AZEVEDO, 2014, p. 170).

Estes novos sinais apresentam-se como alterações perceptíveis na postura corporal, por movimentos, com tamanho e direção coerentes com a sensação vivenciada, com mudanças no rosto e na expressividade das mãos, no modo de caminhar e parar, no jeito novo de olhar. Os sinais manifestam-se, principal e primeiramente, como uma nova maneira de sentir o próprio corpo, numa mudança de qualidade, numa outra atitude diante de coisas diferentes das usuais. (Ibid. p. 219).

É assustador o desafio a que se propõe o ator, no teatro contemporâneo, de entrar em contato consigo mesmo e não meramente com um possível “outro” que é o personagem a ser forjado. Toda cena, revela parte de si, “por isso, o ator, ao enfrentar no próprio corpo o nascimento da personagem, acaba tendo de enfrentar-se a si próprio, de certo modo. Isso nem sempre é fácil” (Ibid., p. 171).

Na verdade, durante o processo de criação da sua obra, o ator (re)cria-se, pelas suas próprias mãos. Esta dialética é uma qualidade humana, como descreve o filósofo francês Merleau-Ponty:

O enigma reside nisso: em que meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele que olha todas coisas, também pode olhar a si e reconhecer, no que está vendo então o “outro lado” do seu poder vidente. Ele se vê vidente, toca-se tateadamente, é visível e sensível por si mesmo. (1969, p. 35)

Stanislávski (1863-1938), importante nome do teatro russo, seguia a ideia da impossibilidade de o ator não ser ele mesmo. A verdadeira ação dramática é a que tem como alicerce a experiência vivida do ator, e aí estaria a diferença entre representar e viver um personagem.

Por outro lado, não é possível arrancar o próprio espírito e tomar emprestado outro mais adequado ao papel. Onde consegui-lo? Do papel que ainda carece de vida? Podemos pedir emprestado uma roupa, um relógio, mas não um sentimento. Meus sentimentos são inalienáveis, assim como os seus para você. Atue sempre com a sua própria pessoa, como homem e como ator. (...) Todas as vezes que atuar, sem exceção, deve recorrer a seu próprio sentimento. (STANISLÁVSKI, 2003, p. 228).

Jerzy Grotowski (1933-1999), criador do Teatro Pobre, salientava a importância de o trabalho do ator ser baseado nos princípios da unidade psicofisiológica. Neste sentido, o bom ator é aquele que sabe falar com o seu corpo todo, e sua imaginação se materializa em seus movimentos. O ator deve desenvolver seus trabalhos tendo consciência de seu corpo, de seu espaço. Logo, a preocupação não seria de exaltar o corpo, mas sim de alcançar a transparência corporal.

Neste sentido, Grotowski (1987, p. 15), parece desconcertar o cenário dramático, quando procura “desnudar” o ator, ao invés de “mascará-lo”. Num esforço de afirmar um processo que se importa não com “uma coleção de técnicas, e sim erradicação de bloqueios”.

Se o ator, estabelecendo para si próprio um desafio, desafia publicamente os outros, e, através da profanação e do sacrilégio ultrajante, revela-se, tirando sua máscara do cotidiano, torna possível ao espectador empreender um processo autêntico de autopenetração. Se não exhibe seu corpo, mas anula-o, queima-o, liberta-o de toda a resistência a qualquer impulso psíquico, então, ele não vende mais seu corpo, mas o oferece em sacrifício. (GROTOWSKI, 1987, p. 29)

Grotowski, quando fala em viver a própria experiência em cena, propõe que o ator faça um caminho em direção a si mesmo, por meio de uma possível vivência corpórea:

O ator ali não deveria atuar, mas penetrar os territórios da própria experiência, como se os analisasse com o corpo e com a voz. Deveria reencontrar os impulsos que fluem do profundo de seu corpo e com plena clareza guiá-los em direção a um certo ponto, que é indispensável no espetáculo, fazer essa confissão no campo que for necessário. No momento em que o ator alcança esse ato, torna-se um fenômeno *hic et nunc*; não é um conto, nem a criação de uma ilusão; é o tempo presente. (FLASZEN e GROTOWSKI, 2010, p. 131).

No Teatro Pós-Moderno, o ator não se preocupa em representar uma poética pré-definida, ele passa a assumir o lugar de criador não somente do personagem, é a sua presença que ganha ênfase na encenação, como parte fundamental. Desta maneira, está livre para revelar sua subjetividade, através de suas ações. É assim que o artista da cena torna-se o grande fundador de um “ato poético” (GUSMÃO, 2000, p. 51), sendo assim, “o trabalho do ator se estenderá desde a idealização da cena até o final da sua apresentação” (Ibid., p. 52).

É fato que o ator, desde a última metade do século XX, vem reinventando seu lugar na cena, dissolvendo cada vez mais o distanciamento entre o seu “eu” e um possível “outro” feito de si mesmo (o personagem), e dessa forma, assina os gestos em cena como seus, literalmente.

A importância do corpo do ator neste processo todo constitui-se, fundamentalmente, no sentido de que não precisa mais se esforçar em incorporar o personagem e sua ficção, mas é recebido como a ferramenta chave para a presença e a ação cênica. Vale a ressalva que a importância dada não é a um corpo autossuficiente, mas a um corpo que dialoga o tempo todo com outros corpos (os espectadores). Sendo assim, fala-se da presença do corpo do ator e do espectador.

Não está ligado apenas à sua importância [do corpo do ator] enquanto portador de um conteúdo, transmissor ou receptor de um significado (seu valor semântico): ele é mídia do teatro e organizador dos processos cognitivos superiores – de linguagem, lógica e representação simbólica – e inferiores – de percepção, motivação etc. (ROMANO, 2005, p. 168).

Supera-se a preocupação de viver um papel ou forjar um personagem, tal como a de representar, mas o ator é colocado diante de uma nova problemática: como estar presente em cena sem atuar? “De certa forma, se pensarmos no ator e seu corpo, o que se nos apresenta é uma opção entre um corpo cotidiano e um extracotidiano” (SILVA, 2013, p. 85). Destarte, há o encontro de novas formas de ações corporais, que em si são eleitas como centro da cena, abrindo mão da representação mimética, pois:

Não se trata da representação de um corpo transformado em “outro”, mas a apresentação da realidade material dos processos de conhecimento e simbolização humanos que se processam pelo corpo. (ROMANO, 2005, p. 174).

O corpo vivido

O corpo em questão trata do próprio sujeito. O ator e a sua presença como fenômeno e experiência na cena vem sendo alvo de discussão constante no teatro contemporâneo.

O ator, diante do cenário pós-moderno, foi convidado a repensar sua *práxis*, e com ela chamada a viver suas experiências no palco e apresentá-las como cena. Logo, este sujeito é um ser-em-cena. Sem obviedades, vale a pena questioná-lo, sobre a maneira como o ator se relaciona com seu corpo, e quem é este sujeito para ele próprio. Saberá o ator na contemporaneidade conceituar a si mesmo?

Merleau-Ponty (1908-1961) é criador do conceito “corpo-vivido”, e seu trabalho pode contribuir para a formação deste “novo ator”, e dar bases seguras para o desempenho do seu trabalho, diante das transformações que acompanham o Teatro Contemporâneo.

O ator é convidado a acolher o seu corpo, não como mero instrumento de trabalho, mas como experiência concreta da sua existência, visto que ele está inserido no mundo através de seu corpo, e que suas relações com si mesmo, com o mundo, com os outros, com sua cultura e história se dá através de seu corpo.

O presente trabalho tem como base a noção de corporeidade inaugurada por Merleau-Ponty. Nas suas obras, o filósofo traz uma nova perspectiva que difere da dicotomia corpo-alma e da visão corpo-objeto, por meio de um olhar fenomenológico do corpo, trata do corpo fenomenal e este é o nosso próprio ser-no-mundo. Não se trata de um corpo que tenho, que possuo, ou de que posso me desfazer, ou despir, trata-se da ideia de que eu sou o meu corpo. “Nosso corpo é nosso meio geral de ter um mundo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 203).

O homem não vive totalmente sua experiência corpórea, e dificilmente tem consciência plena de suas estruturas corpóreas, pois sua atenção parece estar dirigida às regiões muito específicas do corpo, que são mais utilizadas no cotidiano.

O artista da cena deveria apropriar-se do corpo em primeira pessoa: sou meu corpo! Esta experiência trata-se do corpo-vivido. Isso significa perceber-se como indivíduo encarnado, ou seja, poder viver a experiência de ser sujeito e objeto de sua atuação e de sua percepção (na vida e no palco).

O corpo-vivido trata-se de atitude corpórea e ela só pode acontecer num espaço, tempo, e sempre em relação, possibilitando ao ator abrir-se à presença e ao encontro.

O exercício da atuação é sempre uma ação no presente e exige do ator o conhecimento de si, do outro, do espaço-tempo, e o corpo é o grande protagonista desta ação, funcionando como uma rede viva de significações e de percepção.

Diferente das escolas racionais que tinham a percepção na ordem intelectual, e por isso o percebido estava na consciência e ainda diferente das escolas empíricas onde o significado estava no objeto, Merleau-Ponty avança com a ideia relacional, onde o sentido se encontra na relação desse homem com esse mundo, e este encontro é mediado pelo corpo: “Tenho consciência do mundo por meio de meu corpo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 122).

O corpo não fala sozinho, fala com/para alguém, por isso sua natureza é dialógica. Podemos entendê-lo como o lugar de encontro entre o artista e o os vários outros que estão envolvidos em sua cena. O que o possibilita mover-se em cena (e na vida) desde um gesto simples, como olhar para o público, ou caminhar em direção ao companheiro de cena ou até mesmo se aproximar da coisa percebida, é o corpo. Merleau-Ponty (2006, p. 193) elucida que “a consciência é o ser para a coisa por intermédio do corpo, e mover seu corpo é visar as coisas através dele, é deixá-lo corresponder à sua solicitação, que se exerce sobre ele sem nenhuma representação”. Assim, o corpo faz ser possível o encontro com o outro e que dele tenhamos consciência. Além do que, ao mesmo tempo que ele nos faz perceber e nos encontrar com o outro, ele nos faz perceber a nós mesmos e possibilita esse encontro consigo mesmo.

A percepção para este filósofo está relacionada à atitude corpórea. A experiência do corpo é motriz de criações e significados, e é através do corpo que se apreende os sentidos das coisas. A experiência do corpo funda os sentidos, por isso a percepção é entendida aqui como um acontecimento da corporeidade. De acordo com Merleau-Ponty (1994):

A percepção sinestésica é a regra, e se não percebemos isso, é porque o saber científico desloca a experiência e porque desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir, para deduzir de nossa organização corporal e do mundo tal como concebe o físico aquilo que devemos ver, ouvir e sentir (p. 308).

Assim, a subjetividade, antes afastada da sua dimensão corpórea, ganha uma nova significação. Para Merleau-Ponty há uma consciência pré-reflexiva, a qual recebe o nome de consciência não tética, e está relacionada à percepção. A subjetividade, portanto, não está “dentro” ou “fora”, mas na relação que é acordada pelo corpo-mundo. Deste modo, ela “talvez não esteja ‘em minha cabeça’, não está em parte alguma a não ser em meu corpo como coisa no mundo” (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 21). Conforme Merleau-Ponty, a percepção inaugura a experiência do corpo-próprio. Este corpo, não é o mesmo de que fala o positivismo. Ele não é uma coisa, ou um objeto, não é um recipiente para a alma e muito menos para a consciência. O corpo-próprio é sede de significados, é a maneira pela qual o homem está no mundo, o seu modo de ser e estar no mundo a priori. O primeiro contato do homem com o mundo só é sensível porque primeiro ele é um corpo. Olhar para o corpo e vivê-lo dá a chance de saber/apreender sobre o objeto percebido, e também de saber/apreender sobre o próprio sujeito que percebe. Ao experimentar o mundo, o homem se reencontra consigo mesmo e se dá conta de sua existência, uma vez que, “sou meu corpo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 269).

Entender a subjetividade como corporeidade, abrange o corpo também em sua expressividade, pois além de suas aparências, revelam características subjetivas de cada pessoa e de seu modo de ser. O corpo, sendo expressivo, possui função simbólica e para Merleau-Ponty (2006, p. 208), “Não é ao objeto físico que o corpo pode ser comparado, mas antes à obra de arte”. O ator ao viver seu corpo em cena, transforma o mundo em arte, cria e recria o mundo e a si, num movimento reflexivo. Merleau-Ponty (2006, p. 227), diz ainda que isso é possível,

porque “se o corpo pode simbolizar a existência, é porque a realiza e porque é sua atualidade”.

Considerações finais

Aprendemos a enaltecer a razão e o corpo acaba sendo deixado de lado como algo sem importância, sem a experiência de sentidos. Olhar para este corpo fenomenológico enquanto atitude existencial, pode nos ajudar a resgatar a sabedoria corpórea.

Somente no século XX o teatro e seus estudos tomaram inteiramente na sua base a dimensão corpórea da experiência cênica. O ator deixa de ser pensado como desencarnado, logocêntrico e prioriza seus estudos a partir de seu próprio corpo.

[...] o atraso que a teatrologia protagonizou, para assumir o corpo e a corporeidade dentro de seu discurso teórico está em relação direta com o atraso e as dificuldades que as ciências humanas, incluindo a semiótica, a linguística e a antropologia, por um longo tempo, protagonizaram a respeito do corpo e da corporeidade. [...] não me refiro tanto ao corpo entendido como objeto de estudo, mas penso, sobretudo, no corpo como *sujet agent-pacient* (para usar Greimas), melhor ainda, penso no corpo como dimensão constitutiva de qualquer fenômeno cultural e social e, em particular, de qualquer experiência estética (MARINIS, 2012, p. 44).

É preciso refletir sobre o conceito de corporeidade, de como o ator no processo de criação percebe a si mesmo, acolhendo seu corpo, não mais como mero objeto a ser transformado ou mascarado apenas, mas como concretização de sua própria subjetividade, a fim de legitimar seu fazer teatral, com propriedade teórica/prática e consciência.

O corpo, na sua totalidade precisa ser pensado como ator, autor, texto, cena, atuação, movimentos, espetáculo, dramaturgia, palco, e não apenas um reflexo da realidade, mas sim a própria realidade (LIMA, 1999, p. 49).

Entender-se neste processo pode contribuir qualitativamente e efetivamente na formação do ator, contribuindo para a construção de um material sólido que o auxilie em seus processos de

criação. Além disso, a consciência das percepções sensíveis, e de sua inscrita corporal pode revelar caminhos importantes para sua vida pessoal e também profissional. ☆

Keywords:

Corporeity.
Phenomenology.
Role of the actor.
Representation.
Contemporary theater.

Abstract: The Postmodern Theater brought paradoxical changes and discussions to the composition of the scene and its dramaturgy, mainly to the function of the actor, and its scenic attitude. The attention to the body, the presence, and the gesture of "self-representation", seems to characterize the work of the actor in the contemporary theater. The body in question, it is the own person. The actor becomes a "Being-in-scene," and his act is understood as phenomenon and experience in the scene. Merleau-Ponty's "Lived Body" concept can contribute to the formation of this "new actor", facing the transformations that accompany the contemporary theater.

Referências

- ALEIXO, Fernando Manoel. Vocabulário poético do ator. *OuvirOUve*. Uberlândia n.4. p. 31-59, 2008.
- ASLAN, Odete. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DESCARTES, René. *Os pensadores*. São Paulo: Abril, 1979.
- DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução, apresentação e notas L. F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *Os pensadores: Diderot*. São Paulo: Nova Cultural, 2005.
- FÉRAL, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2004.
- FLASZEN, L.; GROTOWSKI, J. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski, 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- GUSMÃO, Rita. O ator performático. In GUSMÃO, Rita e TEIXEIRA, João Gabriel. *Performance, cultura e espetacularidade*. Brasília: Editora UNB, 2000, p. 50-56.
- JAEGER, Werner. *Paidéia: A formação do homem grego*. Trad. Arthur M. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MILLER, Jussara. "O corpo presente: uma experiência sobre dança-educação". *Educação temática digital*. 2014. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/1332/1347>.
- MARINIS, Marco de. Corpo e corporeidade no teatro: da semiótica às neurociências. Pequeno glossário interdisciplinar. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v.2, n.1, p.42-61, jan/jun. 2012. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso: em 06/07/2016.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Rio de Janeiro: Grifo, 1969.
- _____. *Fenomenologia da percepção*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *O visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1992 (Texto original publicado em 1964).
- _____. _____. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. *A fenomenologia da percepção* (C. Moura, Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1994 (Texto original publicado em 1945).
- PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PLATÃO, Fédon. *Diálogos*. São Paulo: Abril Cultural, 2000.
- _____. Trad. Jorge Paleikat a João Cruz Costa. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- ROMANO, Lúcia. *O teatro do corpo manifesto*. São Paulo, Perspectiva, 2005.
- SILVA, Daniel Furtado Simões da, *O ator e o personagem: variações e limites no teatro contemporâneo* [manuscrito] / Daniel Furtado Simões da Silva, 2013.
- STANISLÁVSKY, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba Editorial, 2003.