



PÁGINAS 94 e 95: Espetáculo *Só Serei Flor Quando Tu Flores* (2008 - SC). Cia. Cênica Espiral. Direção de Alex de Souza. Foto de Jorge Minella.



Específico e  
genérico:  
ator no teatro  
de animação

Caroline Holanda  
Universidade de Fortaleza - UNIFOR

**Resumo:** O termo “Teatro” é acolhedor de uma vasta gama de modalidades teatrais que se diferenciam por certos aspectos ligados ao modo de articulação dos princípios teatrais na geração da significação cênica. Esses modos de operar princípios teatrais dão a essas modalidades especificidades, originando a pluralidade da linguagem teatral, tais como o Teatro de Rua, Dança-Teatro e o Teatro de Animação. O presente artigo tem como proposta apontar e refletir acerca das particularidades do Teatro de Animação, tocando o tema na perspectiva do trabalho do ator-animador. Nesse intuito, apresento breve incursão no período de intensa redefinição nessa linguagem a fim de observar questões que marcam esse processo e incidem no modo de operar do ator-animador, para em seguida abordar propriamente o foco do artigo.

**Palavras-chave:** Princípios técnicos; teatro de animação; ator-animador.

**Abstract:** The term “theatre” brings together a vast gamut of theatrical modalities that are differentiated from other by certain aspects connected to the mode of articulation of theatrical principals in the creation of scenic meaning. These ways of operating theatrical principals give specificities to these modalities, originating the plurality of theatrical language, in forms such as street theatre, dance theatre, and puppet theatre. The present article aims to point out and reflect on the particularities of puppet theatre, touching on this theme from the perspective of the actor-puppeteer. With this goal, the article dips into a period of intense redefinition of theatrical language, with the aim of observing issues that influence the process and which are brought up through the manner in which the actor-puppeteer operates.

**Keywords:** Technical principles; puppet theatre; actor-puppeteer.

### 1. Transformações no Teatro de Animação: reverberações no trabalho do ator-animador

O final do século XIX e início do XX representaram para o Teatro de Animação um período que abriria precedentes a intensas transformações nessa linguagem. A efervescência no campo das artes, sobretudo no campo teatral, com a vanguarda modernista, lançou o Teatro de Animação no eixo das discussões. O modernismo, em sua reação ao realismo, às idéias do naturalismo, opondo-se à tendência ilusionista que prevalecia desde o século XVIII, procura ultrapassar os limites da idealização do real. Leva à cena os instrumentos de produção da teatralidade, buscando apresentar o que está para além das aparências, num discurso mais lacônico e poético. Tais inquietações perpassam o trabalho do ator, que é pensado num novo modelo de atuação que se difere daquele em voga. Nesse contexto, o boneco e a máscara são tomados como referência para o comportamento do ator em cena, numa procura por afastar-se da interpretação predominante. Boneco e máscara pareciam responder à crise da representação teatral:

Enquanto objeto e como forma plástica, a marionete permite uma grande liberdade de invenção e experimentação de materiais; forma teatral essencialmente visual, acompanhou a afirmação do espaço cênico concebido como espaço plástico; personagem abstrata, facilitou o abandono da verossimilhança narrativa e da coerência psicológica, fundamentos do teatro tradicional; ator lacônico, a marionete acompanhou as mudanças ocorridas na escrita teatral e no uso da voz, usada como instrumento sonoro, separada da personagem ou do corpo que a pronuncia. (ERULLI, 1994: 13, tradução minha).

Esse movimento reposicionou o Teatro de Animação, fortalecendo seu *status* de arte autônoma em meio às demais linguagens artísticas. Entretanto, até então permanecia na linguagem certos procedimentos técnicos que primavam pelo velamento das fontes motrizes e vocais do objeto-personagem. O trabalho do ator-animador ocidental tinha como base a animação oculta, na qual o

ator se encontra o mais possível fora do alcance visual do público, como por exemplo, atrás de uma empanada - no caso do boneco de luva; ou atrás das plataformas - nas apresentações com bonecos de fio. Permanecia também o caráter de homogeneidade<sup>1</sup> do Teatro de Animação, quando ainda não se mesclavam à linguagem outros meios de expressão.

Somente nas décadas de 1950 e 1960, na Europa, e no Brasil, na década de 1970, o Teatro de Animação é tomado de inquietações que suscitam intensas transformações, marcadamente no fazer do ator-animador. Da homogeneidade o Teatro de Animação passa à heterogeneidade que implica a retirada do boneco do papel de elemento dominante, realocando-o como um componente na cena em meio a outros, como objetos animados, adereços, atores-animadores à vista, atores mascarados, projeções, etc. Além disso, a porosidade da fronteira entre essa arte e as demais se verifica provocadora de um diálogo que marcaria profundamente o Teatro de Animação, borrando as definições de suas fronteiras, antes tão claras. O Teatro de Animação passa a ser um campo teatral onde tradição e contemporaneidade coexistem, numa complexa multiplicidade de expressões cênicas.

Um dos fatores de fundamental interferência nas transformações do Teatro de Animação é a ruptura com a animação oculta e a presença visível do ator-animador na cena. E não apenas o ator-animador fica à vista, mas a forma inanimada é desvelada como tal por meio da opalização, procedimento que mostra o objeto-matéria - qual seja boneco, objeto utilitário ou materiais - enquanto tal, fazendo o espectador transitar entre a impressão de ver uma vida autônoma e um objeto inanimado. O desvelamento da animação é percussor de múltiplos desdobramentos. O animador agora pode escolher diferentes modos de compartilhar sua presença com o objeto que anima, o que, por conseguinte, lhe demanda a adequação dos princípios de atuação. Com a opalização, amplia-se o campo

<sup>1</sup> Esse conceito, bem como o conceito de heterogeneidade, vem sendo trabalhado nas pesquisas de Henryk Jurkowski, em livros como *Métamorphoses: La Marionnette au XX Siècle*.

de exploração dramaturgica, possibilitando ainda a criação de partituras cênicas mais metafóricas.

Nesse panorama, o Teatro de Animação contemporâneo é marcado pelas tantas variantes de elaborações cênicas, sobretudo nas formas híbridas assumidas, reconfigurando o trabalho do ator-animador, que ganha novas nuances, rompendo parâmetros, afirmando velhos. A partir desse contexto, vale questionar: o que particulariza, pois, a atuação nessa linguagem?

O Teatro de Animação é antes de tudo teatro. O ator-animador não pode prescindir do conhecimento da linguagem teatral. Necessita, todavia aliar à apropriação da linguagem teatral, as especificidades do Teatro de Animação. Tais especificidades parecem caracterizar-se não totalmente por diferenciação, mas por um acirramento dos princípios teatrais gerais.

Tais diferenciações têm início e base no traço fundamental do Teatro de Animação, qual seja a relação do ator com o objeto como mediador da expressão cênica e sua relação com público. A presença do objeto imprime no Teatro de Animação o caráter sintético e faz da economia dos meios e precisão, princípios da atuação nessa linguagem. Torna-a bastante exigente quanto à posição de escuta e disponibilidade no trato com o material e demais elementos da composição da cena. Faz dos códigos cinéticos elementos imprescindíveis e fundamentais na animação. Ademais, exige do ator-animador certas posturas psicofísicas para a neutralidade nos distintos modos de compartilhar a cena com a forma animada. Essas especificidades são mais detalhadas na sequência.

## 2. Desdobramento objetivado

Tomando-se em conta a concepção de que para o ator no teatro em geral a personagem é uma máscara modelada e expressa em seu próprio corpo, no Teatro de Animação tem-se que esse fenômeno ocorre tendo origem psicofísica no corpo do ator, mas expressa no objeto animado. A essa capacidade do ator-animador em colocar sua carga interpretativa em uma forma que é externa a

ele denominamos de “desdobramento objetivado”. Significa, para o ator-animador, organizar-se psicofisicamente em função desse outro que é ele (ator-animador), mas ao mesmo tempo não é. Habitando duas dimensões espaço-temporais distintas, necessita agir segundo as leis destas duas dimensões: a de seu próprio corpo e o universo circundante da representação; e as leis do objeto (leis inerentes à sua materialidade) e aos aspectos teatrais que o orientam (personagem, cena, espetáculo).

O ator mantém a preocupação plástica no interior do espaço cênico que não deixa de modelar e remodelar ao ritmo de seus deslocamentos e de seus gestos. O ator-animador por sua vez diferencia seu modo de situar-se no espaço. Ele é portador de uma idéia, de um propósito de ação, mas apesar disso tem de se expressar em um volume distinto do seu próprio e em outra dimensão espaço temporal. Assim, trabalha sempre em dois níveis de experimentação, dois planos da realidade, devendo criar um laço “indissolúvel” entre ambas as condições como premissa de um desenvolvimento qualificado da animação. Numa dimensão tem-se a psique do ator-animador. Noutra, o imaginário dramático (a dimensão da personagem). Dois corpos em um espaço que, embora aparentemente seja um só não são: trata-se de duas dimensões distintas, mas intimamente interligadas.

A interpretação no Teatro de Animação, portanto, é desdobrada e objetivada em uma forma a ser animada. O ator-animador encontra nesse processo uma particularidade fundamental do seu trabalho, princípio fundamente entrelaçado aos demais princípios que regem essa linguagem.

### 3. Escuta

Princípio de grande relevância na linguagem teatral, a escuta é mesmo imprescindível no Teatro de Animação. Enquanto certas modalidades teatrais comportam um ator com escuta débil, o Teatro de Animação apenas admite a escuta débil nos mais medíocres dos trabalhos.

Para esta reflexão, tratamos a escuta do objeto em três pers-

pectivas. A primeira relaciona o termo com a disponibilidade de perceber os estímulos do ambiente de trabalho, dos demais atores-animadores e do objeto animado. Na animação de um boneco de balcão, por exemplo, três atores podem dividir restrito espaço. Logo, um ator centrado em si mesmo, dificulta o trabalho coletivo e a percepção das possibilidades de animação do boneco. Essa escuta diz também da concentração. O ator, corpo e mente, deve voltar-se ao processo de animação, numa percepção dilatada do contexto de trabalho e nele focado.

Na segunda perspectiva a escuta é tida como um mecanismo de percepção dos aspectos da materialidade do objeto a fim de sustentar a composição dramática do espetáculo. Um exemplo claro dessa perspectiva é o trabalho do grupo catarinense Cia. Cênica Espiral, no espetáculo *Só Serei Flor Quando Tu Flores*. Nele costureiras animam um boneco construído a partir da junção de objetos pertinentes ao universo da costura. São rolos de linha, panos, alfinetes e uma tesoura que lhe serve de olhos. As situações vividas pela personagem são todas permeadas de ações frutos da relação entre o boneco e os objetos de costura. Assim, o diálogo com o material gera não somente elementos dramáticos, mas incidem também na composição da personagem.

Relativo também à composição da personagem e fundamentos da animação, a terceira perspectiva pontua alguns aspectos de como as características concretas do objeto se interligam à sua movimentação.

A materialidade do objeto interfere em seu manuseio. Por exemplo, um boneco pesado exige muito da musculatura do ator-animador. É preciso, ao conceber um boneco, questionar-se sobre a necessidade ou não desse peso. Caso não seja necessário, indagar-se que outro material poderia substituí-lo. Por sua vez, evidencia-se a questão da durabilidade, que pode a seu turno, remeter a outras questões. O Mamulengo, por exemplo, demanda um boneco de material leve, pois é na maioria das vezes um boneco de luva empunhado durante muito tempo. Exige também material resistente, pois tem uma dramaturgia cheia de “cacetadas e pauladas” que

atingem a cabeça dos bonecos.

Mesmo o boneco meticulosamente projetado e construído solicita do ator-animador a escuta, não eliminando, portanto as descobertas sobre a maneira mais coerente de manusear as partes do boneco, impulsionar seus movimentos, garantir sua visibilidade em detrimento das mãos que cobrem (quando da animação direta), etc.

No caso da animação de um objeto de uso cotidiano ou não-figurativo permanece a importância da escuta e as descobertas da matéria, sendo estas ainda mais exigentes. Os objetos utilitários, por exemplo, deslocados de suas funções primárias, levados ao teatro, exigem que o ator-animador busque modos de caminhar, falar, agir, a partir das características dadas.

É importante considerar o peso do objeto-forma, descobrir pontos de apoio e funcionamento de suas articulações para sua movimentação. Ao escutar as leis que regem o objeto, o ator-animador pode executar uma atuação sem maiores dispêndios inúteis de energia, selecionar e imprimir os movimentos que lhe são mais naturais, contribuindo para a criação de uma animação crível, orgânica nesse sentido.

#### 4. Economia dos meios, síntese e precisão

Desde o abandono do ilusionismo naturalista, em sua tentativa de provocar no espectador a impressão de defrontar-se com uma parte do mundo real na cena, o teatro reinventa-se na síntese, apostando na participação ativa do espectador na significação da cena a partir de um discurso mais lacônico. O Teatro de Animação é uma linguagem que tem a síntese como marca fundamental de sua constituição, dado que a criação da personagem ocorre num objeto que é já sintético, se comparado às possibilidades humanas.

Tal perspectiva solicita nessa linguagem outro princípio, o “princípio da economia”, fundamental na construção da cena a partir dos diferentes sistemas de signos e da partitura de movimento do objeto. A professora Anne Cara lembra:

A marionete mais sofisticada permanece muito distante da complexidade expressiva do ser humano. O registro gestual, e, portanto expressivo, é sempre limitado pela marionete, e o manipulador poderia ser tentado a remediar essa carência com um suplemento de movimentos, um excesso gestual. Mas tratar-se-ia de um erro, de uma contradição fundamental. (2006: 31, tradução minha).

A autora aponta como caminho para a eficácia expressiva uma seleção de gestos que privilegie aqueles com maior poder de evocação. Aponta, ademais, que o excesso de gestos é o que confere um caráter de agitação à personagem-objeto, consistindo em uma das principais debilidades na animação de um objeto. Essa agitação é comum na animação dos atores-animadores iniciantes, por vezes devido a certa ansiedade em desenvolver no objeto a animação. Entretanto, um boneco agitado perturba o processo de impressão de vida e sua recepção pelo espectador. Assim, o ator-animador deve selecionar movimentos, dando preferência àqueles que potencializam a expressividade do objeto. Nesse conjunto, o princípio da “precisão” pode fortalecer a animação. Trata-se de realizar os movimentos com limpeza e definição, sem excessos. Vale ressaltar que essa noção de precisão não significa movimentos permeados por grande quantidade de pausas, mas movimentos conscientes e claros.

Embora, o caráter sintético do objeto possa parecer um aspecto limitante, ele é para os artistas dessa área um instigante desafio, provocador de múltiplas possibilidades expressivas. Nas palavras de Tito Lorefice: “O titiriteiro se expressa através de um objeto concreto, mas deve saber que sua arte sintetiza a realidade concreta e a modifica em uma instância superadora.” (2006: 15-16, tradução minha).

#### 5. Neutralidade

Em geral, entre os atores-animadores brasileiros, a neutralidade é compreendida como a busca de uma presença em cena que passe o mais possível despercebida pelo público na animação à vista, apoiando-se em artifícios como figurino e maquiagem discretos e



evitando movimentos bruscos, gestos amplos e movimentos faciais.

Todavia, numa compreensão mais abrangente a neutralidade pode ser entendida como um estado de trabalho do ator-animador. As características do corpo neutro são apontadas por Sears Eldredge (1978) como: um corpo simétrico, centrado, focalizado, integrado, energizado, um corpo relaxado e envolvido em ser e não em fazer.

Todos esses aspectos relacionam-se ao estado de disponibilidade da percepção e reação aos estímulos ao qual se submete o ator neutro, conformando um corpo equilibrado e por isso o sentido de simétrico e centrado explicitado por Eldredge. Trata-se de um corpo energizado, em condição de disponibilidade, mas sem ansiedade ou excessos, de tal maneira que se configure um corpo relaxado. O relaxamento corporal no estado de neutralidade implica em manter o corpo sem tensões desnecessárias, sem, contudo abandoná-lo. Em outras palavras, refere-se a uma “atenção relaxada”. O corpo envolvido em “ser não em fazer” pode ser pensado ainda dentro desse estado de disponibilidade como uma proposição em que o ator mais se dispõe aos relacionamentos e instruções do jogo do que à busca de compor uma personagem ou um conjunto de ações específicas.

Eldredge acrescenta ainda duas características de um corpo neutro quando em movimento, a saber: trata-se de um corpo econômico e coordenado. O corpo econômico utiliza apenas a energia apropriada e necessária para o cumprimento de uma tarefa, um corpo que evita excessos. A noção de corpo coordenado supõe um movimento que deve fluir através de todas as partes do corpo, com todas as partes ligadas em uma relação contínua e coordenada.

Qualquer ator pode apropriar-se do estado de neutralidade quando interpretando uma personagem. Para o ator-animador, todavia, ela mais que uma opção, é uma exigência técnica. A neutralidade constitui um mecanismo que viabiliza o deslocamento da centralidade do “eu” do ator-animador para coabitar o “eu” do objeto, ajustando sua presença para que se amplie a presença cênica do objeto.

Nesse sentido, nos referimos a um corpo reorganizado para

atender às exigências da animação de um objeto, um corpo presente, receptivo, disponível e preciso. Dentro dessa concepção este passa a ser um princípio presente nos variados modos de animação de objetos, ao contrário do conceito mais recorrente que toma a neutralidade como um princípio da atuação à vista. Embora o corpo do ator na animação oculta não seja a imagem final com a qual se depara o público, ele é o responsável pela apresentação dessa imagem e, portanto, organiza-se em função da representação. Um corpo ausente para a visão do público deve estar, pelo contrário, totalmente presente na atuação.

## 6. Movimento

É sabida a importância alcançada pelo movimento no teatro moderno até os dias de hoje. Dentre às mudanças de paradigmas da cena, o movimento, a fisicalidade, o corpo do ator tomam as atenções em reflexões que dizem respeito à treinamentos, criações cênicas, pedagogias teatrais.

No Teatro de Animação o movimento foi desde sempre a base fundante dessa arte. O objeto, para assumir a função de personagem, só pode ser concebido imóvel enquanto fragmento de uma partitura de movimento, pois uma personagem por prolongado tempo inerte, volta a ser objeto.

O movimento humano está vinculado à atividade mental, à sua capacidade de pensar. Rudolf von Laban, estudioso do movimento, sublinha que, o corpo humano não segue aspectos puramente físicos da produção de energia e na transformação desta em movimento. Embora sob a influência das leis físicas, o movimento humano apresenta distintas possibilidades de variação devido à sua motivação:

O homem se movimenta a fim de satisfazer uma necessidade. Com sua movimentação, tem por objetivo atingir algo que lhe é valioso. É fácil perceber o objeto do movimento de uma pessoa, se é dirigido para algum objeto tangível. Entretanto, há também valores intangíveis que inspiram movimentos. (LABAN, 1978: 19).

Assim, o autor evidencia a distinção básica entre o movimento do homem e do ser inanimado na motivação ou “esforço”.

Desse modo, não é qualquer movimento, qualquer sacolejar, que viabiliza a animação. O objeto para tornar-se personagem demanda uma seleção de movimentos que se ajustem a sua materialidade de constituição e a sua personagem. Trata-se de buscar para a seleção de movimentos aqueles que inferem a noção do pensamento oriundo do objeto animado.

Por isso a composição de partituras de movimentos constitui uma ferramenta de trabalho na animação. Ela pode organizar a seqüência de movimentos do ator-animador, do objeto e por fim, pode servir à organização de cenas, entradas e saídas de pessoas, cenários e objetos de todo o espetáculo.

Na composição da partitura de movimento do objeto é importante contemplar a seleção de movimentos relacionados ao “esforço” da personagem, ou seja, aos impulsos internos que originam os movimentos, consolidando a conduta da personagem-objeto. É importante ter em voga o caráter sintético do objeto, selecionando movimentos com maior potencial de significação. Vale lembrar também que a mesma trajetória de um movimento pode ser realizada de distintas maneiras, produzindo em cada variação diferentes conteúdos de significação. Michael Meschke (1988) chama atenção para o cuidado na realização dos movimentos no processo de animação: o menor gesto, deslocamento ou variação de ritmo influi na totalidade expressiva do objeto. Na criação de uma partitura ator-animador e diretor experimentam, analisam e selecionam movimentos, a fim de descobrir aqueles que melhor se adaptam às demandas artísticas e técnicas da personagem.

Na partitura de movimentos frisamos a importância da presença de alguns elementos como: o olhar (em aspectos como a relação frontal; sua participação na confecção do foco e da triangulação; o olhar como indicador da ação); foco; a apresentação ou entrada do objeto; a respiração; o caminhar da personagem-objeto; e a manutenção de elementos como a tonicidade, nível, eixo e ponto fixo.

É relevante observar que a ênfase na modelagem cinética não implica o desaparecimento ou submissão da palavra. Tão somente pretende sublinhar o movimento como base dessa linguagem teatral que demanda, portanto, uma maneira peculiar de se organizar para constituir sua expressividade. O movimento deve ser pensado não como um sistema sógnico que ilustra a palavra, mas como um sistema que interage com os signos da palavra na expressão dessa arte. Os diálogos presentes na animação de uma forma fazem impulsionar a ação. Comumente a não observância desse princípio ocasiona cenas nas quais o boneco é sacolejado, com pouca organicidade. Em geral esse tipo de movimentação é resultado da concepção que tem na palavra o elemento central e o movimento como sistema sógnico adjutório e meramente ilustrativo na animação. Na cena, tudo ganha significado. A palavra é um sistema sógnico de força, mas para o Teatro de Animação, o movimento é a alma do objeto.

### Conclusão

O Teatro de Animação vivenciou um processo de intensas transformações. No Brasil elas têm início na década de 1970 e se verificam até os dias atuais. Tais modificações têm profundas interferências dialógicas no/do trabalho do ator-animador que se realiza com base em princípios técnicos específicos dessa linguagem.

Assim, o “desdobramento objetivado” foi apresentado como processo dialógico no qual a personagem tem impulso no corpo do ator e se expressa no objeto. O ator-animador imerge em dois universos que dialogam na produção de uma realidade una. A “escuta” também foi eleita como princípio de trabalho do ator-animador implicada em três perspectivas: percepção e concentração; materialidade do objeto na composição dramaturgica; materialidade do objeto na movimentação. Na seqüência abordou-se a “economia dos meios” e “precisão” como princípios interligados ao caráter de “síntese” dessa linguagem. Em outras palavras, na animação, o menos vale mais e se potencializa ainda mais quando de uma realização precisa.

Os dois últimos princípios apontados foram a “neutralidade” e o “movimento”. O primeiro foi abordado como um estado permanente e pertinente a qualquer modo de atuação no Teatro de Animação - oculta ou à vista. Um mecanismo físico e psicológico, no qual o ator-animador passa por um processo de esvaziamento de qualquer coisa que possa sufocar a presença animada do objeto. Por fim, “o movimento” é apresentado como princípio fundamental para atuação nessa linguagem, dado que o objeto excessivamente inerte volta a ser apenas objeto. Nesse sentido a partitura de movimento é vista como uma ferramenta valiosa no trabalho do ator-animador.

Ante ao exposto, é possível afirmar que o ator no Teatro de Animação não prescinde dos princípios gerais da linguagem teatral. Contudo o que é perceptível é que seu trabalho se particulariza na intensificação de certos princípios gerais, provocado pela mediação do objeto entre público e ator na expressão da personagem.

O trabalho desse intérprete passa pela composição, pela organização dos signos de que dispõe sob a referência do caráter sintético que possui a matéria, elegendo os meios mais relevantes e realizando uma execução precisa a fim de provocar a superação da materialidade do inanimado na criação da poesia cênica.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARA, Anne. *La marionnette – de l’objet manipulé à l’objet théâtral*. Charleville-Mézières: SCÉRÉN, 2006.
- CAVALCANTE, Caroline M. H. *A interpretação com o objeto: reflexões sobre o trabalho do ator-animador*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Florianópolis: 2008.
- ELDREDGE, Sears A.; HUSTON, Hollis W. Actor training in the neutral mask. *The Drama Review*. v. 22, n. 04, dez, 1978.
- ERULLI, Brunella. Le dernier pas dépend du premier. In: *PUCK. La marionnette et les autres arts*. n. 07. Charleville-Mézières:

- Institut International de la Marionnette, p. 13, 1994.
- JURKOWSKI, Henryk. *Métamorphoses: La Marionnette au XX Siècle*. Tradução de Eliane Lisboa. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette, 2000.
- LABAN, Rudolf von; ULLMANN, Lisa. *Domínio do Movimento*. Tradução de Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.
- LOREFICE, Tito & KARTUN, Maurício. El Teatro de Títeres. Territorio natural de la metáfora. In: *E pur si muove*. n. 05. Charleville-Mézières: UNIMA, 2006.
- MESCHKE, Michael. *¡Una estética para el teatro de títeres!* Tradução de Marina Torres de Uriz. Bizkaia: Concha de la Casa, 1988.