

Aspectos do processo de criação atoral no teatro de formas animadas

Kely de Castro
Cia Truks – São Paulo



PÁGINA 110: Espetáculo *Isto não é um Cachimbo* (2007 - SP). Cia Truks. Direção de Henrique Sitchin. Foto de Henrique Sitchin.

PÁGINA 111 (acima): Espetáculo *Espalhando Sonhos* (1994 - SP). Seres de Luz Teatro. Direção de Lily Curcio e Abel Saavedra. Foto de Daniel Pátaro e espetáculo *Cuando Tú No Estás* (2000 - SP). Seres de Luz Teatro. Direção de Seres de Luz Teatro. Foto de Daniel Pátaro.

Resumo: Este artigo trata de alguns aspectos relacionados ao processo de criação do ator no Teatro de Formas Animadas, partindo do princípio de que há especificidades a serem tratadas neste campo de atuação. Para tanto, traz algumas referências à pesquisa de mestrado realizada por mim em que pude observar o trabalho de quatro grupos especializados na linguagem, são eles: Grupo Sobrevento, Cia Truks, Seres de Luz Teatro e Morpheus Teatro.

Palavras-Chave: Teatro contemporâneo; ator; processo de criação; ator-manipulador.

Abstract: This article deals with some aspects of the development of the puppet theatre actor, parting from the principle that there are specificities that have to be dealt with in this area of activity. In order to discuss the subject I use some references from my Master's research, during which I was able to observe the work of four groups that specialize in the language of puppet theatre. These groups are Teatro Sobrevento, Cia Truks, Seres de Luz Teatro and Morpheus Teatro.

Keywords: Contemporary theatre; actor; creative process; actor-puppeteer.

Trago para este artigo algumas das inquietações que surgiram durante minha formação como atriz, ao resolver me dedicar à atuação com bonecos. Tais questões direcionaram meu trabalho como pesquisadora durante o mestrado e, ainda hoje, me acompanham em meu trabalho criativo em cena.

Interessava-me saber se as técnicas, métodos e teorias elaborados para o ator do chamado teatro de atores, serviriam também para os

que atuavam no Teatro de Formas Animadas. Por dois anos acompanhei o trabalho de quatro grupos atuantes na cidade de São Paulo e, entre espetáculos, oficinas, entrevistas e processos de montagem, pude observar, analisar e inclusive participar de parte do processo de criação destes artistas. Escolhi os grupos Sobrevento, Truks, Seres de Luz e Morpheus. Além de serem companhias reconhecidamente importantes para avanço da linguagem do Teatro de Animação no Brasil, são distintas em alguns aspectos relativos ao modo de criar, constituindo assim um campo copioso para a pesquisa.

No perfil dos integrantes destas companhias, um fator aparentemente simples me chamou a atenção. A grande maioria destes artistas, antes de integrar um grupo especializado nesta linguagem específica, já atuava como ator. Logo, se seus trabalhos artísticos não se deram desde o início em contato com a animação de bonecos, esses também traziam para seu exercício questões próximas àquelas que me mobilizaram no início da pesquisa. De fato, nos encontros relativos aos processos de montagem de espetáculos, esses temas apareciam recorrentemente.

É importante elucidar que trato aqui de uma arte de ator baseada na criação e na pesquisa. Ou seja, não do ator que se limita à reprodução de movimentos previamente estabelecidos, como quem apenas decora seu texto. Interessa-me o ator que carrega um ímpeto criativo, que compõe a cena com suas próprias intenções, emoções e energia. Aquele que, mesmo em seu exercício cotidiano busca uma relação crítica com sua arte, revendo e questionando freqüentemente seu ofício. Desta forma, notei que é constituído dentro das companhias o caráter de pesquisa, pois a busca por um caminho diferente, a criação de um novo espetáculo ou o estudo de uma determinada técnica, freqüentemente são impulsionados pelas inquietações artísticas dos atores e diretores das companhias.

Neste artigo, encontro ainda a possibilidade de refletir sobre esses temas considerando, por meio da minha condição atual, como integrante de um dos grupos estudados, a Cia Truks. Ou seja, trago agora o acréscimo de uma *perspectiva interior*. Este termo é utiliza-

do por Patrice Pavis ao expor dois métodos opostos de análise de espetáculos, no caso, estrangeiros. Diz respeito a um tipo de olhar sobre o objeto de pesquisa em que o pesquisador se coloca como um *observador-participante*. Nas palavras do autor:

O observador-participante mergulha no espetáculo, naquilo que o precede como naquilo que o segue. Ele participa na vida de um grupo teatral e cultural, assiste e se associa aos treinos e ensaios, toma parte nas escolhas estéticas, se funde no grupo correndo o risco de desaparecer como observador e de se tornar um deles. (PAVIS, 2005: 259).

Minha trajetória como pesquisadora seguiu caminho parecido ao descrito por Pavis. Hoje, integrante de uma das companhias que estudei, identifique-me como uma atriz-pesquisadora. E neste tempo entre o desfecho da pesquisa acadêmica e hoje, em dedicação integral ao trabalho da companhia, tenho guardado reflexões amadurecidas pelo estudo acadêmico e instigadas pela prática cotidiana desta arte.

A criação de espetáculos carrega conceitos que frequentemente são demonstrados em oficinas e palestras das companhias, já que uma das tendências do teatro contemporâneo é a valorização do processo de montagem. Assim, o interesse do público em geral voltou-se também para esta etapa. Tal aspecto contribuiu para que os grupos se dedicassem à pesquisa da linguagem, documentando, avaliando e pensando sobre seu fazer. Porém, para que isso seja possível, a companhia necessita de uma estrutura financeira para manter-se durante este período, o que raramente acontece. Assim, citarei aqui alguns dos aspectos que as companhias julgam ideais em seus processos de criação, mas que nem sempre têm a oportunidade de realizar por completo. A ordem que escolhi para esta reflexão também não é necessariamente aquela que se dá em cada grupo, pois, como já dito, as companhias se diferem em seus modos de criar, portanto, não seguem a mesma trajetória. Já que aqui não será possível demonstrar em detalhes as características particulares de cada grupo, escolhi tópicos sobre procedimentos que acredito serem fundamentais para todos os grupos citados.

A busca do corpo não cotidiano do ator

Um dos primeiros princípios adotados pelos grupos que observei é que não se deve iniciar qualquer tipo de trabalho relativo à cena, seja um ensaio cotidiano ou uma prática de criação, com o mesmo corpo que se chega da rua, ou seja, o corpo cotidiano. Em um dos estudos de Ana Maria Amaral sobre o trabalho do ator-manipulador, a autora argumenta que “[...] A primeira etapa no trabalho de um ator é o aprendizado de sair de si. Num primeiro momento, deve estar aberto, disponível, ter a mente vazia, sem tensões, procurando antes comunicar-se com o próprio corpo.” (AMARAL, 2001: 21).

Abandonar o corpo cotidiano é o primeiro passo para o alcance de um corpo cênico. Para o ator representa o equivalente à tela em branco do pintor. É o corpo livre dos movimentos automatizados e das tensões musculares, pronto para ser composto de expressão artística. Diferentes métodos e teorias sobre a preparação do ator defendem essa ideia. Stalislavski (1989) já se preocupava com que seus atores não se limitassem aos seus movimentos cotidianos. Grotowski também elaborou exercícios para que o ator fosse capaz de livrar-se dos gestos cotidianos que, para ele, eram incapazes de expressar os sentimentos mais profundos e intensos do ser humano (GROTOWSKI apud FLASZEN, L. et al, 2007: 107).

Mas, para o ator-manipulador, há alguma especificidade na busca pelo corpo não cotidiano?

Há ao menos dois aspectos importantes sobre este tema, que podem caracterizar particularidades da atuação no Teatro de Animação. Partindo da hipótese de que o boneco ou objeto é uma extensão do corpo do ator e que, portanto, seus movimentos são reflexos de comandos dados por ele, é possível afirmar que o objeto pode trazer para a cena um corpo limitado tal qual o corpo cotidiano do ator. Em outras palavras, se ele não rompe com o corpo cotidiano, pode transmitir para o boneco os limites de seu corpo.

O segundo fator é a necessidade que o ator-manipulador tem de que sua energia flua a ponto de estender-se ao objeto manipula-

do. Essa energia de que falo é denominada “energia atoral”, que se configura em cena como intenção e emoção. Acredito que o grande desafio do ator-manipulador é conquistar a capacidade de transmitir esta energia atoral, portanto, humana, para o boneco ou objeto. Este trabalho pelo abandono do corpo cotidiano é feito com a idéia de que a energia atoral é uma característica do corpo cênico. Desta forma, para transmitir ao objeto manipulado uma expressividade tipicamente humana por meio desta energia, é preciso passar pelo rompimento do corpo cotidiano e buscar o corpo cênico.

Na Cia. Truks, a técnica de manipulação direta é executada pelos atores em uma postura corporal não cotidiana: joelhos bem flexionados, quadril “encaixado” à coluna e pés paralelos. Durante os ensaios é nítida a importância do trabalho do abandono do corpo cotidiano, pois toda tensão ou erro de postura é imediatamente transmitido ao boneco. Uma das maiores preocupações da direção é corrigir a postura dos atores, pois, muitas vezes um problema de eixo¹ do boneco, por exemplo, é corrigido ao se ajustar a postura do manipulador.

O “sair de si” como sugere Amaral (2001), significa, entre outras coisas, abandonar as tensões trazidas não só pelo cotidiano atual, mas muitas vezes, por consequência de uma vida inteira. Assim, os limites impostos por este corpo cotidiano têm características individuais em cada ator e por isso, muito embora haja nas oficinas dos grupos diversos exercícios para este fim, observei que cada ator procura encontrar seu próprio método.

O trabalho com materiais diversos

Exercícios com materiais no processo criativo do ator são

¹ O que freqüentemente chamamos de “eixo” no Teatro de Formas Animadas, diz respeito à manutenção coerente de uma estrutura corporal do boneco ou objeto, durante sua movimentação em cena. Normalmente se trabalha em relação à definição do que seria a “coluna vertebral”, que pode ser hipotética ou representada por alguma estrutura física pensada na confecção. A manutenção do eixo é considerada por muitos estudiosos e praticantes desta arte, um dos principais fatores responsáveis pela ilusão de vida na manipulação do objeto.

utilizados não apenas no Teatro de Animação. Oskar Schelemmer e Tadeusz Kantor, por exemplo, deram grande importância a processos que buscavam a integração entre humano e matéria. Ambos pesquisaram, de formas distintas, práticas que desenvolveriam no ator sensibilidade e percepção apurada em relação aos materiais. Porém, é evidente que para o ator do Teatro de Formas Animadas estas características são essenciais.

Assim, muitas vezes o primeiro passo dado em direção ao contato com a matéria, são jogos e exercícios com materiais diversos, como papel, plástico ou tecido. Os primeiros buscam despertar a sensibilidade do ator em relação ao objeto, para que conquiste a capacidade de compreender o que cada material traz de possibilidade expressiva. O pressuposto é de que cada material traz diferentes características e, portanto, se diferenciam também em termos de expressividade. Nesses procedimentos o ator pode descobrir possibilidades e singularidades nunca antes observadas, e os dados colhidos durante sua investigação lhe servirão como matéria-prima para a criação.

Apesar do caráter preparatório deste tipo de exercício, já é possível identificar a presença da criação atoral. Pois, ao descobrir no objeto suas capacidades dramáticas, revelam-se os conflitos, normalmente impostos pelas relações entre o corpo humano, o corpo objetual e o espaço. O peso do objeto e sua forma são fatores categóricos para esses conflitos, eles determinam o tempo do material, e integrar-se com esse tempo singular é um aspecto importante nesse tipo de trabalho.

Os conceitos básicos de manipulação também são empregados em dinâmicas com materiais, principalmente: respiração, olhar e eixo. A improvisação de cenas com esses materiais é normalmente a última fase desta etapa e, muitas vezes, pode trazer resultados interessantes. No espetáculo *Big Bang*, da Cia Truks, há uma cena em que os atores manipulam sacos de lixo e que foi criada a partir de um exercício de improvisação.

Confeccionar, ato de criar.

Escolhi para minha pesquisa de mestrado grupos que tivessem uma característica que considero singular: a confecção inserida no processo de criação. Julgava que esta particularidade poderia trazer aspectos que os diferenciavam. As questões que cercam a confecção de bonecos e outros objetos fazem parte do estudo diário dos atores dessas companhias e estão presentes no processo de criação do início ao fim. Esse modo de fazer, por sua vez, se difere daqueles que não incluem a confecção nas funções dos atores, por introduzir na poética da arte do ator uma relação mais profunda com o material.

Acredito que aprender a construir bonecos não constitua uma característica *sine qua non* para o ator do Teatro de Formas Animadas. Existem grupos e mesmo bonequeiros tradicionais que não confeccionam e mesmo assim realizam trabalhos com qualidade artística. Porém, considero a reflexão sobre este tema importante, visto que, ao que parece, no Brasil o envolvimento do ator na confecção é uma característica contemporânea do Teatro de Animação.

Em 1981, na *Revista Mamulengo*, Álvaro Apocalypse, fundador do Grupo Giramundo, relatou como via o funcionamento dos grupos brasileiros na época:

[...] de início o que se adianta como principal característica é uma nítida divisão entre os componentes da estrutura do espetáculo, resultado de uma espécie de ‘especialização’ entre o pessoal envolvido. Ou seja, a cada componente do grupo cabe determinada tarefa, que por sua vez, se destina a produzir determinado componente do espetáculo. Como resultado desta forma estante de trabalhar emerge a figura do especialista, que não assume a obra como um todo [...]. (APOCALYPSE, 1981: 16).

Inserir a confecção no universo do ator demonstra uma mudança de olhar sobre esse processo. Apocalypse nos fala de um envolvimento do grupo no processo de criação do espetáculo como um todo, que resulta em uma nova qualidade. Henrique Sitchin, da Cia. Truks, quando questionado sobre a importância da confecção do objeto pelo ator, responde: “acho importante que o ator

se envolva em todo o processo de criação do espetáculo, do início ao fim”². Assim, a confecção dos bonecos se insere no percurso de concepção da encenação.

Há algumas questões particulares concernentes à feitura do boneco pelo ator, uma delas é o olhar sobre a matéria bruta. Um ator vê um material de forma distinta da visão de um artesão ou um artista plástico. Ele procura características e possibilidades para colocar suas idéias cênicas em prática, portanto analisa a capacidade de movimentos, a partir do que pretende realizar em cena. Contudo, o inverso também pode ocorrer: primeiro confecciona-se o objeto e depois se cria a cena.

O processo de confecção também toca a construção da personagem, pois se essa é uma função que cabe ao ator, poder-se-ia argumentar que logo a confecção também o é, já que durante seu processo determinam-se as características físicas da personagem. Por conseguinte, define-se seu modo de caminhar, de se movimentar, e muitas vezes até seu ritmo e pulsação. Sobre esta questão, Maria do Carmo Vivacqua – Madu apontou em 1977:

É frequente observarmos em espetáculos movimentos involuntários, indesejáveis, movimentos não atribuídos pelo manipulador, mas que foram agregados ao boneco em sua confecção defeituosa. [...] Um bom boneco nem sempre é aquele totalmente articulado. O bom boneco é muitas vezes um pedaço de pau rijo, que sabe olhar o público com curiosidade [...]. (VIVACQUA, 1977: 61).

Nesse sentido, a construção do boneco pelo ator lhe proporciona alguns benefícios. Durante esse processo, o ator tem a alternativa de experimentar possibilidades de execução de movimentos, assim como optar por técnicas de confecção viáveis para a personagem que deseja compor. Deve-se ressaltar que muitas vezes essas técnicas são descobertas pelo ator na pesquisa empírica. Em outras palavras, é confeccionando que o ator aprende a confeccionar e é testando idéias que desenvolve novas formas de fazer.

² Entrevista. Contato pessoal em julho de 2007.

Muitos atores relatam que a importância de passar pelo processo de confecção se dá, supostamente, por proporcionar uma relação mais estreita entre ator e boneco. De fato, sabemos que, quando se manipula um boneco construído por outra pessoa, há um período de conhecimento de seu mecanismo. Descobre-se aos poucos o quanto seu material é resistente, como equilibrar seu peso e suas possibilidades de movimentação. Segundo Ana Maria Amaral:

Para animar um boneco o ator deve observá-lo bem antes, captar sua essência e procurar transmiti-la. Para dar vida ao inanimado é preciso ressaltar a matéria, ressaltar essas peculiaridades intrínsecas da materialidade com que todo boneco é feito. Essa autonomia, essa vida interior própria que caracteriza o boneco, é criada a partir de sua construção. Antes de o ator-manipulador animar um boneco, ou seja, antes de habitá-lo, no sentido de dar-lhe vida, quem o construiu já o habitou, já colocou ali um personagem. (AMARAL, 2001: 80).

Portanto, quando o ator construiu o boneco, ou pelo menos participou de sua construção, dá-se, neste sentido, um passo adiante. O ator confeccionador tem um conhecimento profundo sobre o boneco, o que lhe permite também realizar, durante seu processo de criação de cena, modificações em sua estrutura. Esse procedimento é muito comum, pois no decorrer da construção cênica podem aparecer necessidades de movimentação que muitas vezes são impedidas por algum fator ligado à confecção. Assim, quando o ator conhece a feitura do boneco, ele é capaz de propor mudanças ou pequenos ajustes que podem significar ganhos em expressividade.

A busca pelo corpo cênico do boneco

Nota-se que é comum que haja um caminho percorrido até a chegada do boneco no processo de criação, principalmente quando a confecção faz parte deste processo. Assim, o início do trabalho do ator com o boneco se dá com um período de descoberta do corpo cênico do boneco e desde então começa a se formar a sua personalidade. Considerando que o boneco é personagem, faz-se

necessário descobrir, com ele, seu comportamento habitual em seu corpo cênico, seus gestos expressivos próprios e suas reações a determinadas situações. Ou seja, inicia-se a criação daquilo que chamamos de personalidade.

Se por um lado a aproximação dos movimentos do boneco aos do ser humano dá a ele qualidade cênica, por outro lado, o boneco não possui os recursos de expressão humanos (e aí reside sua essência). Assim, sua expressividade muitas vezes reside na força desta personalidade em cena. Este processo se dá, normalmente, com a improvisação de cenas cotidianas simples. O objetivo não é criar situações ou conflitos, mas simplesmente que o boneco esteja em cena reagindo a estímulos ou à falta deles. Hoje, trata-se de um procedimento muito comum nas companhias, mas nem sempre foi assim.

Na década de setenta, Maria do Carmo Vivácqua queixava-se, na *Revista Mamulengo*, da falta de interesse dos manipuladores por alguns procedimentos, entre eles a pesquisa dos movimentos cotidianos:

O manipulador brasileiro peca sistematicamente pelo descuido da manipulação que, trocada em miúdos, corresponde exatamente à alma do boneco. E a manipulação está intimamente ligada à construção do personagem. [...] Muitas vezes, ações consideradas erroneamente corriqueiras, como fazer um boneco andar, sentar, virar ou curvar, que são na verdade essenciais, são postas de lado. (VIVÁQUA, 1977: 61).

Certamente esse processo foi se modificando no Teatro de Animação no Brasil. Hoje vemos grupos que trabalham com essa linguagem e são extremamente desenvolvidos nesse aspecto. Os atores da companhia Morpheus, por exemplo, dedicam grande parte de sua pesquisa à descoberta desses movimentos. O resultado é a execução apurada de pequenos gestos que caracteriza o trabalho da companhia. João Araújo, ator da companhia, afirma que é preciso “[...] conviver com o boneco, olhar para ele, deixar que ele te olhe, brincar com ele e imaginar qual seria sua resposta gestual a

determinadas situações”³. Assim, a personagem/boneco adquire uma personalidade, um jeito de ser e reagir aos estímulos externos.

Na Cia. Truks, após o trabalho de definir as principais características da personagem, executa-se improvisações e, posteriormente, a repetição de ações cotidianas e gestos expressivos. Esta prática proporciona à personagem um repertório de movimentos sobre o qual o ator-manipulador se baseia em cena. Este método foi eleito pela companhia pela razão de não costumar trabalhar com marcações rígidas de cena nos espetáculos. Assim, a partir do repertório desenvolvido nos ensaios, o ator pode responder com o boneco às situações vividas em cena e mesmo a eventos imprevisíveis que possam ali ocorrer.

A resposta precisa aos acontecimentos dramáticos e a interferências externas dá ao boneco a qualidade de um corpo cênico. Para proceder em cena, contudo, não basta a repetição exaustiva dos gestos e ações, é preciso que a transposição de energia seja possível. Ademais, um gesto por si só, ainda que expressivo, pode ser vago se não for preenchido com intenção e sentimento que provenham do ator.

Dois momentos e um entre eles.

A arte do ator no Teatro de Formas Animadas é um campo bastante híbrido, pois, reúne elementos importantes mesmo fora do âmbito da atuação em cena. Ao menos nos grupos observados na pesquisa que realizei, os atores participam de todo o processo de concepção do espetáculo e este fato parece influenciar de forma expressiva o trabalho em cena. Atribuo a este fato grande parte das especificidades encontradas na investigação sobre a poética destes artistas. Percebi que as características particulares relacionadas aos métodos de interpretação, estão sempre no sentido de que o ator manipulador vai além, ou se antecipa. Ou seja, enquanto um ator precisa criar presença cênica, o ator-manipulador precisa criar e estendê-la.

³ Depoimento do ator João Araújo, colhido durante oficina do grupo Morpheus Teatro, no Centro de Estudos e Práticas do Teatro de Animação. Biblioteca Monteiro Lobato, São Paulo, junho de 2009.

Os papéis do ator no processo de criação das companhias são muitos e, assim, dentro de um leque de possibilidades, escolhi citar aqui temas que considero importantes. Para mim, estes tópicos abordados estão inseridos dentro de um contexto que considero que se divida em três etapas e que, guardadas suas particularidades, é uma trajetória comum entre os grupos que citei em minha pesquisa.

A primeira é a preparação do ator antes do contato com o objeto a ser manipulado, que além da sua evidente importância para a atuação em cena, também guarda elementos diretamente ligados à criação do espetáculo. Há a experimentação de conceitos de manipulação no corpo do ator, uma prática que traz descobertas relevantes. Também é a etapa em que o grupo se integra em busca do que chamamos de “sintonia”, termo bastante citado por, supostamente, ser responsável pela beleza da manipulação.

O último momento é o trabalho com o objeto manipulado, que envolve, entre outras coisas, o treino de manipulação e a concepção das cenas. No entanto, entre estes dois momentos há uma etapa que, dentro das inquietações de que falo no início desta reflexão, foi-me reveladora, pois concluí que se trata de uma das principais especificidades do processo de criação do Teatro de Formas Animadas: a confecção.

A confecção aparece como uma etapa que, nas companhias estudadas, não abrange apenas a feitura do objeto, revela-se um sistema importante para a concepção da cena em diferentes aspectos, entre eles a construção da personagem. A técnica de confecção está diretamente ligada às características físicas da personagem, ao passo que as possibilidades de manipulação, definidas pela técnica, estão relacionadas à criação do repertório de movimentos.

A confecção também aproxima o ator da condição de matéria do objeto a ser manipulado, já que possibilita o contato entre ambos desde o estado bruto do objeto. Esse material bruto exerce influência sobre a interpretação do ator, como no Grupo Sobrevento: em *Um Conto de Hoffmann*, os atores manipulavam figuras de papel; enquanto que em *Orlando Furioso* atuavam com bonecos feitos de

ferro e madeira.

A atuação com os materiais, que se distinguem quanto aos aspectos físicos, resulta em qualidades de interpretação cênicas igualmente distintas. A matéria bruta também é suscetível à energia atoral. Isso significa que o ator não se relaciona nesse processo como um artesão, ou artista plástico, mas como ator e, por conseguinte, entende a matéria como “teatral”.

Para Henrique Sitchin, Cia. Truks, “o processo de confecção une o grupo em torno do objetivo final que é o espetáculo, e assim os atores se situam como criadores não apenas na atuação em cena, mas no espetáculo como um todo” (2009). Ou seja, a confecção estreita o vínculo entre grupo e espetáculo, e entre ator e objeto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Ana Maria. *O Ator e Seus Duplos*. São Paulo: SENAC, 2001.
- APOCALYPSE, Álvaro. Oficina de teatro de bonecos: um método como outros. In: *Mamulengo*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB), v. 10, 1981.
- VIVÁCQUA, Maria do C. Da manipulação. In: *Mamulengo*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB), v. 6, 1977.
- FLASZEN, L.; POLLASTRELLI, C.; MOLINARI, R. (Org.). *O teatro laboratório de Jerzi Grotowski. 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1989.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- STICHIN, Henrique. *A possibilidade do novo no teatro de animação*. São Paulo: edição do autor, 2009.

A marionete como metáfora do corpo dançante: um convite à percepção

Sandra Meyer

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

