

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:
TEATRO DE ANIMAÇÃO, ECOLOGIA E SUSTENTABILIDADE

Florianópolis, v. 2, n. 25 p. 90 - 106, dez. 2021

E - ISSN: 2595.0347

“O Gigante e o Dragão” – um espetáculo de rua com bonecos gigantes

Daniel Ducato

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG (Brasil)



Figura 1 – Foto do espetáculo *O Gigante e o Dragão*. Em cena, Fernando Augusto anima a personagem “O Gigante”. Na alma do boneco está Alexandre Reis e no outro braço do boneco está Thales Bellini. Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana, Fórum das Artes 2013. Fotógrafo: Daniel Ducato.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702252021090>

“O Gigante e o Dragão” - um espetáculo teatral de rua com bonecos gigantes¹

Daniel Ducato²

Resumo: O presente artigo se origina de uma pesquisa desenvolvida no Curso de Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, Minas Gerais, no período de 2011 a 2013. Por meio da disciplina “Oficina de Criação Cênica A”, orientada através dos estudos com o Teatro de Animação, em que surgiu o espetáculo teatral de rua com bonecos gigantes, intitulado *O Gigante e o Dragão*. Aqui, o principal objetivo é apresentar a pesquisa e os processos que permearam a concepção, a confecção e o experimento cênico deste espetáculo e, sobretudo, apontar o quanto é potente a reciclagem, a reutilização e a resignificação de diversos materiais, no intuito de se criar linguagens expressivas.

Palavras-chave: Teatro de Animação; Materiais Expressivos; reciclagem; resignificação; reutilização.

“The Giant and the Dragon” - a street theatre play with giant puppets

Abstract: This paper comes from research developed between 2011 and 2013 in the undergraduate course in Drama at the Federal University of Ouro Preto (UFOP), State of Minas Gerais, Brazil. Through the discipline “Scenic Creation Workshop A” oriented by Animation Theatre studies, the giant puppets street play *O Gigante e o Dragão* (The Giant and the Dragon) came about. Here, the main goal is to present the research and the processes that permeated the creation, the making and the theatrical experiment of this play and, above all, highlight how powerful it is to recycle, reuse and re-signify various materials, aiming at the creation of expressive languages.

Keywords: Animation Theatre; Expression Materials; recycling; resignification; reuse.

¹ Data de submissão do artigo: 01/09/2021. | Data de aprovação do artigo: 26/10/2021.

² Daniel Ducato é Artista Visual e Cênico. Atua e desenvolve pesquisas relacionadas aos espaços de uso não convencional (Ocupação Cênica e Coabitação Teatral), Escultura, Cenografia, Direção de Arte em audiovisuais e em Teatro, Caracterização Cênica, Figurinos, Máscaras, Maquiagem e Bonecos para espetáculos teatrais e outras mídias. Possui Mestrado em Artes Cênicas - UFOP (2016) e Graduação em Artes Visuais - UFMG (2005). E-mail: ducato333@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1592-9456>

Introdução

forma
reforma
disforma
transforma
conforma
informa
forma

José Lino Grünewald

O Espetáculo “O Gigante e o Dragão” é resultante de um experimento cênico coletivo, realizado na cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais. No período entre 2011 e 2013 eu tive a oportunidade de ser professor substituto do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E foi no ano de 2012 que eu ministrei a disciplina “Oficina de Criação Cênica A” para uma turma composta por 23 atores e atrizes em formação. Nesta disciplina foram trabalhadas possíveis maneiras de se criar encenações teatrais no contexto urbano a partir do Teatro de Animação. Neste artigo, eu exponho a metodologia utilizada em sala de aula, a fim de elucidar as etapas dos processos de concepção e confecção dos bonecos do espetáculo, além de pincelar sobre os resultados alcançados, de modo a tecer apontamentos sobre a potência da reciclagem, da reutilização e da ressignificação de diversos materiais na criação de linguagens expressivas.

Nossos trabalhos foram iniciados com um plano de ensino que basicamente era pautado pela breve transmissão teórica da História do Teatro de Animação, a criação de uma dramaturgia coletiva, a construção dos elementos de cena e, por último, o experimento cênico no espaço urbano. No entanto, por mais que o planejamento das etapas já estivesse delineado, o grupo se encontrou aberto às intersecções necessárias em cada momento do processo. Assim, no meio da construção dos bonecos, por exemplo, poderíamos fazer a leitura de um texto importante, ou partir para a experimentação de um exercício corporal no espaço urbano, ou recombinar nossas tarefas por conta do surgimento de algum material inusitado, ou seja, nossa didática sempre foi flexível de acordo com cada momento e demanda.

A ementa proposta para a disciplina previa a transmissão de alguns conteúdos de extrema importância. As referências imediatas foram da mestra

Ana Maria Amaral (2002), com o Teatro do Objeto-Imagem e aspectos gerais sobre o Teatro de Formas Animadas, em que na mesma esteira trouxemos para o diálogo os ensinamentos do professor Álvaro Apocalypse (1981); o professor doutor André Carreira (2008 e 2009) e o teatro de invasão da silhueta urbana; as noções de coralidade oriundas das pesquisas de Martin Mégevand (2013) e de coralidade cênica, a partir dos estudos sobre o modo coral de teatralizar de Fábio Cordeiro (2009), além da nossa pesquisa acerca do uso de Materiais Expressivos e também da *Fluxovisagem* (palavra que cunhamos para descrever o trabalho cênico que envolve a coralidade cênica na construção de corpos coletivos em fluxo pela paisagem).

Com o alcance dessas temáticas e conteúdos teóricos eu propus ao grupo algumas dinâmicas corporais que permitissem ampliar a percepção espacial e aguçar a visão periférica de cada ator e atriz, investigando o campo de visão e ressaltando a coletividade. Também buscamos relacionar os corpos dos atores por uma *teatralidade coral* (CORDEIRO, 2009), quando se busca "observar as apropriações e as mutações da *coralidade* enquanto repertório de recursos expressivos e modalidades da enunciação teatral". (CORDEIRO, 2009, p.02)

Além disso, nestas atividades era essencial o uso de diversos materiais na tentativa de extrair o máximo de expressividade. Suas texturas, suas formas, suas reformulações, seus cheiros e seus sons. Investigamos suas visualidades e também as possíveis descobertas de suas transformações. Em cada encontro surgiu a proposta de utilização de um material diferente, quando ao final, possuíamos uma relevante gama de possibilidades para serem usadas em nossos experimentos.

Adotamos como costume (para a reflexão ou como estimulador da criação cênica) a apresentação de registros fotográficos e de vídeos de artistas que inserem diversos tipos de materiais de maneira expressiva em seus espetáculos ou em suas proposições artísticas. E foi essencial a poética deflagrada nas propostas cênicas do artista Philippe Genty, principalmente com o uso do plástico e do papel.

A partir destas referências, iniciamos nossas atividades com o plástico-bolha e, na sequência, exploramos as potencialidades do papel Kraft (papel pardo), cada dia com um material, com as ações realizadas dentro de sala de aula. Contrariando a lógica existente nos jogos teatrais, quando as regras são estipuladas em comum acordo com os participantes anteriormente ao início do jogo, nestes exercícios os atores e atrizes buscaram a transformação dos materiais de forma intuitiva, através de suas emoções pessoais, sem a preocupação de seguir algum tipo de comando pré-estabelecido, tampouco propor algum diálogo cênico (com cenas e contracenas). A regra era: "não existe regra!". As ações eram realizadas a partir da exploração de movimentos fluidos, em fluxo contínuo. Na liberdade de se expressarem através da espontaneidade e do improviso, os atores e atrizes percebiam os materiais, os seus corpos e o espaço.

Juntamente desses princípios, aconteciam formulações de novas corporeidades com o uso dos materiais, dentro ainda do incentivo vindo pela dinâmica espacial, em sala de aula. Pouco a pouco surgiram novos seres. Surgia eixo, equilíbrio, olhar, respiração. Até chegarmos ao direcionamento da reestruturação de corpos coletivizados e estruturas mais figurativas. A partir daí foram aplicadas técnicas direcionadas à animação de objetos, quando aprofundamos o estudo da atuação com bonecos. Estávamos, de fato, tateando a poética de animar o inanimado (BELTRAME, 2001).

Ao final, após a dinâmica de conversa sobre as atividades do dia, todo material utilizado em classe era guardado. Daí surgiram algumas indagações: onde guardar tanto "resto" de coisas, oriundo de uma disciplina de Artes? Este material, com aspecto deteriorado, é lixo, ou pode ser reutilizado nos encontros posteriores? A universidade pública é por acaso algum depósito de quinquilharias, refugos e sucatas? Quem é o responsável por esse acúmulo de coisas?

Com estas indagações, apareceram também inúmeros desafios, além do paradoxo que existe entre acumular um tanto de materiais inservíveis (a princípio) e concomitantemente conseguir manter os espaços limpos, organizados e em bom uso. Neste turbilhão, seguimos com a boa fé de que

nossos “guardados” seriam a matéria-prima a ser reciclada, ressignificada e reutilizada, no intuito de transmutar saberes e revelar inúmeras poéticas.

Dentro da nossa disciplina, estes foram alguns dos pilares do nosso fazer teatral e um dos possíveis veículos para a experimentação e vivência de inúmeras situações que, possivelmente, também permitiram a produção de conhecimento.

Som e Movimento

Além da investigação corporal e dos materiais, outro pilar importante foi a pesquisa sonora. Em um primeiro momento, os movimentos dos atores estavam guiados pela trilha instrumental gravada. Na sequência, os movimentos estavam a cargo da própria sonoridade dos materiais, pelos ruídos e suas resultantes incidentais, quando também eram produzidas sonoridades com instrumentos musicais e com sucatas. Por vezes, quem produzia o som incentivava o coletivo a explorar os movimentos durante a encenação. Em outros momentos, os músicos e musicistas respondiam às ações dos experimentos, numa troca intensa de estímulos que favorecia a improvisação, tal qual numa orquestra de gamelão oriental, numa *Jam Session* ou num quadro flamenco. Cabe mencionar aqui as atividades propostas pelo professor Álvaro Apocalypse, na década de 1979, e as consecutivas hipóteses surgidas a partir das oficinas de som, forma e movimento que ele ministrava naquele período, em que “o som poderia dar origem à forma, a forma ao som, e o movimento aos dois primeiros” (APOCALYPSE, 1981, p.18). Nesse mesmo embalo, eu percebia como eram preciosas as leituras das anotações da professora Ana Maria Amaral (2002) sobre os processos artísticos que envolviam os objetos-imagens e como que, a cada dia, a tessitura dramática do nosso espetáculo era transpassada pela criação de sentido através da cor, do som e do movimento.

Direcionamentos para um possível contexto e o espaço urbano enquanto dinamizador da narrativa cênica

Decorridas as primeiras fases do plano de ensino, nós partimos para a criação de um texto coletivo. Nada muito rebuscado, tudo muito simples, espontâneo. Nós fizemos uma roda e cada ator e atriz pegava o gravador e contava parte da história narrada naquele momento, de forma improvisada. Uma dinâmica básica de composição dramatúrgica. E a partir dessa atividade, quando a gente ouviu novamente a gravação, percebemos que existiam umas coisas muito bizarras e outras extremamente mágicas. Então o coletivo entendeu que ali já tinham sete personagens que se destacavam. E dessas sete, permaneceram quatro: um Gigante, um Dragão, uma borboleta e uma maga (interpretada por uma das atrizes), que iriam se relacionar a partir da seguinte sinopse:

Um Gigante está na cidade. Ele vê o fluxo, mas não se importa. O que ele quer mesmo é conseguir pegar uma borboleta colorida que passa voando entre os postes das ruas. Ele só não contava com uma coisa: encontrar um dragão adormecido.³

Além do mais, parte da ementa da disciplina conduzia a pesquisa para a investigação do espaço urbano. Todos os atores e atrizes entendiam do risco a correr devido à mutabilidade constante presente no fluxo das ruas. Porém, o nosso desejo de ver os bonecos se confundindo com os carros e transeuntes abria ao grupo a possibilidade de um aprendizado ampliado. E o desafio foi aceito. Ainda sem os bonecos construídos, mas utilizando dos fundamentos acerca da coralidade cênica (CORDEIRO, 2009), estimulados pelo movimento da linguagem cênica de invasão da silhueta urbana (CARREIRA, 2008) e com a visão periférica aguçada, com o campo de visão atento, saímos pelas ruas da cidade de Ouro Preto numa conversa direta com os elementos do contexto urbano e seus fluxos. Segundo Carreira:

Lançar o teatro na rua, e mais particularmente, propor um teatro que invade a cidade é buscar um instante de reorganização do que reconhecemos como cotidiano. [...] é preciso considerar a ideia de invasão teatral não apenas desde uma perspectiva definida pela ação política ou por um compromisso radical, mas, sobretudo desde uma perspectiva que toma a cidade como um campo simbólico no qual o teatro se instala, inevitavelmente, como elemento de ruptura com os

³ Sinopse escrita por Daniel Ducato para o espetáculo “O Gigante e o Dragão”, originada a partir da criação coletiva em sala de aula.

fluxos do cotidiano. A invasão cênica é um gesto que se politiza porque representa uma ocupação objetiva de um espaço definido por um repertório de usos cotidianos, no qual o teatro não pertence naturalmente. (CARREIRA, 2009, p. 03)

Assim, o desenvolvimento das atividades corporais, associado à utilização de diversos materiais, se potencializou diante das situações inesperadas que o espaço urbano oferecia ao grupo, num movimento que transformava a dramaturgia textual, que foi criada coletivamente, e a dinamizava a partir de outros textos e texturas que surgiam nos experimentos cênicos na cidade.

Reciclagem, reutilização e ressignificação: os materiais e a construção dos elementos de cena

A princípio não possuíamos projetos detalhados para a construção de todos os elementos de cena. Nem em tamanho real, tampouco em escala reduzida. E foi a partir da presença de alguns materiais, além dos próprios materiais utilizados em sala de aula, que surgiram algumas formas mais elaboradas que nos deram as condições de ver as personagens. Além de que, muitos dos materiais que foram utilizados, eram parte de um acúmulo de objetos que seriam descartados, após um mutirão de limpeza no Acervo de Cenografia do Departamento de Artes da UFOP. Ali foram garimpadas garrafas pet de refrigerante (muitas garrafas), restos de madeira, cadeiras velhas, estruturas de isopor, guarda-sóis gigantes, cordas grossas de sisal, caixas de papelão, etc. Assim, através do manuseio e investigação daqueles diversos materiais obsoletos, que iriam para o lixo, através de suas reformulações, pela reciclagem de uns e pela ressignificação de outros, vimos surgir formas mais tangíveis das nossas personagens.



Figura 2 - Registro do processo de confecção dos braços da personagem “O Gigante”, Ouro Preto - MG, 2012. Fotógrafo: Daniel Ducato.

Só a partir daí vieram os desenhos, enquanto referenciais mais direcionados para delinear a cara das personagens e os demais formatos dos corpos. Cada pessoa contribuiu com um pouco. Nos rabiscos, as ideias foram tracejadas e ganharam formas. Daí houve uma seleção das partes de cada desenho que melhor definiriam as características finais das personagens, que auxiliassem na construção final dos bonecos.

Definimos que as personagens “O Gigante” e “O Dragão” seriam bonecos habitáveis, com a presença de alguns atores/atrizes para animá-los. Ao todo, foram necessárias três e cinco pessoas, respectivamente, que se revezavam ao longo das apresentações. A Borboleta seria um boneco de vara, com seu corpo feito pela ressignificação de sombrinhas coloridas, afixado no final de uma haste de bambu.



Figura 3: Detalhe da personagem “A Borboleta” durante apresentação do espetáculo “O Gigante e o Dragão”, Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana e Fórum das Artes, 2013. Fotógrafa: Naty Torres.

A estrutura do corpo do “Gigante” foi feita a partir da reutilização das taquaras de bambu que compunham um antigo forro de teto, que certamente foi de uma casa de estilo colonial da cidade de Ouro Preto. As taquaras foram modeladas e trançadas para fazerem a estrutura do corpo do boneco, no formato de uma enorme pêra. A estrutura das mãos e dos dois braços foi toda confeccionada reciclando várias garrafas pet (aliás, essa é uma pesquisa nossa que vale o devido destaque – a construção de bonecos gigantes reutilizando garrafas pet de refrigerante). Já a cabeça do boneco foi feita por meio da reutilização de caixas de papelão. Todo o fortalecimento das estruturas do boneco foi feito com a colagem e o revestimento dos restos de papel Kraft que haviam sido utilizados em sala de aula, nos primeiros experimentos corporais. Além do mais, na parte de acabamento, o boneco contou com uma pintura feita com tinta acrílica e foi acrescentado cabelo na cabeça, nas mãos e nos cotovelos, confeccionado a partir da reutilização das cordas de sisal anteriormente desfiadas.



Figura 4 - Da esquerda para a direita: Luana Crempe, Alexandre Reis (alma do “Gigante”) e Laira Oliva, durante o processo de construção dos bonecos. 2012. Fotógrafo: Daniel Ducato.

Já a personagem “Dragão” foi totalmente delineada a partir das próprias formas já apresentadas nos materiais encontrados. Assim, houve a reutilização e a ressignificação de quatro guarda-sóis antigos de madeira, bastante deteriorados, que já teciam o desenho corporal do boneco quando abertos e enfileirados. Depois de restaurados, os guarda-sóis também receberam uma pintura e o adorno feito com telas de plástico na cor laranja (dessas utilizadas no cerceamento de obras em vias públicas), além da reutilização do plástico-bolha, que também havia sido utilizado anteriormente em sala de aula.

A construção da cabeça deste boneco partiu da reutilização de dois blocos de isopor, desses que vêm da fábrica protegendo o eletrodoméstico a fim de transportá-lo sem danificar. Ao unir os dois blocos veio imediatamente a imagem de uma grande boca que poderia ser aberta e fechada. Juntamente deste material, a estrutura da cabeça também contou com a reciclagem de papelão, com a colagem dos papéis Kraft, com a reutilização de garrafas de plástico de água sanitária (para fazer os olhos), com a ressignificação de sombrinhas coloridas para fazer uma espécie de barbatana/nadadeira, além da pintura acrílica para acabamento.



Figura 5 - Da esquerda para a direita: Camila Vendramini, Isabela Gomes e Jairo Alna, durante o processo de construção dos bonecos. Ouro Preto, 2012. Fotógrafo: Daniel Ducato.

A continuidade da atuação no espaço urbano

Com os bonecos já estruturados, construídos, nós continuamos com a investigação do espaço urbano. O Contexto urbano não era simplesmente um suporte, ele se tornou elemento, ele criou e fez sentido para o que a gente estava construindo coletivamente. Cada situação inesperada foi aproveitada

para favorecer as ações e prosseguir com a nossa história. Assim, víamos a cidade como a uma escritura viva e incorporávamos sua multiplicidade de significados e significantes, seus fluxos e seus contra-fluxos, na construção da linguagem cênica (CARREIRA, 2008).

Percebemos a importância dos olhares sobre o fluxo urbano, de suas pessoas e de sua história. E outras camadas foram tecidas quando os bonecos misturavam à vida ali presente, completando assim o encontro e o convívio teatral, quando, nesse momento, fazemos referência direta aos pensamentos e ensinamentos do professor Jorge Dubatti (hiper importantes!), no que tange a criação de "dramaturgias conviviais", ou seja, que ocorre pela liberdade de interação entre atores e espectadores ou pelas circunstâncias impostas do convívio sobre o material de cena, quando "o ator deixa de ser uma simples tecnologia do diretor para transformar-se em um gerador de acontecimento convivial" (MUNIZ e ROMAGNOLLI, 2014, p. 253)⁴.

A partir disso percebíamos a importância do corpo de cada ator e atriz, agregado à responsabilidade de convívio com os outros corpos atuantes, além dos corpos das pessoas que vivenciavam a encenação.

O Espetáculo "O Gigante e o Dragão" compôs a grade de programação do Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana - Fórum das Artes 2013, com seis apresentações ao todo (três na cidade de Mariana e três em Ouro Preto). No mesmo ano o espetáculo foi convidado para participar da 7ª Mostra de Teatro de Bonecos 2013 - Cia Navegante Teatro de Marionetes, duas apresentações em Mariana - MG e uma no Distrito de Padre Viegas - MG. Em 2014 o espetáculo participou da VIII Mostra das Profissões em Ouro Preto - MG. Em 2015 o espetáculo participou de uma apresentação em Santa Bárbara-MG a convite da Prefeitura Municipal de Santa Bárbara e uma apresentação através do Complexo Circula Trilho pelo Projeto Campus Aberto, em Ouro Preto - MG. Já em 2016, o espetáculo participou de uma apresentação na cidade de Bambuí, a convite do Instituto Federal de Minas Gerais. E em 2017, o espetáculo compôs a grade de programação do 23º

⁴ Fala do professor Jorge Dubatti durante entrevista concedida à pesquisadora Luciana Eastwood Romagnolli e à professora Mariana Muniz, em fevereiro de 2014, nas dependências do Centro Cultural de *la Cooperación*, em Buenos Aires, Argentina.

FENTEPP - Festival Nacional de Teatro de Presidente Prudente, em São Paulo.



Figura 6: Detalhe da personagem “O Dragão” durante apresentação do espetáculo “O Gigante e o Dragão”, Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana, Fórum das Artes, 2013. Fotógrafa: Naty Torres.

Em todas as apresentações foi necessário realizar um mapeamento das cidades onde a encenação ocorreu e dos possíveis deslocamentos espaciais onde poderiam acontecer as narrativas cênicas. Nada delimitado demais,

quando os apontamentos planejados foram revisitados juntamente da produção de cada evento, a fim de somar forças para sua realização.

Depois disso, com os alunos egressos e o professor substituto que vai trabalhar em outra instituição (após o encerramento do seu contrato), os bonecos permaneceram no ACERVO de cenografia do DEART UFOP. Aí veio a pandemia e a resiliência para continuar a pesquisa com o Teatro de Animação, quando nos vimos imersos no LIMBO - Laboratório de Investigação de Máscaras, Bonecos e Objetos.

Algumas considerações finais

Na lida com os materiais expressivos, partimos das experimentações de transfiguração da visualidade dos corpos atuantes, para enfim investigarmos as transições espaciais. As três dimensões de uma sala de aula (espaço privado) e a subsequente investigação do espaço público (com acréscimo de suas temporalidades expandidas), trouxeram para nós algumas possibilidades de percepção dos materiais, do espaço e dos corpos dos atores e atrizes ali inseridos.

Diante de todos esses apontamentos, sobre a criação de linguagens expressivas a partir do uso de diversos materiais, sobre o ensino e a pesquisa dentro da universidade pública brasileira, resta-nos pontuar acerca da importância dos Cursos de Artes, dos seus Acervos e dos Laboratórios Cenotécnicos, de seus garimpos, de seus guardados e de seus repertórios.

Percebemos o quanto é fatigante a saga anual para mantê-los organizados e limpos, em que se torna fundamental um diálogo constante entre docentes, técnicos e discentes, para definir o que é importante ser preservado e o que é necessário ser descartado.

É no meio dos garimpos, nesses lugares, que encontramos as maiores riquezas para a concepção artística e para a realização plástica e técnica da cena. O que é lixo para uns é exatamente o tesouro para outros.



Figura 7 - Marta Babsky em cena. Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana e Fórum das Artes, 2013. Fotógrafa: Naty Torres.

Referências

AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos**. São Paulo: Editora SENAC, 2002.

APOCALYPSE, Álvaro. Oficina de teatro de bonecos: um método como outros. **Mamulengo**, Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB), v. 10, 1981.

BELTRAME, Valmor Nini. **Animar o inanimado: a formação profissional no teatro de bonecos**. 2001. Tese (Doutorado em Teatro) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade. In: LIMA, E. F. W. (Org.) **Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: 7 Letras/ FAPERJ, 2008.

_____. Ambiente, fluxo, e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro de Invasão. **O Percevejo**. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC. Rio de Janeiro: UNIRIO, vol. 1, fasc. 1, 2009.

CORDEIRO, Fábio. A Coralidade na Cena Contemporânea Brasileira. **Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas**, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/view/721/661> Acesso em: 15 Out. 2012.

MÉGEVAND, M.; BAUMGÄRTEL, T. S.; FALEIRO, T. J. R. Coralidade. **Urdimento**, Florianópolis: v. 1, n. 20, p. 037-039, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101202013037/2763>
Acesso em: 22 Set. 2013.

ROMAGNOLLI, L. E.; MUNIZ, M. de L. Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 23, p. 251 - 261, 2014. Disponível em <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102232014251> Acesso em: 20 Jul. 2016.