

# ARTIGOS

CIDAD-  
NÜVENS

### RESUMO

A pesquisa parte do estudo dos mistérios da paixão medieval e do contexto das torturas reais que o ator que interpretava Cristo era submetido com o objetivo de analisar a presença do real no teatro em um contexto que não o contemporâneo. Atualmente a ocorrência do real tem sido um elemento de destaque nas artes da cena que trabalham com aspectos performativos. Do final da década de noventa até os dias de hoje, é notável um desdobramento de espetáculos que desenvolvem cenicamente uma abordagem do real. Essa difusão provocou novos parâmetros na distinção entre realidade e ficção que influenciam a fruição estética dos espectadores do teatro. Porém, mesmo a presença do real sendo um fenômeno marcante na produção teatral nos dias de hoje, talvez não se possa restringi-la a um aspecto contemporâneo. Como aponta Erika Fischer-Lichte, o que caracteriza o teatro é a constante tensão entre realidade e ficção (Fischer-Lichte, 2013). Busca-se compreender como o real emerge na cena e qual a sua importância para o contexto das paixões medievais. Será investigado como esse deslocamento de análise pode trazer novas possibilidades de construção para as poéticas do real e sua recepção na fruição de um espetáculo teatral.

Palavras-chave: Teatros do real, teatro medieval, corpo, performance.

THE EXPERIENCE OF THE REAL IN THEATRE: The medieval and the contemporary.

### ABSTRACT

The research starts from the study of the mysteries of the medieval passion and the context of the royal tortures that the actor who interpreted Christ was submitted to, with the objective of analyzing the presence of the real in the theater in a context other than the contemporary one. Currently, the occurrence of the real has been a prominent element in the performing arts that work with performative aspects. From the end of the nineties until today, it is notable an unfolding of performances that scenically develop an approach to the real. This diffusion has provoked new parameters in the distinction between reality and fiction that influence the aesthetic fruition of theater spectators. However, even though the presence of the real is a remarkable phenomenon in today's theatrical production, perhaps it cannot be restricted to a contemporary aspect. As Erika Fischer-Lichte points out, what characterizes theater is the constant tension between reality and fiction (Fischer-Lichte, 2013). It is sought to understand how the real emerges in the scene and what its importance is for the context of the medieval passions. It will be investigated how this displacement of analysis can bring new possibilities of construction for poetics.

Keywords: Theaters of the real, medieval theater, body, performance.

---

<sup>1</sup> Artista-pesquisadora, professora e atriz. Mestranda em Estética e Poéticas Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP. Graduada em Licenciatura em Arte Teatro pelo Instituto de Artes da UNESP. E-mail: [gi.paiva@gmail.com](mailto:gi.paiva@gmail.com). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5751363530614461>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2234-1191>.

## O real no teatro contemporâneo

Atualmente, pode-se notar que a ocorrência do real já se apresenta na paisagem teatral de forma mais homogênea, podendo se manifestar como proposta poética de diversas maneiras. Não parece haver uma zona limítrofe para determinar as linguagens que pertencem ao arcabouço dos teatros do real, contendo obras com estéticas e processos de criação distintos que não se resumem a um único formato: podem aparecer na expressão do depoimento, no uso de *site specific*, por meio de documentos como no caso do teatro documentário, como forma de acontecimentos, entre outras. O que parece unir essas obras é uma necessidade de conferir um estatuto de legitimidade à obra, que garanta que o que está sendo apresentado tenha uma relação profunda com o que é considerado real (MARTIN, 2013). Porém, na metade do século passado, diferente dos dias de hoje, a presença do real se manifestava na cena como um elemento estranho, tendo em vista que era um contexto em que a produção teatral majoritariamente tendia à preservação de um cosmos ficcional. O objetivo dessa irrupção era que “o espectador fosse colocado em confronto direto com as questões tratadas em cena, na reivindicação de acesso imediato ao real” (FERNANDES, 2013, p.2). Isso desencadeou um processo de rompimento das fronteiras estabelecidas entre arte e vida, uma recusa “à domesticação e ao confinamento da arte nos espaços de produção cultural” (QUILICI, 2015, p. 142), embora, atualmente, devido sua difusão, esses espetáculos já estejam em lugares de produção cultural hegemônica. Um exemplo emblemático é o da artista performática Marina Abramovic, que desempenha suas performances em galerias, como é o caso da exposição *The artist is present* realizada em 2010 no MoMa, Museu de Arte Moderna de Nova York.

Não apenas nas artes, a dissolução das fronteiras entre o real e o ficcional é uma realidade que marca os meios de comunicação e afeta os modos de percepção. Como observa Óscar Cornago (2009), a câmera constitui um novo modelo do “eu” e uma nova verdade de enunciação. A câmera frontal é sua radicalização, que permite que o sujeito filme a si mesmo. Na conjuntura de isolamento social provocada pela pandemia da Covid-19, a autorrepresentação ficou ainda mais naturalizada no cotidiano: o encontro durante esse período dependeu exclusivamente da representação que o sujeito criava para si no enquadramento da câmera frontal. Pode-se observar nesse contexto um processo de espetacularização da intimidade, em que ambientes privados invadiram os espaços que anteriormente eram públicos e partilhados. Esse já era um processo que estava em curso com o sucesso das mídias sociais baseadas no mecanismo da autorrepresentação, como por exemplo o *Instagram*, o *Facebook* e o *Twitter*, o que aumentou também o interesse do mercado em investir em “pessoas reais”:

O Facebook inaugurou um projeto apresentado como “o Santo Graal da publicidade”, capaz de converter cada usuário da rede em um eficaz instrumento de marketing para dezenas de companhias que vendem produtos e serviços na internet. (...) Em alguns casos, os próprios autores de blogs se convertem em protagonistas ativos de campanhas publicitárias, como aconteceu com a linha de sandálias Melissa, comercializada por uma marca brasileira. (SIBILIA, 2008, p. 21-22).

Porém, ao observar o teatro, percebe-se que a tensão entre a ficção e a realidade não é um mero sintoma contemporâneo. É o que fundamenta a análise elaborada pela teórica alemã Erika Fischer-Lichte (2013), que afirma que a irrupção do real, mesmo apresentando-se como uma ocorrência marcante na produção teatral atual, é um atrito inerente à cena. Não importa o grau da ficção, o quão o espaço, o tempo e

os acontecimentos representados forem distantes da realidade, a presença da vida sempre esteve em cena: “quaisquer que sejam os lugares e os momentos nos quais o teatro acontece, ele sempre se caracteriza por uma tensão entre realidade e ficção” (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 14). Segundo a autora, o que é decisivo no teatro é que, independentemente da intensidade da ficção, ele comumente acontecerá no momento presente por corpos presentes. A matéria bruta do teatro é constituída da realidade física do corpo que se move em um espaço real e compartilhado. Pode-se dizer que esse afeto<sup>2</sup> decorrente da afirmação do real é um elemento inseparável do teatro e, mesmo em diferentes poéticas, há um estudo de como esse se desdobra na cena. A partir dessa investigação são feitas determinadas escolhas que acabam por engendrar diferentes projetos estéticos: pode-se escolher por mascarar ao máximo essa tensão, por meio de artifícios que garantam a ilusão ou, pelo contrário, pode-se buscar assumi-la como uma maneira de potencializar a própria poética (LEITE, 2017).

Por muito tempo essa tensão tendeu para a ficção, tendo a representação de um cosmos ficcional como cerne do espetáculo, em que o corpo real do ator se afastava de si para se adequar ao gesto da personagem, na tentativa de criar uma ilusão de que a ficção é a própria realidade, impondo “um gestus totalitário pelo qual o corpo deve ser disciplinado” (FISCHER-LICHTE, 2013, p.3). Mas essa prática nunca conseguiu ser atingida com pureza, pois justamente em toda a interpretação haverá uma tensão entre o corpo fenomenal e o corpo semiótico. Para a autora, o corpo desempenha um papel central na criação e na recepção da performance teatral. Fischer-Lichte usa o termo “corpo fenomenal” usando como base principalmente os conceitos filosóficos e fenomenológicos de Merleau-Ponty. O corpo fenomenal é o corpo real do ator, não entendido apenas enquanto objeto físico, mas como um agente vivo, que é percebido e experimentado por meio dos sentidos e da consciência. Já o corpo semiótico está associado a um sistema de signos e símbolos aplicados para a representação de uma ideia, ele é fabricado através do corpo fenomenal.

### **O real do corpo nos mistérios das paixões medievais**

No início da Alta Idade Média, o teatro acontecia no interior das igrejas e não estava separado do culto religioso cristão, o jogo cênico era apenas um mecanismo que dava suporte ao sermão e era realizado pelos próprios clérigos. Porém, com o tempo, as cenas passaram a se aprimorar e começou a se desenvolver um interesse maior pela construção estética. O espaço físico da igreja já não dava conta da dimensão cênica proposta, levando as encenações a vazar de seus interiores e expandirem-se para as ruas. Os primeiros indícios do deslocamento do lugar de ação apontam para a descida de Cristo ao Inferno, em que os atores caminhavam “em procissão ao redor da igreja até o pórtico” (BERTHOLD, 2014, p. 198). No período das encenações dos mistérios das paixões, contextualizado no período da Baixa Idade Média, o teatro já havia conquistado uma autonomia da igreja e era realizado pelas próprias cidadãs e cidadãos, intensificando suas características profanas. Foi também com a emersão da linguagem vulgar que foi se estabelecendo o afastamento da liturgia, tornando possível que a população desenvolvesse uma independência na condução do acontecimento cênico e na interpretação das narrativas bíblicas. Essa passagem é facilitada

---

<sup>2</sup> O conceito de afeto que uso aqui parte da abordagem espinosista: “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída” (Ética III, Def 3). As afecções são o encontro de um corpo com o mundo ou com outros corpos, que provocam uma experiência de aumento ou diminuição de sua potência.

pelo crescimento urbano e o florescimento de um pensamento burguês, em que começou a se configurar lampejos de uma preocupação estética. A paixão era o gênero mais extenso do teatro medieval, tinha o objetivo de narrar tudo o que se passa no Céu e na Terra, era realizada em grandes festivais pelas ruas da cidade, algumas encenações contavam com mais de 40 mil versos chegando a durar dez dias. Ela acontecia a partir de palcos simultâneos, fazendo grande uso do espaço público, a cidade parava para dar suporte à encenação: “artesãos fechavam suas lojas e a guarda interrompia o acesso à cidade, fechando os portões. Todo o trabalho se paralisava quando soava a ordem: ‘Nu swiget alle still!’ (“Silêncio, todos!”) (ibidem, 2014, p.221).

Segundo a autora Erika Fischer-Lichte (2002), essas encenações só podem ser entendidas no contexto dos movimentos de massa que estavam em auge na Baixa Idade Média Ocidental. O panorama histórico era marcado por uma tremenda devastação: os rastros da peste, as guerras (em particular a Guerra dos Cem Anos), as perseguições religiosas e a fome. A morte passou a ter um papel central no cotidiano da população, não à toa houve o surgimento de uma nova iconografia, a das danças macabras, com diversos formatos de representação da morte. Outro ponto chave para compreender as encenações dos mistérios é o início do desenvolvimento de um novo projeto econômico: o capitalismo. Para a constituição de uma classe trabalhadora à qual demandava essa economia ascendente, foi necessário instituir uma nova ideia de corpo, que produzisse mecanismos de disciplina e controle para a formação de um proletariado que pudesse servir às lógicas de trabalho impostas por esse sistema econômico. A concepção animista medieval de corpo, baseada em uma cosmovisão do mundo que compreendia uma fusão entre matéria e espírito precisava ser aniquilada. No cenário social constituiu-se então um “ataque ao corpo como fonte de todos os males” (FEDERICI, 2017, p.247), com o objetivo de eliminar todos os resquícios de uma filosofia do corpo pagã, que compreendia o carnal como parte integrante do universo. O modelo de corpo que se desenvolveu para se opor à concepção animista foi o modelo cartesiano e a filosofia mecanicista que compreendia o corpo como uma fábrica, “concebido como matéria bruta, divorciada de qualquer qualidade racional: não sabe, não deseja, não sente” (ibidem, p.251). Não à toa, o corpo do contexto medieval, aproxima-se em uma certa medida da ideia contemporânea de somática. A somática é uma concepção transdisciplinar e uma prática que integra corpo e mente, opondo-se à linha cartesiana que separa um campo puramente mental e outro puramente físico. O termo “educação somática” cunhado pelo educador e filósofo Thomas Hanna é apresentado pela primeira vez em 1983, num artigo publicado na revista *Somatics*, em que o autor o define como “a arte e a ciência de um processo relacional entre a consciência, o biológico e o ambiente, estes três fatores agindo em sinergia” (STRAZZACAPPA apud HANNA, 2012, p.18). Essa aproximação entre o conceito de somática com a concepção de corpo medieval torna-se possível tendo em vista que o modelo cartesiano de corpo demandado para o desenvolvimento de uma mão de obra capitalista se instaurou com tanta força e de forma tão traumática que “até hoje nos referimos a ela, seja para superá-la ou para contextualizá-la” (PIZARRO, 2020, p.141).

O papel do corpo nas encenações dos mistérios era fundamental: “diante das catedrais, os mistérios apresentam a história santa em espetáculos corporais” (LE GOFF, 2006, p.30). Devido ao campo de batalha que se travava sobre o corpo na época, a experiência social a que ele estava submetido era a do horror: o corpo era experienciado pelas e pelos cidadãos medievais ocidentais “como algo a ser temido” (FISCHER-LICHTE, 2002, p.42). A autora Margot Berthold sublinha o horror das torturas na cena da Crucifixão na Paixão de Alsfeld:

Do ator que representava Cristo exigiam-se esforços físicos tremendos. Ele tinha de se deixar puxar, empurrar, arrastar e bater, e sofrer uma violência não muito menor do que era comum numa execução em seu próprio século, XIV ou XV. (BERTHOLD, 2014, p.215)

Em relação ao trabalho do ator não se era exigido uma técnica de atuação aprimorada para garantir uma ilusão de realidade, ideia que só será desenvolvida com profundidade no drama moderno. Tanto não se tinha a preocupação de um elo entre ator e personagem que nos grandes mistérios, um só personagem “muitas vezes era representado no mesmo espetáculo por vários atores” (ROSENFELD, 2010, p. 51). É relatado por Fischer-Lichte (2002), que em algumas ocasiões, quando o ator esquecia o texto bíblico e alguém do público o caçoava, era logo interceptado pelos outros espectadores que reivindicavam a importância da ação que se desenrolava, manifestando o respeito com a seriedade do ato ritual proposto. O corpo era o que estava no cerne do espetáculo, era o veículo pelo qual toda a história bíblica - que para o ser humano medieval europeu era a história do universo - era narrada.

Jesus aparece na cena como uma figura que, por meio da magia, interrompe o processo natural de degeneração do corpo. Jesus, nesse contexto, está mais próximo de um curandeiro que carrega os saberes tradicionais da terra do que da figura cristã enraizada no nosso imaginário. Ao tomar a destruição real em seu próprio corpo Jesus age como um veículo de representação dos corpos dos espectadores (Fischer-Lichte, 2002), que também estão submetidos à mesma destruição: a morte. Quanto maior era a crueldade nessas cenas de tortura, maior era a proteção nos corpos dos espectadores. As cenas eram como rituais em que o corpo do ator que performava como Jesus era um bode expiatório. Esse “mal” (fome, doença, guerra, morte) que atingia o corpo social só poderia ser sanado através desse ritual, que por meio das ações reais de tortura que o corpo de Jesus era submetido, causava-se um alívio aos temores que sobrecarregavam o corpo dos espectadores. O corpo não cumpria um papel de ilustrar um texto, mas era o veículo de criação de uma zona de experiência que colocava em jogo a percepção do corpo do outro, não como algo a ser representado, mas experienciado:

A dor dramatizada serve tipicamente como um meio de chegar à consciência de que a pessoa que habita o corpo, servindo assim também como um apelo à ação para o espectador. (...) O sofrimento dos cristãos no palco é, por si só, ordenado, o resultado de uma formulação de suplícios e torturas, todas elas imitando a Paixão de Cristo. (...) A dor faz parte desse universo. (...) Os cultos aos santos cresceram em número e popularidade à medida que as pessoas recorriam a eles em busca de curas milagrosas. (CARLSON, 2010, p.6)<sup>3</sup>

### **Aproximações das performances medievais e contemporâneas**

Tendo em vista os teatros contemporâneos que trabalham com desdobramentos do real e diversas performances e *happenings* da década de 60 aos dias de hoje, explicitam-se possíveis aproximações estéticas com as performances de tortura das encenações medievais, no que consiste às consequências reais que um trabalho artístico implica no corpo. Um exemplo emblemático é o conjunto de trabalhos dos

---

<sup>3</sup> No original: “Dramatized pain typically serves as a means to get at the consciousness of the person who inhabits the body, thereby also serving as a call to action for the spectator. (...) The onstage suffering of Christians is itself orderly, the result of formulaic ordeals and tortures, all of which mimic Christ’s Passion. (...) Pain is part of that universe. (...) Saints’ cults grew in number and popularity as people turned to them for miraculous cures.” (Tradução minha)

artistas do Acionismo Vienense, que usaram em muitas ocasiões a automutilação. Se tomarmos como ponto de vista trabalhos que abordam um aspecto do real na contemporaneidade partem do lugar da dor e do trauma, utilizando tanto recursos corporais, como por exemplo usos reais de violência sobre o corpo, como também relatos de denúncias de situações de opressão. Ambas as situações trazem para o palco corpos que vivenciam situações reais de dor e que se comprometem em cena a ser um veículo que testemunha aquela história. Evidentemente, a aproximação desses diferentes contextos históricos implica um embate filosófico extenso, que põe em xeque conceitos amplamente discutidos por toda a história da filosofia, como verdade, corpo e real. Não se pode deixar de lado que a própria ideia de real para a sociedade medieval era muito divergente da contemporânea.

Mesmo sendo contextos distantes, ambos estão circunscritos em um panorama histórico de alta violência sobre o corpo. No cenário dos mistérios da paixão medieval essa violência se tratava da inquisição, da peste e das guerras. Já as performances do final da década de 60 vinham a denunciar o contexto pós Segunda Guerra Mundial, os campos de concentração, os rastros das bombas nucleares que provocaram um declínio da racionalidade burguesa, em que o domínio simbólico já não dava mais conta. Apesar do abismo histórico que separa as concepções de corpo medieval e as propostas contemporâneas de corpo (como por exemplo a abordagem somática proposta por Thomas Hanna) pode-se traçar uma relação tendo em vista que ambas estão em confronto com um projeto cartesiano de separação da mente e do corpo.

### **Quais podem ser os possíveis caminhos para os teatros do real?**

Um caminho que eu proponho para abordar o real na cena, principalmente quando o interesse do artista é levantar questões acerca da dor e do trauma, é levar em consideração não apenas a história real a ser desenvolvida como dramaturgia, mas tomar como ponto de partida principal a memória corporal. Ao trabalhar com a memória do corpo estamos diante de outras qualidades sensoriais que despertam diferentes estados nesse corpo que passou por uma determinada experiência de dor. Essa pode ser uma alternativa para se “estabelecer conexão com o intolerável destas situações, (...) que trabalhe justamente com os limites do dizível, e que circunscreva, de algum modo, uma experiência próxima do irrepresentável” (QUILICI, 2015, p.112). Walter Benjamin, em seu célebre ensaio “Experiência e Pobreza” (2012) chama atenção ao silêncio dos soldados que retornam da Primeira Guerra Mundial: “os combatentes voltavam silenciosos dos campos de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos.” (BENJAMIN, 2012, p.124). Para o autor, a decadência da experiência está associada ao desenvolvimento técnico, principalmente no que consiste nas tecnologias de guerra. O choque da técnica com o corpo desencadeia uma experiência traumática<sup>4</sup> que impede o indivíduo o acesso ao simbólico, à linguagem: o trauma vivido pelos sobreviventes faz com que aquilo que foi vivenciado não seja possível ser assimilado por palavras (GAGNEBIN, 2009, p.51). Mas a possibilidade de vencer o trauma está no corpo: a ferida pode ser a dimensão material para a elaboração da causa e do efeito.

Acredito que a performance do corpo é uma maneira de se atingir uma manifestação do real na cena que não se reduza apenas à representação simbólica das palavras, sendo assim um caminho para se criar uma experiência cênica mais próxima do trauma. O estudo dessas cenas de tortura nos mistérios das paixões medievais em que se valorizava a verdade do corpo por meio do seu desempenho, pode ser uma

---

<sup>4</sup> Para um aprofundamento dos conceitos expostos ver “Psicologia das Massas e Análises do Eu” de Sigmund Freud (2011).

contribuição para uma cultura que está viciada em discurso, nos caracteres e avatares das mídias sociais que se confundem com os narrativas e corpos reais. A decadência da experiência na modernidade que sinalizou Walter Benjamin, também se radicaliza atualmente com a dificuldade do exercício de alteridade:

A conexão digital total e a comunicação total não facilitam um encontro com o outro. Elas servem, antes, para passar direto pelo estranho e pelo outro e encontrar o igual e o de igual inclinação, e cuidam para que o nosso horizonte de experiência se torne cada vez mais estreito. (...) A negatividade do outro e da metamorfose constitui a experiência no sentido enfático. A sua essência é a dor. O igual, porém, não dói. A dor dá lugar, hoje, ao 'curtir', que propaga igual. (HAN, 2022, p.10-11)

Criar uma zona de experiência por meio da dor compartilhada pela percepção do corpo do outro, pode ser uma maneira de abordar o real na cena sem cair nas lógicas mercadológicas de "sedução do olhar do público" (QUILICI, 2015, p.119), como faz a propaganda da *Melissa*, mas que promova um espaço de experiência de alteridade, tão escassa nos dias de hoje.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. tradução Maria Paulo v. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014
- CARLSON, Marla. **Performing bodies in pain: medieval and post-modern martyrs, mystics, and artists**. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- CORNAGO, Óscar. **Atuar de Verdade. A Confissão como Estratégia Cênica**. Urdimento, setembro 2009. p. 99-111.
- FEDERICI, Silvia. **O calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução: coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FERNANDES, S. **Experiências do real no teatro**. Sala Preta, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 3-13, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i2p3-13. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69072>. Acesso em: 25 set. 2022.
- FISCHER-LICHTE, E.; BORJA, M. **Realidade e ficção no teatro contemporâneo**. Sala Preta, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 14-32, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i2p14-32. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>. Acesso em: 25 set. 2022.
- ..... **History of European Drama and Theatre**. London: Routledge, 2002.
- FREUD, Sigmund. **Psicologia das massas e análises do Eu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- HAN, Byung-Chul. **A expulsão do outro: sociedade, percepção e comunicação hoje**. Petrópolis: Editora Vozes, 2022.
- LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Tradução de Marcos Flamínio Peres. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- LEITE, Janaina Fontes. **Autoescrituras performativas: do diário à cena**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2017.
- MARTIN, Carol. **Theatre of the Real**. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- PIZARRO, Diego. **Anatomia corpo ética em(de)composições: três corpus de práxis somática em dança**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2020.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas de transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.  
SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008  
SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Trad. Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.  
STRAZZACAPPA, Márcia. **Educação somática e artes cênicas: princípios e aplicações**. Campinas: Papyrus, 2012.