

RESUMO

Este texto aborda como algumas práticas cênicas laboratoriais podem colaborar para a constituição de uma pesquisa prática artística. Cita V. Meyerhold e Étienne Decroux como referências para uma atitude experimental cênica fundamentada no ato de pesquisar na ação. Realiza conexões com o pensamento de G. Bataille a partir da noção de experiência e intensidade. Apresenta alguns princípios que norteiam o trabalho no Laboratório de Pesquisa em Atuação-LAPA.

ABSTRACT

This paper covers how some scenic laboratory practices can contribute to the formation of a research art practice. Cites V. Meyerhold and Étienne Decroux as references for an experimental attitude scenic grounded in the act of searching the action. Develops connections with the thought of G. Bataille from the notion of experience and intensity. Presents some principles that guide the work in Research Laboratory Practice-LAPA.

Experiências cênicas para um laboratório de pesquisa prática em atuação

Bya Braga

Professora Adjunta do Departamento de
Fotografia, Teatro e Cinema da Escola de Belas
Artes e do Programa de Pós-Graduação em
Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.
byabraga@gmail.com

Experiência é uma palavra utilizada em variados campos do conhecimento, o que a faz carregar um sentido errante, vivência aparentemente sem norte, sem destino. Porém, sendo vivência, ela se aproxima da ideia de cultura como cultivo de algo, resultado de um trabalho o que, elogiando o ato do fazer, aponta para a atitude do risco, ou melhor, de viver algo arriscado. Experiência pode não ser somente algo oriundo do acúmulo de vivências mas, na perspectiva do risco, ser um incentivo para o movimento de salto além dos limites, uma construção em movimento.

Neste sentido, entendemos a atitude de experimentar como fundamento do ato de pesquisar na ação, ou seja, da realização de pesquisas práticas. No campo do conhecimento em artes, a realização de pesquisas práticas pode ser inspirada em experiências históricas. Queremos aqui, portanto, destacar algumas delas, na área de artes cênicas, a fim de buscarmos uma reflexão sobre o sentido da criação e desenvolvimento de laboratórios de pesquisa nesta área, apresentando um pouco sobre o Laboratório de Pesquisa em Atuação -LAPA, que criamos.

Na história das artes cênicas ocidentais do século 20 podemos verificar, já nas primeiras décadas, a criação de "Teatros de pesquisa", "Teatros estúdio", "Laboratórios teatrais", "Oficinas teatrais", que se preocupavam na constituição de um espaço específico de experimentações para os artistas neles envolvidos. O que estes artistas faziam? De modo geral, criavam procedimentos de investigação artística (e os praticavam) que atendessem a uma demanda de criação de experiências alternativas para a expressividade do ator e para a composição cênica, diferenciadas do que estava sendo apresentado publicamente como teatro e educação cênica em sua época e país. As transformações cênicas, ou seja, as inovações conquistadas em seus processos criativos eram acompanhadas de modificações na pedagogia da atuação e do teatro em geral. Havia, assim, nos laboratórios, uma real problematização do que se fazia nas instituições acadêmicas artísticas, os conservatórios, que herdavam um pensamento do século 19, valorizando uma educação teatral para a necessidade de se compor personagens em acordo, por exemplo, com a própria aparência e personalidade do ator/atriz que a fazia, e enfatizando também o texto dramático como base fundamental para a criação.

Nesta perspectiva, podemos citar Vsévolod Meyerhold. Em um texto de sua autoria cujo título é Teatro Estúdio, este artista russo descreve as características deste novo espaço que, segundo ele, não havia sido criado (em

1905) para a frequência de público, mas para o exercício de processos criativos dos artistas ali presentes, que experimentavam, sob a orientação de K. S. Stanislavski e seu Teatro de Arte, como apresentar uma atuação diferenciada e um teatro alternativo às práticas vigentes na sociedade russa. Meyerhold cita que o Teatro Estúdio, ainda que tenha sido criado por Stanislavski, não era uma “filial” do Teatro de Arte, apesar de Stanislavski desejar que assim o fosse, segundo ele diz. Meyerhold enfatiza, portanto, neste texto, a independência artística de experimentações propostas no Teatro Estúdio e o desejo, veemente, de investigar uma técnica artística cênica distinta. A primeira questão era como enfrentar novos textos dramáticos que naquela época surgiam e que não dialogavam bem com uma prática de atuação e encenação já conhecidas. Meyerhold cita sua proposta de realizar, então, uma “evolução das formas descobertas no Teatro de Arte” (MEYERHOLD, 1972: 121). Para tanto, durante um mês ele se recolhe no Laboratório de cenografia que o Teatro de Arte havia colocado à sua disposição e, junto com cenógrafos, realiza esboços, maquetes e pensamentos sobre o movimento expressivo de um ator. Para Meyerhold,

se a montagem das maquetes é tão complexa, deve ser muito complexa toda a engrenagem teatral. Ao manipular as maquetes em nossas mãos, resolvíamos todo o teatro moderno. Querendo queimar as maquetes (como queriam), estávamos já dispostos a queimar os métodos envelhecidos do teatro naturalista (MEYERHOLD, 1972: 121).

Portanto, a pesquisa na ação com a prática experimental, possibilitou a criação de novos métodos artísticos cênicos no Teatro estúdio, ao modo de uma “estilização”, segundo Meyerhold, enfren-

tando de modo radical a mudança de processos expressivos. Esta mudança não se fez somente no campo da encenação aliada à cenografia. Ela também se realizou na constituição, por Meyerhold, de uma “oficina literária” que reuniu novos poetas e grupos de escritores interessados nas investigações ali em curso. Meyerhold cita que o Teatro estúdio se converteu em um “teatro de busca” e revela a dificuldade cotidiana de se afastar das concepções do Teatro de Arte de Stanislavski, a fim de aceitar e realizar um “convencionalismo como princípio da arte teatral” (MEYERHOLD, 1972: 124). Esta “convenção” se caracterizava, segundo a crítica especializada da época, pela realização de movimentos expressivos cênicos nos quais se via maior plasticidade, na atuação, encenação e até mesmo na relação com os materiais do espaço cênico, do que imitação de uma realidade, distanciando-se, talvez, do regime estético da representação das artes. No entanto, era também visível a complexidade da realização de uma atuação sem bases técnicas para se expressar dentro destes princípios diferenciados, especialmente porque os atores em questão eram, em maioria, estudantes oriundos de cursos do Teatro de Arte. Havia também atores que pertenciam à Companhia do Novo Drama, que foi um primeiro grupo teatral na época a desenvolver críticas aos métodos naturalistas e intimistas de Stanislavski. O Teatro Estúdio não possuía um grupo fixo de experimentação. Por isso, viu-se ali também a necessidade de realizar um trabalho de formação de atores que pudesse compreender as diretrizes artísticas alternativas propostas e realizá-las sem preconceitos ou deficiências, valorizando, assim, o aspecto festivo expressivo, a intensidade, a transfiguração e o contágio de estéticas. Enfatizava-se, portanto, o processo criativo e independente do artista pesquisador. Para Meyerhold,

o teatro “de convenção”, empregando a plasticidade estatuária, imprime na memória do espectador grupos concretos [visuais], de modo que junto das palavras ressaltem notas fatais da tragédia. O teatro “de convenção” tende a dominar habitualmente a linha, a estrutura dos grupos e as cores do vestuário e, em sua imobilidade oferece mil vezes mais movimento que o teatro naturalista (MEYERHOLD, 1972: 162).

Assim, a “convenção” adotada para a nova perspectiva da atuação irá gerar também pensamentos e procedimentos específicos. Quando Meyerhold defende, em 1922, em uma conferência, aspectos inovadores da atuação e fala da sua proposta “biomecânica”, ele revelará, mais uma vez, um pensamento de pesquisador na ação. Ele falará da importância da revisão, na prática cênica, de métodos conhecidos, bem como da experiência com procedimentos diferenciados em campos distintos da cena, criados em processo de investigação artística e em observação da realidade. Meyerhold irá dizer da importância da referência de movimento do trabalhador especializado que se utiliza de ações corporais muito concretas e não desperdiça qualquer gesto. Orientará para que o ator observe o ritmo deste trabalhador em ação, a determinação do centro justo de gravidade do próprio corpo, da força e da resistência em seus atos. Falará, também, como isso pode ser percebido como arte uma vez que tais movimentos se distinguem “por haver neles algo de dança”. Por isso, para ele, uma prática cênica que se utilize de um movimento expressivo de tamanha complexidade e precisão tenderá a proporcionar grande prazer em quem recebe esta arte visual. É também nesta conferência que Meyerhold fala sobre como é imprescindível realizar a organização dos materiais artísticos a fim de que eles se tornem, de fato, expressivos. Por isso ele chamará o ator de “engenheiro” e dirá que a arte deve se fundar, também, em “bases científicas” entendendo-se isso como um processo de consciência extrema do que se faz. Se o ator é o próprio material de pesquisa e expressão, Meyerhold apresenta, inclusive, uma fórmula: “ $N=A1 + A2$, sendo N o ator, A1 o construtor, que elabora mentalmente e transmite as ordens para a realização de uma tarefa, e A2 o corpo do ator, o executor que realiza a ideia do construtor” (MEYERHOLD, 1972: 294). A fórmula é curiosa porque separa ainda corpo e mente, sendo que não queremos mais esta separação. Mas, eles estão nela conectados e somados, podendo hoje também abrir-se à leitura de que é o corpo que pensa, é ele quem formula e transmite ordens na realização de uma tarefa. Certamente, há em 1922 um pensamento sobre treinamento para a atuação no qual se faz uma referência ao corpo como um material “rebelde” que deve ser organizado. No entanto, falamos hoje ainda nesta organização e buscamos meios para isso à luz de novos procedimentos científicos que nos ajudam a compreender o corpo como um organismo e não, simplesmente, um instrumento a ser manipulado. Hoje podemos compreender a complexidade cultural existente na nossa vida organizada em forma humana e, com ela, por meio dela, fazemos o que Meyerhold orienta, ou seja: agir não somente para sentir, mas agir e sentir, e fazer sentir.

A técnica dos movimentos cênicos que experimentamos em nossas pesquisas na ação artística neste século 21 podem se inspirar nas práticas cênicas históricas, como as de Meyerhold, mas devem continuamente ser revisadas, laboratorialmente. Um laboratório é, portanto, um espaço de experiências, de elogio dos processos criativos, de reunião de pessoas interessadas em desenvolverem algo que se realize na duração de um tempo indeterminado. É um lugar de renovação, constante, das “leis” cênicas, produzindo um ambiente não tecnocrático, mas de elogio ao convívio e ao processo de criação que pode, inclusive, não ser possível repetir e gerar patentes para comercialização do conhecimento ali produzido. O know-how, sim, é possível de se registrar e de ver garantidos os direitos autorais disso, podendo ser difundido e até repetido, ainda que criadoramente. A questão do registro de um know-how se faz importante no tempo da mentalidade empreendedora, da renovação da indústria e seus paradigmas, que também nos afetam (nem sempre de modo saudável, solidário ou agradável) no cotidiano de uma pesquisa.

Passemos agora a falar mais especificamente do Laboratório de Pesquisa em Atuação-LAPA.

Um Laboratório, na perspectiva em que o criamos e trabalhamos, denominado Laboratório de Pesquisa em Atuação-LAPA, no qual são incentivadas a realização de pesquisas práticas cênicas, é um espaço, sobretudo, de experiências. Elas não prometem salvação ou cura de alguém, solução de algum problema em grande escala, comprovação daquilo ou disso, como costumeiramente nos deparamos com indagações sobre isso advindas de certo pensamento científico que ainda pode não ter experimentado uma epistemologia distinta da concepção empirista tradicional. A experiência é uma porta aberta de entrada cuja saída revela múltiplos horizontes. Alguns nublados até. Nem por isso feios. Talvez errantes mesmo, e únicos.

No LAPA enfrentamos questões similares às observadas na tradição cênica dos teatros de pesquisa, guardadas as devidas diferenças e considerando que o realizamos dentro do contexto da instituição universitária pública, ou seja, na Universidade Federal de Minas Gerais, no âmbito da Escola de Belas Artes (Curso de Teatro e Programa de Pós-Graduação em Artes). A prática da pesquisa na ação nos exige, primeiramente, por isso, uma atenção diferencial para que realizemos uma atividade que respeite percursos genuínos dos processos criativos em vez de valorizar mais a mostra de seus resultados (com também difusão e comprovantes em textos acadêmicos, fotografias,

filmes, etc.). Por isso, esta exigência do processo passa, paralelamente, pelo questionamento das regulamentações que parecem legitimar uma visão global sobre a prática da pesquisa, bem como, até, dos ditames da Lei de inovação vigente no Brasil. Podemos inovar em artes, mas também de outro modo e, possivelmente, de maneira diferenciada do pensamento industrial para a construção de produções científicas reproduzíveis. Nesta perspectiva, buscamos muito cuidado com algumas afirmações para a orientação de nossa atividade de pesquisa, o que enunciaremos em uma comunicação apresentada no último congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE), em 2012, cujo título é: “Artigo de artista cênico como ‘não-artigo’: a produção científica escrita pelo ‘não’ ou maneiras de buscar atos transdisciplinares na pesquisa cênica”. Esta comunicação gerou um texto coletivo denominado “O artista-pesquisador e algumas questões de pesquisa em artes cênicas”, que repercute o que vivenciamos na prática da pesquisa e no LAPA. Nossa ênfase aqui sobre alguns aspectos da experiência cênica em pesquisa visa, sobretudo, apresentar a compreensão de que algumas regras de procedimentos de investigação nos parecem, em nosso campo de trabalho, inúteis, para não dizer inibidoras. Quando trabalhamos com processos criativos em artes, estando no LAPA, queremos valorizar, sobretudo, a experiência humana que pode gerar movimentos expressivos cênicos, entre jogos de alteridades, queremos estimular o encontro de saberes e o convívio que gera conhecimentos distintos. O que é experimentado por nós, bem como o modo de difusão dos resultados podem ser diferentes de outras áreas de conhecimento, ainda que dialoguem com elas. Tratamos de poéticas visuais em várias circunstâncias e precisamos

valorizar a apreensão e percepção direta da arte, inclusive na geração de nossos resultados.

Um autor que fala sobre a experiência humana e que tem sido uma referência importante em nosso trabalho por meio de seus escritos é o filósofo Georges Bataille. Considerado por alguns estudiosos da psicanálise um dos mais importantes inspiradores de Jacques Lacan (ASSANDRI, 2007), ainda que não explicitado por este, citado também como um pensador admirado por Jerzy Grotowski e Eugênio Barba (ASLAN, 1998), que pareciam ver em suas proposições correspondências para suas investigações sobre o ator e a ação física, Bataille é alguém que no campo da filosofia nos anima a praticar experiências interiores como ato de pesquisa e exercitar a interdisciplinaridade.

A expressão “experiência interior” é proposta por Bataille em livro de mesmo título, no início dos anos 40, para revelar um modo de engajamento filosófico com o qual ele se via envolvido, e relativo à vivência da intensidade do corpo. Para Bataille, esta intensidade se revela na medida em que o ser experimenta uma desordem de pensamento. Para ele, “há algo profundamente poético em toda desordem de pensamento” e isso ele chama de processo de dramatização. Para o filósofo, o fato dramático se refere à experiência profunda que um indivíduo pode ter na sua relação primeira consigo mesmo e, também, em sua relação poética com o mundo (BATAILLE, 1992, p. 18). Trata-se, portanto, da criação de um estado de existência produzido por meio de uma vivência que permita, por exemplo, o aparecimento de certa desordenação dos sentidos para uma comunicação legível. Revela-se, assim, um deslocamento de linguagem e de presença do ser humano para um estado de presença diferente, desviante da produção discursiva habitual, dissensual.

Como trazemos Bataille para nosso Laboratório de artes cênicas? Ele é um parâmetro, não um paradigma, que revela uma ideia força presente, por exemplo, a nosso ver, na arte cênica Mímica Corporal Dramática, de Étienne Decroux, que é um objeto importante de nossa investigação. Esta arte de Decroux nos estimula e ensina a pesquisa de ator na ação e sinaliza questões importantes para o teatro físico contemporâneo como, por exemplo, a noção de composição de figuras em vez de personagens, ou mesmo a criação de peças mímicas corporais, em vez de apresentá-las sob uma narrativa ficcional com começo, meio e fim. Com a escritura-experiência de Bataille, fazemos transposições conceituais que nos permitam ampliar nosso conhecimento sobre a experiência do ator-pesquisador, ancorando esta vivência, fundamentalmente, na arte Mímica Corporal.

Nosso problema central no Laboratório é trazer princípios desta arte como exercícios de atuação que possam ser experimentados e revisados, em modo colaborativo e em diálogo com as vivências de cada participante. A pesquisa na ação e em modo colaborativo visa uma coprodução de experiências que possam, também, atender às demandas de formação artística e desenvolvimento profissional, buscando modificar algumas práticas com a mediação da pesquisadora coordenadora do Laboratório, incentivando a atitude emancipatória de cada um.

Nesta perspectiva, nossa estratégia metodológica é propiciar a existência de espaço de experimentação combinando a introdução de ações artísticas específicas, sejam de treinamento de ator ou de criação, com especulações filosóficas e artísticas, que fortaleçam o exercício contemporâneo da atuação, inspirado na arte de Decroux, que busquem superar as separações entre prática e teoria, que valorizem a intuição e a imaginação, que não permitam a banalização da experiência, que aprimorem o conjunto de práticas conhecido, que expandam o conhecimento e os sentidos conceituais, que revele a arte contemporânea ancorada num tempo no qual é recomendável exercitar o trânsito interdisciplinar e a busca do ato transdisciplinar, ainda que este mais difícil de realização concreta.

Não pesquisamos, portanto, sobre o que faz o ator, mas buscamos, com os atores pesquisadores participantes do Laboratório, estudantes da Escola de Belas Artes-UFMG e artistas professores colaboradores, compreender o que rege a experiência da atuação de cada um, o que pode cada corpo ali presente, visando aprimorar o desenvolvimento da capacidade prática sensorial e reflexiva sobre esta experiência, estimulando o aparecimento de movimentos expressivos.

Falamos anteriormente um pouco de Bataille, filósofo das práticas extremadas, incentivador do ato de ir além dos limites, ainda que ele próprio considere esta possibilidade rara, e é importante agora falar também um pouco de Étienne Decroux. Como Bataille, Decroux contesta, por meio de sua experiência, algumas autoridades, refuta saberes em nome do elogio da própria experiência em si, enfatizando que ela pode ter, inclusive, potência de transmissão.

No LAPA, o ato de transmissão está presente, se revelando em sua possibilidade de fecundar conteúdos que possam, inclusive, mudar, apresentar variáveis, não uma verdade, não uma única lógica ou forma de racionalidade artística e investigativa. Os conhecimentos praticados podem ser moventes, acolhendo e cultivando vivências distintas, produzindo acontecimentos entre práxis.

Um pesquisador artista faz experiência artística e esta pode vir a se constituir pesquisa se tomamos a noção de experiência de modo mais complexo. A argumentação apresentada pelo historiador Marco De Marinis, em comunicação apresentada por ele no evento de lançamento do periódico brasileiro *Journal of Arts* na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em 2012, propondo que a experiência artística não necessariamente se constitui em pesquisa, e ainda fazendo distinção entre o artista e o pesquisador artista, parece simplificar o próprio conceito (histórico, inclusive) de experiência.

Não queremos separar o pesquisador do artista na experiência laboratorial que fazemos. É deste artista pesquisador que nos interessa falar e é em busca desta experiência de arte cênica que animamos nosso Laboratório, trabalhando, há anos, também na ação de iniciação à pesquisa prática dos jovens universitários.

O que ocorre nesta iniciação à pesquisa no Laboratório? A desinibição do ato é a primeira atitude. Se, como disse Goethe, citado também por Freud, “no princípio era o ato”, trata-se aqui do incentivo à realização, ao fazer, à atitude de viver, de correr riscos de pensar e fazer, o que implica, segundo o mesmo Freud, na coragem de poder aprofundar estudos e realizar analogias e transposições entre conhecimentos, ou mesmo de fazer viver, em si, as heranças adquiridas e poder revisá-las, mudá-las até.

O amor a um determinado saber, o elogio a uma única racionalidade possível, pode ser um impedimento para fazer desabrochar o seu próprio saber. Você pode até herdar o saber, como aconteceu em nosso processo

de aprendizagem com a arte Mímica Corporal, por exemplo, mas precisamos torná-la nossa, não por imposição, talvez mais por impostura. Este é outro processo metodológico importante no Laboratório que sinaliza a práxis artística que queremos incentivar. Criar algo que lhe é próprio, é processo difícil, de menor probabilidade de acontecimento, demorado, até porque muitos saberes parecem ser como pais fortes que inibem as crianças. É preciso, portanto, experimentar ser sujeito, não a pessoa, como um corpo em vida que se transforma continuamente e que pode, sim, colocar o “pai”, saber maior, para dormir, ao menos por alguns momentos.

Na relação direta de pesquisa com a arte Mímica Corporal constatamos a forte existência do corpo-*Decroux*. Trata-se de um corpo forte, articulado, atento, concentrado e bastante preciso em suas ações. *Decroux* inventou um modo de atuação que é fruto de uma elaboração artística experiencial sofisticada, com muitos detalhes na sua abordagem do fazer humano, do estar em vida ativa. Ele criticou o fazer realista naturalista da atuação, criticou a pantomima como uma arte de criação de ilusão por meio de ilustrações gestuais, criticou a arte reduzida ao entretenimento e propôs concretamente uma pesquisa e pedagogia de ator que, inclusive, transcende uma aprendizagem técnica. *Decroux* nos convida, em sua arte, a praticar uma pesquisa na ação em diálogo com o mundo, com as questões do mundo, podendo criar experiências cênicas a partir de nós mesmos, construindo vidas.

Uma questão importante revelada na experiência de *Decroux* é a coragem de operar um corte nos saberes teatrais estabelecidos e conseguir realizar algo inovador, que é o processo criativo artístico da Mímica Corporal. Por isso, *Decroux* se

assemelha a um filho bastardo como se refere o filósofo *Althusser* a outros filhos que poderiam ser assim também considerados.

Que eu saiba, no transcorrer do século 19, duas ou três crianças nasceram, sem ser esperadas: *Marx*, *Nietzsche*, *Freud*. Filhos “naturais”, no sentido em que a natureza ofende os costumes, o honrado direito a moral e a arte de viver: natureza é a regra violada, a mãe solteira, logo, a ausência de pai legal. A Razão Ocidental faz pagar caro a um filho sem pai (...): preço contabilizado em exclusões, condenações, injúrias, miséria, fome e mortes ou loucura (*ALTHUSSER*, 1984: 67).

Em um Laboratório podemos também sofrer de solidão quando não encontramos ascendências práticas e teóricas possíveis de serem legitimadas, ou mesmo quando surge diante de nós um positivismo epistêmico que tende a nos assustar, inibir.

Decroux construiu, ele mesmo, em si mesmo, uma arte cênica que merece ser praticada, revisada e difundida. Ele atuou na intensidade, realizando algo sublime no sentido em que ele próprio diz: “Sublime não faz dizer que está bem. Essa é quase uma palavra técnica. Sublime nesse caso quer dizer que a gente deve ser (...) além dos limites.”

Para tanto, se tornou um “bastardo” no teatro, tanto quanto pesquisador como artista. Mas se fez seu próprio pai, seja em que sentido puder isso ser entendido.

À propósito, é curioso ouvir *Decroux* quando ele fala de um de seus estilos de jogo, de atuação, que é a Estatuária Móvel. Esta é parte da grande pesquisa estilística de *Decroux*, que está ancorada na abordagem sobre a condição humana, sobre a natureza humana e suas ações. O jogo específico da estatuária móvel faz referência aos modos

de articulação do corpo, em especial do tronco, enfatizando o que ele diz ser o percurso do pensamento no corpo. O modo de movimento nela é particularmente segmentado, mas com uma espécie de grandiosidade e solenidade em sua expressão, o que se relaciona, também, a uma questão ética da realização da ação. A metáfora da escultura na expressão da arte de Decroux dará aos que conviverem com ela uma aprendizagem importante referente à luta do homem com um elemento bruto (ele mesmo), em um ato de recusa em aceitar o mundo como ele é e como uma vontade de se colocar em rivalidade com deus, segundo o próprio Decroux nos diz.

Estamos em Laboratório para que?

Em resumo, para vivermos a intensidade do ato de fazer e fazer-se, para revisarmos a história cênica e a pesquisa na ação de quem admiramos, conhecemos, aprendemos arte. E assim seguimos fazendo também adormecer os pais e nos alegrando com nossa bastardia, ainda que tardia.¹

NOTA

¹ Bem vindos os novos Laboratórios cênicos LECCAC e GESTOLab na Escola de Belas Artes!

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. Freud e Lacan – Marx e Freud. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

ASLAN, Odette. O ator no século XX. Evolução da técnica/Problema da ética. Trad. Rachel A. B. Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994.

ASSANDRI, José. Entre Bataille y Lacan. Ensayo sobre el ojo, golosina caníbal. Buenos Aires: Ediciones literales, 2007.

BATAILLE, Georges. A experiência interior. Trad. Celso L. Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

BRAGA, Bya. Étienne Decroux e a arte da mímica. Caminhadas para a soberania. Belo Horizonte : Ed. UFMG, 2013.

DECROUX, Étienne. Paroles sur le mime. Paris: Librairie Théâtrale, 1994.

_____. The origin of corporeal mime. In: Mime Journal. 1978. P. 8-23.

_____. The mask. In: Mime Journal. 1978. P. 29-40.

_____. The marionette. In: Mime Journal. 1978. P. 41-47.

LOPES, Eliana M. T.; CARVALHO, Jeanne D'Arc; CURI, Graça A. (Org.). Transfinitos. Transmissão: clínica e passe. Belo Horizonte: Argvmentvum, 2008.

MEYERHOLD, V. Do teatro. Tradução e notas de Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012.

_____. Textos teóricos. Volume 1. Introducción y selección de J. A. Hormigón. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1972.

SCHINO, Mirella. Alchimisti della scena. Teatri laboratorio del novecento europeo. Roma: Editori Laterza, 2009.