

Práticas e Poéticas Para a Corporeidade do Ator

POR FABIANA MONSALÚ¹ E IPOJUCAN PEREIRA²

O ator, essa “usina de potência criadora” em suas inúmeras corporeidades a serem descobertas, é o cerne desse artigo. Para tanto, somos convocados, inicialmente, a trilhar caminhos, breves recortes históricos, visões sobre o ator no século XX, segundo as quais podemos invocar Stanislavski, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Luís Otávio Burnier, Mark Olsen, Denise Stoklos entre tantos outros que nos trazem à luz algumas concepções basilares sobre o trabalho do ator, congregando ações físicas, o exercício da alma em um treinamento sensível, impulsos emocionais e instintivos, corpos dilatados, técnica e atuação, o corpo do “ator buscador”³ (*xamã*) e o “performer essencial”.

Assim, ancorados nas análises e descrições dos processos criativos desenvolvidos nas montagens dos espetáculos *A Casa de Bernarda Alba*, *Silêncio e Ela - Lugar Que Chove Dentro*, da Companhiadanãoficção/SP⁴; e nos espetáculos *Calendário da Pedra* e *Denise Stoklos in Mary Stuart*, encenados por Denise Stoklos⁵, serão apresentados

inicialmente nesse artigo as experiências-corpo do ator, nas quais o corpo e a cena plasmam uma dramaturgia que se endereça à ampliação das percepções atorais. Como finalização, a análise nos conduzirá ao corpo híbrido, o terceiro momento do percurso, no qual o conceito de experiência-corpo é pensado em diversas camadas e compõe uma tessitura cênica delicada. Isto nos levará a compreender o corpo/espaco como o lugar do acontecimento, seja do ator ou do espectador/leitor que interage com as proposições apresentadas.

As questões relativas à atuação, como instâncias produtivas da escritura cênica, têm explodido artisticamente, alargando as fronteiras entre a cena, o texto e a dramaturgia corporal no desenvolvimento do trabalho do ator. Ele já não se restringe apenas ao plano da representação ou ao seu instrumento de trabalho, mas vai além, atentando também para a maneira como seu instrumento corpóreo interage com os diversos elementos presenciais no espaço de encenação. A partir de então, torna-se importante lançar uma discussão profícua, em que se problematizem os modos de criação do ator, não partindo do texto em si, mas das atmosferas sugeridas, ou seja, das imagens que dele exalam no ato do estudo para a cena, potencializando seu material corporal para a ampliação do teatro contemporâneo.

Nessa situação, o texto já não é necessariamente o centro da cena, encontrando-se no mesmo nível de importância que os outros elementos teatrais – ou seja, não se sustenta mais uma “textocracia”. A ideia é a de que a encenação seja soberana nos caminhos estéticos que se deseja tomar, sem ter que obedecer às indicações existentes no texto – estas indicações funcionariam como uma espécie de protoencenação. A drama-

1. Mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e diretora/fundadora da Companhiadanãoficção. É colaboradora do Encontro Centro Americano de Teatro de Costa Rica e autora do livro *O corpo híbrido do Ator: Do treinamento à organicidade para outras possibilidades da cena* (Giostrí, 2014).

2. Doutor em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e integrante do CEPECA (Centro de Pesquisa e Experimentação cênica do ator). Autor do livro *O teatro essencial de Denise Stoklos: caminhos para um sistema pessoal de atuação* (Giostrí, 2014).

3. Termo utilizado por Mark Olsen quando associa o ator ao *xamã*.

4. A Companhiadanãoficção foi fundada em 2007, na cidade de Salvador-BA. Após receber o prêmio de melhor ator, atriz, direção e espetáculo por *A Casa de Bernarda Alba*, em 2009, migrou para São Paulo. Fundada por Fabiana Monsalú, o grupo vem pesquisando possibilidades de corporeidades e espacialidades híbridadas.

5. A atriz brasileira Denise Stoklos há anos desenvolve uma pesquisa de linguagem bastante singular na cena teatral, denominada por ela de Teatro Essencial. Dentre os vários prêmios e homenagens que recebeu, destacou-se o de Melhor Performer no Festival de Artes de Edimburgo “o mais importante festival de artes do mundo”, em 1994 e a medalha de honra da Ordem do Rio Branco, em 1996, outorgada pelo Itamaraty a personalidades de destaque que engrandecem o nome de nosso país. Os seus espetáculos, solos na maioria, baseiam-se na utilização de um mínimo de elementos

cênicos e na exploração máxima do corpo e da voz do “performer essencial” (assim denominado o atuante no Teatro Essencial).



A Casa de Bernarda Alba, espetáculo da Companhia da não ficção.

turgia ganhou a possibilidade de se estruturar como uma partitura cênica – um “texto” que não se escreve previamente e sim que surge em cena –, organizando o corpo, a imagem, o som, a palavra e o espaço em uma hierarquia que depende da estética sobre a qual versa o criador.

O texto deixa de ser palavra, a princípio, para ser explorado a partir da corporeidade e do movimento. O “texto do autor” ganha expansão e o ator se transforma em um poeta da ação. Nesse momento se inicia um processo para que ele possa construir o que Luís Otávio Burnier chama de “texto do ator”. (BURNIER, 2001, p. 35) Nesse sentido, o processo que Roland Barthes intitula de “morte do autor” acontece, no qual se faz necessário que haja a “morte” da autoria para que se sobressaia a escritura cênica: uma escritura que nasce junto ao processo de criação, e não paralelo a ele.

1. O “performer essencial” de Denise Stoklos

Dentro do atual movimento teatral, em favor da participação mais significativa e diversificada do ator no processo de criação, as propostas de Denise Stoklos se afiguram como um caminho que aponta para procedimentos de construção de uma encenação a partir de si mesmo. A pessoa do atuante é o epicentro do acontecimento cênico e dela partem todos os vetores que organizam a “cena essencial”; e por mais que existam elementos cenográficos, textuais, sonoros etc., o foco está sempre na dramaturgia concebida pelo atuante, ao organizar seus aspectos corporais e vocais, que são únicos, no espaço teatral.

Talvez pela sua conotação, para Stoklos, o termo “ator” seria inadequado para o tipo de atuação empreendida aqui. Segundo ela, ele estaria hierarquicamente submetido à batuta do diretor e do texto dramático, sendo-lhe impostas as características da personagem para que sejam plasmadas o mais perfeitamente possível pelo seu corpo. Dessa maneira, lhe seria negada a soberania sobre a criação artística e a afirmação de sua idiosincrasia.

Terminologias como “ator criador”⁶ ou “ator

6. Segundo Luis Louis, a ideia do ator-criador representa outra maneira de se abordar o processo de criação no Teatro Físico, cujos “objetivos princi-



A Casa de Bernarda Alba, espetáculo da Companhia não ficção.

performático”⁷, por exemplo, parecem não dar conta da precisão do trabalho objetivado por Stoklos, apesar de reunirem princípios considerados como fundamentais no Teatro Essencial. Acrescentar apenas um índice ao termo ator, mesmo que delimite o seu fazer, ainda não excluiaria a possibilidade da criação mimética de papéis. “Performer essencial” é o termo empregado por Stoklos para nomear aquele que atua dentro dos princípios do Teatro Essencial. Na opção pelo termo “performer” está subentendido que esse “realiza uma encenação de seu próprio eu, [enquanto] o ator faz o papel de outro.” (PAVIS, 2001, p. 285)

Jerzy Grotowski já trilhava esse caminho de criação, ao nos dizer que quando um ator realiza coisas impossíveis na cena, não se trata do “ator”, mas sim do Homem (EU) desse ator, pois só é possível dar saltos extraordinários encontrando seu próprio eu essencial e fundamental. Por isso, segundo suas palavras, mais do que nunca o treinamento deve desbloquear todas as tensões, de modo que só permaneça no atuante o que for criativo, para que ele “possa dar vida às palavras inanimadas do texto, já que o teatro é um ato engendrado por reações humanas e impulsos, por contato entre pessoas. É ao mesmo tempo biológico e espiritual.” (GROTOWSKI, 1968, p. 58)

Neste momento, aprofundaremos o mapeamento dos procedimentos técnicos empregados pelo “performer essencial” na constituição de um sistema de atuação pessoal, tentando também relacioná-los à metodologia do treinamento desenvolvido na Companhiadanãoficção em busca de um corpo híbrido. Espalhados pelos escritos de Denise Stoklos e sem uma sistematização objetiva, a proposta de instrumentalização do “perfor-

mer essencial” está baseada em três elementos: no corpo, na voz e na intuição. Cada um destes elementos se desdobra em três: o aspecto corporal, em espaço, gesto e movimento; o vocal, em palavra, sonoridade e canto; o intuitivo, em ritmo, emoção e dramaturgia. Contudo, nessas abordagens teóricas não é definido claramente qual é o treinamento técnico para que o atuante desenvolvesse essa proposta de instrumentalização. Encontrase algo a respeito em uma entrevista concedida por Stoklos, em um esclarecimento mais objetivo da aplicação prática do aspecto intuitivo (ou intelectualivo):

São treinamentos físicos diversos, principalmente, relacionados com impulsos, diferentes associações de tempo em uma classe de movimento e sua fragmentação. [...] Por exemplo, se quebro um copo, se o pego lentamente, minha atitude, meu ritmo já revelam minhas ideias; se eu levanto o braço com ímpeto para frente tenho uma atitude agressiva, mas se o faço lentamente, minha atitude é carinhosa, amigável. (ROMERO, 1987, p. 20-21)

A tríade ritmo/emoção/dramaturgia, ou pensamento, que constitui o aspecto intuitivo, tem na verdade a expressão rítmica como ponto de contato entre o sentimento e o raciocínio. A acepção da palavra ritmo na arte se refere geralmente à percepção da evolução no tempo e no espaço de elementos expressivos. A menção feita por Stoklos, associando o ritmo à capacidade intelectual, sugere a ideia de que o “performer essencial” deverá administrar a energia corporal para dar a expressividade desejada ao movimento e estimular sinesteticamente o público a outras leituras estéticas, resultando nas diferentes qualidades das atitudes. Partindo de um trecho do manifesto *O performer essencial fará sempre teatro político. Instrumentos. Finalidade. De que cura se trata?* (2001), de autoria de Stoklos, encontram-se pistas acerca da transposição dos três aspectos supracitados – corpo, voz e intuição – em proposições cênicas:

Para o performer essencial, seu instru-

país são reconhecer a dramaturgia do corpo do ator como cerne da criação teatral, o fim da dicotomia autor/ator, criador/obra, mente/corpo e a mudança na posição do ator no processo de comunicação, migrando do ator-intérprete para ator-criador.” (In: *A Comunicação do Corpo na Mímica e no Teatro Físico*. Dissertação de mestrado, Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, São Paulo, PUC, 2005, p. 4.)

7. Para Rita Gusmão, o ator performático “desenvolve comunicação e interação com um contexto a sua volta, e, ao mesmo tempo, interfere e cria esse contexto. [...] Para além da sua significação cênica, incorpora no vocabulário da ação a releitura dos atos e do tempo segundo a interação com o público.” (In: “O Ator Performático”. *Revista Performance, Cultura e Espetacularidade*. Brasília: Universidade de Brasília, 2000, p. 53.)

mento é o espaço e como ele se desloca ali [...] onde colocar seu corpo fora da força gravitacional [...] na sua cena seu material é como ele realiza a expressão e não a evocação em si dela [...] Quanta energia ele impõe a seu corpo, que partes de seu corpo são requisitadas para a execução daquele movimento: isso será sua mensagem. (STOKLOS, 2001, p. 05)

O discurso do “performer essencial”, o que ele deseja comunicar, é materializado na forma de como ele se movimenta em cena. A energia empregada na acentuação e o ponto da trajetória no qual ela incide vão denotar a expressividade, isto é, raiva, docilidade, dúvida, calma etc. O seu gesto, sua mensagem, é a expressão das suas decisões no trato com a força da gravidade. Dessa maneira, o que se espera ver em cena é um corpo submetido a uma força externa e optando sobre como se mover, a vontade do “performer essencial” em não se deixar manipular pela fisicalidade do ambiente. E é dessas oposições que nasce o conflito de forças em cena: de um lado há o “performer essencial”, que conta com o seu corpo, sua voz e sua intuição, e do outro, o espaço cênico, com a sua força de gravitação, sua profundidade, sua altura, sua luminosidade etc. Espaço e qualidade de movimento podem ser assumidos dessa forma, como os eixos norteadores da encenação.

A “dramaturgia essencial” começa a ser urdida com os ensaios, que funcionam como organizadores de células de ações, conteúdos dispersos, sequências de movimentos, discursos e depoimentos em estudos, que buscam ser direcionados para uma forma espetacular. Para deflagrar o aparecimento de células cênicas a serem partiturizadas, o “performer essencial” se mantém em um estado permanente de autopercepção, em contato com suas reminiscências, seus conteúdos pessoais. A partir desse momento, o roteiro ou partitura cênica começa a surgir e vai sendo ampliado com outros elementos plásticos, vocais, corporais, textuais, sonoros etc., mesmo durante as apresentações, como uma matéria flexível e suscetível à incorporação de outros elementos que porventura surjam do contato com a plateia.

Para compreender o papel da percepção nesse processo de criação, é fundamental levar em conta a noção de sensação. A sensação não é um estado, nem uma qualidade, tampouco a consciência de um estado ou de uma qualidade, como definiu o empirismo e o intelectualismo, ao contrário: a sensação, assim como a corporeidade, é compreendida em movimento. Na concepção fenomenológica da percepção, a apreensão do sentido ou dos sentidos se faz pelo corpo, tratando-se de uma expressão criadora, a partir de diferentes olhares sobre o mundo: “Das coisas ao pensamento das coisas, reduz-se a experiência.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 497) Por isso, é interessante enfatizar que, durante um treinamento atoral que tem como intuito potencializar a corporeidade para e na construção da cena/obra artística, é preciso enfatizar a experiência do corpo como campo criador de sentidos, isto porque a percepção não é uma representação mental, mas um acontecimento da corporeidade e, como tal, da existência.

Como indício desse processo, temos uma declaração de Stoklos, quando das apresentações do solo *Denise Stoklos in Mary Stuart* no Teatro La Mamma, em Nova Iorque, em 1987: “Eu ficava me exercitando e me perguntando o que eu queria fazer. Com exercícios e treinos fui chegando a ‘Mary Stuart’.” (*Jornal da Tarde*, 1987, p. 18) A construção do trabalho advém dessa fricção incessante, isto é, não se prepara tecnicamente o corpo e depois o tema, ou vice-versa. A manutenção de uma prática de treinos e exercícios corporais e vocais constantes em seu dia a dia, mesmo quando não se está ensaiando, possibilita que o mundo interior do *performer*, ou “ator buscador”, encontre correspondências na sua corporeidade.

Em outra entrevista, Stoklos deixa muito mais claro esse caminho: “a forma de criação é estar em contato com o material que eu tenho dentro de mim [...] com meu vazio imenso, com memórias, temas que se misturam a impulsos que são reproduzidos na dinâmica da cena.” (NÉSPOLI, 1999, p. D 6) A dinâmica do processo de criação imbrica-se com o cotidiano, não existindo separação entre arte e vida, e constrói-se então uma trajetória extremamente apoiada na expansão da



Silêncio, espetáculo da Companhia nãooficção.

idiossincrasia. Ao se colocar em percepção permanente de si mesmo, utiliza-se de referências e contextos intrapessoais na busca de correlações com conteúdos extrapessoais.

2. O “ator buscador” e o corpo híbrido na cena

Trabalhando sob esses dois contextos (intra e extra) na busca de um caminho pessoal para o “ator buscador”, na sistematização do treinamento durante o processo de criação dos espetáculos *A Casa de Bernarda Alba*, *Silêncio* e *Ela - Lugar Que Chove Dentro*, se aplicou o conceito de “corpo” como sendo a zona de mediação, na qual o limite entre o interno e o externo, entre o puro ato de consciência e o mero mecanismo corporal, se confundem. (MERLEAU-PONTY, 1992) O corpo passa a ser o “entre territórios” a ser trabalhado e explorado, no qual as investigações sobre o híbrido se dão sobre a corporeidade animal e como ela é processada pelo ator – fator que vem a expandir o diálogo corpóreo na cena.

No intuito da criação de um território favorável, por meio de um processo de sensibilização, o “ator buscador” é convidado a construir outra forma de percepção e apreensão não linear para dialogar no espaço de encenação. A série de exercícios para fomentar materiais brutos na construção da cena é chamada de “Esquema de Ensaios e Procedimentos”. Eles são modulares e norteadores das experimentações, pois para cada módulo uma frase/imagem é escolhida enquanto norteadora atmosférica. As palavras se transformam em imagens. Como para Stoklos, que parte de três pontos basilares para o “performer essencial” (corpo, voz e intuição), também existem aqui

algumas bases para o “ator buscador”, porém de modo expandido: intuição, energia, espacialidade, corpo, sonoridade e voz. A partir disso, esse “ator buscador” – ou *performer*, ou “ator criador” – é compreendido como potência de vida, que pode se transformar em um totem acessando várias frequências, transformando seu espaço-corpo em fluxo dinâmico – o Alfa e o ômega da Interpret(ação).

O esquema de ensaios e procedimentos é dividido em: I.Texto-Imagem; II.Aquecimento Básico; III.Desobstrução Física; IV.Energização; V.Seleção Aleatória; VI.Exaustão; VII.Animalização e VIII.Verborragia. Dentro do fluxo dinâmico o “ator buscador” passa a ter um corpo nômade, formado em um processo de devir, conforme esclarece Ferracini:

Numa reterritorialização do corpo cotidiano desterritorializado, o corpo cotidiano é o território primeiro do corpo-subjétil. O corpo-subjétil é um território criado a cada instante na própria desterritorialização do corpo cotidiano que se quer desterritorializar. (FERRACINI, 2004, p. 64)

O “corpo-subjétil” ao qual se refere é o “corpo-em-arte”, integrado em relação ao comportamento cotidiano. Ele é integrado e expandido, inserido no Estado Cênico e alterado a cada instante. A palavra “subjétil” pode, por semelhança, ser aproximada à palavra projétil, que leva à imagem de projeção, de um projétil que é lançado para fora e atinge o outro como também se auto-atinge. Essa aproximação pode ser realizada, já que “subjétil” é uma palavra intraduzível, pois, como foi inventada por Artaud, não existe tradução possível em outras línguas.

Pode-se associar o “corpo-em-arte” ou “corpo-subjétil” também ao “corpo-vibrátil”: conceito utilizado por Suely Rolnik⁸ nos estudos sobre a subjetividade. Segundo ela, a neurociência, em

8. Suely Rolnik é psicoterapeuta, e crítica cultural. É professora e integrante do Núcleo de Estudos da Subjetividade da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, além de professora convidada do Programa de Estudos Independentes do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona. Atualmente é professora titular da PUC/SP, coordenadora e participante do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica desta instituição.

suas pesquisas recentes, comprova que cada um dos órgãos dos sentidos é portador de uma dupla capacidade: cortical e subcortical. A primeira (cortical) corresponde à percepção, a qual permite apreender o mundo em suas formas para, em seguida, projetar sobre elas as representações de que se dispõe, de modo a lhes atribuir sentido. Já a segunda capacidade (subcortical) permite ao indivíduo/ator apreender o mundo em sua condição de campo de forças que o afeta e se faz presente em seu corpo sob a forma de sensações. Com ela, o outro é uma presença viva feita de multiplicidade plástica, de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos.

Desse modo, dissolvem-se as figuras de sujeito e objeto e, com elas, aquilo que separa o corpo do mundo. A essa capacidade destina-se “corpo vibrátil”, aquele que como um todo tem esse poder de vibração das forças do mundo. (ROLNIK, 2006) Por meio dessa capacidade se abre a possibilidade de criar novas máscaras e novos sentidos. Segundo Rolnik, isso tem a ver com aquilo que o “corpo vibrátil” capta no ar: uma espécie de *feeling* que varia inteiramente em função da singularidade de cada situação, inclusive do limite de tolerância do próprio “corpo vibrátil”. (1989, p. 04)

Corpo vibrátil, sensível aos efeitos da agitação de fluxos dos universos que nos atravessam a cada momento de nossa existência. Corpo-ovo no qual germinam estados intensivos... Se nos deixarmos tomar, é o começo de outro corpo que nasce imediatamente após a morte. (ROLNIK, 1996, p. 01)

Por isso, é necessário construir territórios com base nas urgências indicadas pelas sensações corporais, pelos sinais da presença do outro em nosso “corpo vibrátil”. É em torno da expressão desses sinais e de sua reverberação nas subjetividades que respiram o mesmo ar do tempo, que vão se abrindo “possíveis” na existência individual e coletiva. Como se pode notar, o “corpo-em-arte”

ocupa um espaço “entre” objetividade e subjetividade que, ao ultrapassar o corpo cotidiano, gera uma justaposição entre criador e obra, já que eles são um só. Não existe, dessa forma, um ponto de partida determinante à criação de uma obra, o que existe é a manutenção de um estado de percepção e atenção, tanto consigo mesmo – para perceber quando um processo em gestão está pronto para ser formalizado – quanto para com o mundo, localizando fatos e situações que podem vir a se tornar canalizadores desse processo de formalização.

Trilhando esse raciocínio, nos processos de investigação e criação dos espetáculos, experimentos e ações poéticas da Companhia não ficção/SP – citada anteriormente – os “atores buscadores” são convocados para uma autoria ativa na feitura da obra. O próprio corpo – que por meio de uma metodologia própria é sensibilizado por um treinamento sensível e orgânico – exerce uma função de dramaturgista inserido na montagem, havendo muitas vezes um deslocamento de linguagem, no qual a cena passa a ser lida horizontalmente, ou seja, tudo passa a dialogar em um mesmo nível e construído a todo o momento: texto, imagens corpóreas etc.

Os estudos a respeito do trabalho atoral na cena – e para ela – nos apontam muitos caminhos. Coube aqui ampliar a discussão, retornando novamente ao homem, ao ator, como ser integral e orgânico, colocando em diálogo o subjetivo e o objetivo do indivíduo durante o percurso de criação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BURNIER, Luiz Otávio. **A Arte do Ator: Da Técnica à Representação**. Campinas: Unicamp, 2001.
- Denise, Atriz Completa. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 07 abr. 1987, p. 18.
- FERRACINI, Renato. **A Arte de Não Interpretar Como Poesia Corpórea do Ator**. Campinas: Unicamp/Imesp, 2004.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Po-**



FELIPE BOTELHO

Sangue e Ruína, espetáculo da Companhia não ficção.

- bre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- GUSMÃO, Rita. O Ator Performático. **Revista Performance, Cultura e Espetacularidade**. Brasília: Universidade de Brasília, 2000.
- LOUIS, Luis. **A Comunicação do Corpo na Mímica e no Teatro Físico**. São Paulo: Dissertação de Mestrado, Programa de Estudos em Comunicação e Semiótica, PUC/SP, 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.
- NÉSPOLI, Beth. Três Décadas de Teatro Essencial. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 16 Mar. 1999, Caderno 2, p. D 6.
- OLSEN, Mark. **As Máscaras Mutáveis do Buda Dourado**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental – Transformações Contemporâneas do Desejo**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989, p. 04.
- _____. Geopolítica da Cafetinagem. **Núcleo de Estudos da Subjetividade**, São Paulo, 2006. Disponível em:
<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>. Acesso em: 16 mai. 2015.
- _____. O Híbrido de Lygia Clark. **Núcleo de Estudos da Subjetividade**, São Paulo, 1996. Disponível em:
<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Hibrido.pdf>. Acesso em: 16 mai. 2015.
- ROMERO, Raul. De la Palabra a la Imagem. **Revolución y Cultura**. La Habana, nº 9, v.29, Set. 1987, p. 18-23.
- SILVA, Fabiana Maria. **O Corpo Híbrido do Ator: Do treinamento à Organicidade Para Outras Possibilidades da Cena**. São Paulo: Ed. Giostri, 2014.
- SILVA, Ipojucan Pereira. **O Teatro Essencial de Denise Stoklos: Caminhos Para um Sistema Pessoal de Atuação**. São Paulo: Ed. Giostri, 2014.
- STOKLOS, Denise. **Calendário da Pedra**. SL, SN, 2001.