



***SEM TÍTULO* – uma coreografia em três versões:
investigações dramáticas em dança¹**

***SEM TÍTULO (With no title)* – One choreography in three versions:
dramaturgical research in dance.**

***SEM TÍTULO (Sin título)* - Una coreografía en tres versiones:
investigaciones dramáticas en danza**

Vanessa Macedo²

Resumo

Esse artigo relata uma investigação prática com três artistas que interpretaram uma mesma coreografia. O objetivo da investigação era discutir as implicações dramáticas sofridas por uma obra que possui uma partitura fechada de movimentos, mas é aberta a encenações diferenciadas. O ambiente em que é desenvolvido o processo criativo, a relação de autoria, a presença cênica e a dramaturgia construída pelo espectador são alguns dos aspectos abordados.

Palavras-chave: Dança, Dramaturgia, Coreografia, Processo Criativo.

Abstract

This article reports a practical investigation with three artists who performed the same choreography. The aim of the research was to debate the dramaturgical implications suffered by a dance piece which has a closed motion score but it is open to personal interpretation. The environment in which the creative process is developed, the relationship of authorship, the stage presence and the dramaturgy built by the viewer are some of the aspects addressed.

Keywords: Dance, Dramaturgy, Choreograph, Creative Process.

Resumen

Ese artículo relata una investigación practica con tres artistas que han interpretado una misma coreografía. El objetivo de la investigación era discutir las implicaciones dramáticas sufridas por una obra que tiene una partitura cerrada de movimientos, pero es abierta para escenificaciones diferenciadas. El ambiente en que el proceso creativo es desarrollado, la relación de autoría, la presencia escénica y la dramaturgia construida por el espectador son algunos de los aspectos abordados.

Palabras clave: Danza, Dramaturgia, Coreografía, Proceso Creativo.

¹ Esse artigo foi desenvolvido a partir do relato de pesquisa apresentado no 3º Seminário de Pesquisas em Andamento do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, em novembro de 2012. Também faz parte do capítulo desenvolvido para a qualificação de doutorado da autora, sob a orientação da Prof. Dra. Sayonara Sousa Pereira.

² Universidade de São Paulo; doutorado; nemacedo@hotmail.com; projeto em andamento; Artes cênicas - Teoria e prática do Teatro. Orientadora: Sayonara Sousa Pereira; Bolsista CAPES; Coreógrafa, diretora e intérprete da Cia Fragmento de Dança.

Sem título foi o nome dado ao resultado cênico do processo investigativo que se propôs a discutir como a dramaturgia em dança é afetada quando intérpretes diferentes, com escolhas cênicas próprias, realizam uma mesma partitura de movimentos.

Desenvolvi um material coreográfico especialmente para três artistas destacados no cenário da dança contemporânea, Angela Nolf³, Lavinia Bizzotto⁴ e Roberto Alencar⁵. Eles participaram do processo criativo como intérpretes, e puderam optar por uma encenação individual. Com isso, quero dizer que tiveram a liberdade de escolha no que se refere à trilha sonora, ao figurino, ao desenho de luz e à utilização ou não de objetos cênicos.

De um lado, tínhamos a coreografia, enquanto partitura fechada, como elemento comum. De outro, a interpretação e escolha cênicas de três artistas com experiências de corpo e trajetórias diversas, como elemento diferenciador. Discutiu-se, principalmente, implicações do ambiente em que a obra é gerada na construção de sua dramaturgia; autoria; presença cênica; dramaturgia construída pelo espectador.

A pesquisa investigativa, realizada de outubro de 2012 a fevereiro de 2013, não somente resultou no trabalho artístico *Sem título*, mas, principalmente, levantou questões importantes sobre processo criativo e dramaturgia. Após os espetáculos, realizamos debates reflexivos entre artistas e público, intermediados, cada um dos dias, por um pesquisador da área – Rosa Hércules⁶, Nirvana Marinho⁷, Bérqson Queiroz⁸ e Silvia Geraldi⁹. Esse conjunto de ações fez parte de um projeto da Cia. Fragmento de

3 Artista da dança (São Paulo – SP) foi bailarina da Cia Terceira Dança SP, da Cia Druw SP, NPC Núcleo de Pesquisa Cênica SP, do National Ballet – Israel, além de diretora artística e intérprete do Balé Ópera Paulista. Atualmente, faz parte do corpo docente da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

4 Artista da dança e atriz, atualmente, atua no Rio de Janeiro – RJ. Dançou dez anos na Quasar Cia de Dança, em Goiânia – GO.

5 Artista da dança e ator (São Paulo – SP), trabalhou na Cia Borelli de dança por onze anos. Desenvolve pesquisa própria como criador em dança, e atua como ator em diversos projetos de teatro, televisão e cinema.

6 Atua como eutonista e dramaturgista da dança, pesquisa os processos de comunicação no corpo há quase 30 anos. Doutora em Comunicação e Semiótica, professora do Curso de Comunicação das Artes do Corpo e do Departamento de Linguagens do Corpo, na PUC-SP.

7 É artista da dança, pesquisadora, gestora cultural, coordenadora do projeto *Acervo Mariposa*, desde 2006, e curadora de dança do Centro Cultural São Paulo, desde 2014.

8 Pesquisador, professor de técnicas de condicionamento e colaborador em projetos artísticos de dança.

9 Bailarina, criadora e pesquisadora da dança. Docente do curso de graduação em Dança do Instituto de Artes da Unicamp. Pós-Doutoranda em Artes pelo Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais/LUME/Unicamp, Campinas, SP.

Dança¹⁰, contemplado pelo Programa Municipal de Fomento à Dança Para a cidade de São Paulo.

Não havia de minha parte, uma intenção no êxito do resultado cênico, o interesse estava no processo investigativo. Houve, no entanto, uma intensa procura do público e um grande espaço na mídia. As sessões ficaram superlotadas e terminamos realizando o dobro de apresentações previstas inicialmente, que eram apenas três.

Por não ter uma temática específica e dada *a priori*, além do próprio corpo, o que não é habitual em minhas criações, encontrei um título que me parecia instigante e coerente: *Sem título*. O procedimento era claro: convidar três artistas para comporem uma encenação própria, sem abrir mão da movimentação criada; era necessário perseguir uma determinada forma do corpo e o seu desenho no espaço. A questão central: em que medida a dramaturgia em dança é afetada quando uma mesma partitura ganha três encenações.

Inicialmente, vale ressaltar que aqui se entende dramaturgia em seu sentido ampliado. Ou seja, ela não se refere ao texto, não existe *a priori*, nem ocupa um lugar específico do trabalho. Ela é construída com o processo criativo da obra. Compartilho da ideia de sua invisibilidade trazida por Ana Pais¹¹. A autora estabelece um elo de interdependência entre as dimensões do visível (espetáculo) e do invisível (dramaturgia). Não são dimensões que se excluem, ao contrário, implicam-se reciprocamente.

Sendo invisível, a dramaturgia só se deixa detectar quando o espetáculo é representado; ela só é perceptível por meio de uma concretização material, visível. Ela é indissociável da obra porque participa de todas as escolhas que a estruturam, mas permanece invisível; pertence à esfera da concepção do espetáculo, uma espécie de fio que nele tece ligações de sentido, criando um discurso. Simultaneamente dramático e performático, esse discurso caracteriza-se por um movimento que envolve a teia latente de sentidos fabricados e entrelaça todos os materiais estéticos. (PAIS, 2010, p. 88)

O fato de os três artistas convidados virem de experiências diversas já trouxe dados significativos para a pesquisa, desde o seu início. Num primeiro momento, propus uma investigação que chamei de “exercício da contaminação.” Como eu tinha de coreografar para intérpretes que não estavam familiarizados com o vocabulário de

10 Núcleo artístico no qual a autora é coreógrafa, diretora e intérprete, que iniciou as suas atividades de pesquisa e criação em dança contemporânea no ano de 2002, na cidade de São Paulo.

11 Pesquisadora e dramaturgista. É autora do livro *O Discurso da Cumplicidade. Dramaturgias Contemporâneas* (Edições Colibri).

movimento que desenvolvo, o elenco da Cia. Fragmento, que reúne pessoas que estão juntas há mais de quatro anos, me ajudou a aproximá-los da nossa proposta estética, participando ativamente de todo o processo criativo.

O “exercício da contaminação” consistia em caminharmos livremente pela sala de ensaio, até que alguém sinalizasse que iria propor algo, um gesto em repetição, uma pequena sequência, um som, qualquer coisa. Todos tinham de se contaminar pela proposta, compartilhando a ação, de modo que todo o grupo criasse uma unidade que fosse desfeita no instante em que o próximo lançasse outra ideia.

Ao fim da atividade, discutíamos algumas premissas que poderiam torná-la mais eficiente. Pensamos no seguinte: a caminhada não é um intervalo, faz parte do exercício tanto quanto a ação; as propostas não devem ser premeditadas, ao contrário, devem surgir de um desejo gerado pela contaminação em grupo; o olhar deve estar atento às pessoas e ao espaço; a ansiedade em trocar de ação impede um possível aprofundamento na investigação; é preciso disponibilidade para entrar nas propostas do outro; as regras tornam o exercício possível e é preciso saber segui-las, mas também quebrá-las.

O “exercício da contaminação” foi experienciado inicialmente com o elenco da Cia. Fragmento de Dança e, em seguida, com os três artistas convidados. O fato de experienciarmos antes me possibilitava testar o que poderia ou não “funcionar”. Já neste momento percebemos as diferenças entre os convidados, tanto nas proposições como nas reações. O que não ocorreu com os intérpretes da Cia. que, entre eles, propunham e reagiam de forma mais assemelhada.

Considerarei *Sem Título* o trabalho criativo de um grupo que se tornaria síntese em um solo. Mais adiante, confirmamos que este trabalho, que “restou” em um, carregou um lugar habitado por muitos.

A segunda investigação, denominei de “exercício da sombra”. Foi realizada em duplas, e a proposta era que houvesse uma manipulação dos corpos. Quem estava atrás seria a “sombra”, responsável por dar os impulsos e as direções dos movimentos. Quem estava à frente precisava se manter sensível ao comando do outro para responder da forma mais espontânea possível. Era necessário perceber e receber o toque para que os movimentos surgissem como uma consequência da manipulação.



Danilo Firmo e Roberto Alencar – processo criativo



Lavinia Bizzotto e Urubatan – processo criativo



Angela Nolf e Jéssica Moretto – processo criativo

Algo começou a aparecer. A ideia era trabalharmos em *duos* para experimentar a sensação de ser conduzido por alguém. Depois, construir o solo com a ausência do manipulador, mas com a intenção de tornar presente essa ausência. Ou seja, incorporar a ideia de que alguém estava ali.

A sombra também significava contaminação de quem está junto, de quem tenho de escutar, perceber, reconhecer. Fazer em *duo* a movimentação que resultaria em um solo poderia trazer algo como esvaziamento, falta, dependência, libertação.

Experimentamos também realizar o exercício da sombra em diálogo. As duplas, durante a movimentação, tinham de conversar sobre algo real ou aleatório, ou ainda, simplesmente descrever a ação que acontecia. O condutor dizia: “seguro sua nuca, faço movimentos leves, depois empurro”, o conduzido prosseguia: “posso perder o equilíbrio, segure com menos força etc..”

Na verdade eu estava jogando propostas que poderiam ser aceitas ou não por eles, como usar a voz e experimentar sons. O mesmo foi feito com a trilha sonora e o figurino. Pedi que trouxessem algumas opções para testarmos e conversarmos a respeito, mas a decisão final sobre os elementos seria de autoria dos artistas convidados.

Percebi que os afetei pelo ambiente que foi criado. Esse é um dos pontos que quero discutir – a ambientação que um processo criativo gera. Escolhemos essa ambientação, sim. Mas, em algum momento, ela parece tomar as rédeas e nos levar. Algo parece pairar no ar, indicando direções que não controlamos mais.

Entendo o processo criativo em rede, tal qual nos diz Cecilia Salles: “[...] ao adotarmos o paradigma da rede estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações, que se opõe claramente àquele apoiado em segmentações e disjunções” (SALLES, 2006, p. 24). Ainda a mesma autora:

É importante pensar no ato criador como um processo inferencial, no qual toda ação, que dá forma ao novo sistema, está relacionada a outras ações de igual relevância, ao se pensar no processo como um todo. Qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador (SALLES, 2006, p. 152).

Salles discute a autoria de uma obra acreditando no sujeito descentrado. O criador e sua obra estão imbricados, do mesmo modo que estão em permanente diálogo com o contexto que os envolvem. Percebo em alguns momentos que não sabemos mais se estamos agindo sobre o contexto, ou ele sobre nós. Possivelmente as duas coisas, numa seta de mão dupla, no campo da complexidade. Nesse sentido, também me interessa o pensamento de Edgar Morin:

Desde o momento em que um indivíduo empreende uma ação, qualquer que seja ela, esta começa a escapar de suas intenções. Ela entra num universo de interações e finalmente o meio ambiente apossa-se dela num sentido que pode se tornar contrário ao da intenção inicial (MORIN, 2011, p.80-81).

Os três convidados tinham trajetórias diversas e isso se evidenciava na qualidade de movimento de cada um, e também nas afinidades estéticas. Lavinia Bizzotto tem olhar sedutor, gestos sinuosos. Seus movimentos são explosivos, ao mesmo tempo em que dotados de extrema feminilidade. A sua experiência como bailarina traz uma intimidade com a plasticidade do belo, lugar que domina com precisão.

Angela Nolf nos surpreende pela simplicidade. É delicada, sutil, se ocupa com o que o movimento por si só tem a dizer. É uma intérprete experiente, sempre atenta aos detalhes entre luz, trilha sonora, figurino e a relação que estabelecem com a proposta de movimento.

Roberto Alencar, pelo trabalho intenso que realizou com Sandro Borelli¹², transitou por universos mais sombrios. É um artista singular, capaz de nos capturar mesmo quando imóvel. O seu jeito de se mexer escapa dos modos tradicionais conhecidos da dança. Tem olhar penetrante, e se familiariza com a estranheza dos movimentos. Mas também tem um humor nato e uma facilidade de acessar esse universo.

Essa mistura me interessava porque poderiam sugerir dramaturgias diversas. Mas o ambiente tomou conta e os três solos viraram um único trabalho, com uma mesma energia que abraçava as energias individuais em pulsação. O ambiente parece capaz de conduzir o processo, ninguém é dono de nada. O processo, em si, se torna autônomo. São os acasos, as intuições, as sensações, as conversas, a atmosfera em que a criação se dá que fazem com que ela escape da intenção exclusiva do seu criador.

Construir um solo a partir das possibilidades em *duo* tornava a presença tão importante quanto à ausência. A última etapa do processo coreográfico foi trabalhar a partitura sem a participação da “sombra”. Os *duos* viravam solos. Esse era o “exercício da ausência”. Foi difícil, porque eles tinham de reorganizar os impulsos do corpo que antes eram sugeridos e manipulados por outro corpo.

Precisávamos trazer a ideia de que eles não tinham controle sobre si próprios, mas isso exigia, paradoxalmente, muito controle. Surgiram imagens diferenciadas em cada uma das versões, corpo-ausência, corpo-esquizofrênico, corpo-espasmo, corpo-lembrança, corpo-descontrolado. Mas nas três versões o espaço parecia estar habitado por mais pessoas. Nessa fase, as diferenças se acentuaram, mas três universos distintos se configuravam num universo único.

12 Coreógrafo e diretor da Cia. criada no ano de 1997 como *FAR-15*, que passou a se chamar Cia Borelli de Dança em 2004 e, no fim de 2013, se assume como Cia Carne Agonizante.

O que mais me chamou atenção nesse processo foi a forma como os três se apropriaram da coreografia. Foi a primeira vez que não testei as sequências em meu corpo, ela foi sendo construída em tempo real com os artistas, segundo as (re)ações sugeridas por eles próprios.

A criação foi de fato um tanto desprendida do modo como me movo e das minhas qualidades corporais, isso foi transferido totalmente para eles. Sim, eu era a propositora, mas não era em mim que a experiência atravessava e era passada adiante, como estou acostumada a coreografar. A construção de movimentos se deu a partir de como reagiam aos comandos da “sombra,” e se estudou minuciosamente como dar esse comando para que a reação dos três se aproximasse, pois a ideia era desenvolver uma única partitura.

Num dos debates que tivemos após as apresentações, Roberto Alencar afirmou que não parecia ter sido coreografado, é como se a criação fosse dele próprio. Achei esse dado incrível, porque a forma como dominava a movimentação também me fazia vê-la como sendo dele. Tanto que eu não saberia realizá-la como ele o fez. Nesse momento, comecei a pensar sobre o intérprete, como ele se mistura com a obra, como ele a faz existir tal como ela é.

O intérprete constrói a dramaturgia junto, cria e transforma os sentidos da ação, tem participação em sua autoria. Nesse sentido, “o processo dramatúrgico constitui um espaço de encontro, em que todos participam por meio da sua tarefa específica na edificação de um objeto final” (PAIS, 2004, p. 58). Isso também confirma a construção dramatúrgica em rede, como já mencionamos.

O criador Sandro Borelli, se referindo a alguns de seus processos de criação, nos revela:

Para mim, era muito importante o momento em que sentia que estava ficando de fora, quando o intérprete te distancia da tua própria criação. Parecia que aquilo não me pertencia mais, era meio estranho, mas também meio prazeroso, porque eu ficava mais seguro¹³ (BORELLI, 2012).

A sensação que se expressa na fala de Borelli é da natureza da própria criação, você gera e, de repente, percebe que não é seu, que pertence ao mundo. Isso também indica que não só o processo, mas a obra em si nos escapa por completo, e os sentidos que eram nossos, absolutamente íntimos, passam a ser do outro, de tantos outros que experienciam e entram em contato com ela.

13 Entrevista realizada, em 27 de julho de 2012, como parte da pesquisa de doutorado da autora.

No entanto, apropriar-se da partitura de uma obra transformando-a em sua é uma qualidade de intérpretes experientes, comprometidos e que conseguem trabalhar o estado de presença. Esse é outro ponto a que me dedico – a presença cênica.

A discussão sobre esse tema é ampla e antiga. As artes da cena se inserem no contexto da efemeridade. Nada poderá ser igual ao que foi ontem ou ao que será amanhã. O intérprete está em rede, ele está em relação a tudo, seja ao seu próprio corpo, aos elementos da cena, ao espaço ou ao público. Ele nunca é, sempre está. A sua presença é um estado de devir, de tornar-se ininterruptamente.

É notória a apropriação do *Sem Título* pelos três artistas. Angela Nolf, Lavinia Bizzotto e Roberto Alencar particularizaram a obra.

Assisti-los dançando é um presente. A qualidade da movimentação de cada um merece um manifesto exclusivo para exemplificar o que presença cênica quer dizer, como cuidar do acabamento de cada um dos movimentos, como fazer do espaço um parceiro, as maneiras precisas de distribuir o peso de cada ação, por mínima que seja, além, é claro, da maestria técnica indispensável para dar nascimento a qualquer tipo de dança, com ou sem partitura. (KATZ¹⁴, 2013).

Cada um deles criou um contexto peculiar que fez com que não fossem reprodutores de algo dado, mas cocriadores de um sentido que era dado por mim, devolvido por eles, ressignificado para mim, e para eles.



Sem Título (2013), Roberto Alencar.

¹⁴ Helena Katz trabalha como professora na PUC-SP e na UFBA, é crítica de dança no jornal *O Estado de São Paulo* e coordena o centro e estudos em dança (CED).



foto: inês correia

Sem Título (2013), Angela Nolf.



foto: inês correia

Sem Título (2013), Lavinia Bizzotto.

Falar sobre presença cênica passa por um desejo de completude, e talvez por uma consciência de sua inatingibilidade. O artista discute essa presença, coloca-a, por vezes, num lugar mágico, faz treinamentos para melhor conhecê-la na tentativa de capturá-la.

Julia Varley, atriz do Odin Teatret, nos diz sobre o assunto: “Almejo ser uma atriz inteira, sem divisões artificiais entre corpo, mente, fantasia, sentidos, emoções e reflexões” (VARLEY, 2010, p.48). A atriz, no entanto, confirma o que muitos artistas sentem. Aquele momento que parece ter sido de profunda inteireza, nem sempre chega ao público dessa maneira: “como atriz, posso dançar minhas ações e despertar indiferença; vibrar com intensidade e entediar” (VARLEY, 2010 p. 59). Essa fala nos revela o quanto a presença cênica também é relacional, e o quanto o espectador faz parte desse estado de presença.

A presença, para mim, não pertence somente à dimensão do palco, ou do artista. Ela extrapola esses espaços e de alguma forma o público também contribui para o alcance ou não desse estado de presença.

Relaciono presença cênica à dramaturgia porque entendo que ambas são da dimensão do invisível, são estados de pulsação, e convidam o espectador a estar em experiência junto com o artista.

Por fim, a experiência vivida em *Sem Título* se perguntou sobre a dramaturgia em dança se fundar no corpo. Se os três artistas estivessem com o mesmo figurino, trilha e luz ainda assim as suas diferenças seriam tão claras quanto foram?

Angela Nolf optou por um figurino em tom pastel e com certa neutralidade; a trilha tinha sons de gotas, algumas melodias, um lugar de lembrança, talvez. Lavinia Bizzotto usou preto e salto alto vermelho, sua trilha tinha sons de passos, era atravessada pelo sussurro e grito do seu próprio nome. Roberto Alencar construiu o próprio figurino, desenhou as vértebras da coluna e os nervos em sua própria camisa, delimitou o espaço cênico com uma fita, colocou uma luz branca no chão, usou músicas de Alva Noto. Mas, para mim, as principais diferenças não estavam nesses elementos. Quando ainda estávamos ensaiando, sem figurino, trilha e luz, as escolhas de cada um já estavam claras, no corpo. Ressalto: diferenças que não alteraram a ambientação que os envolvia.

O que foi questionado, durante as conversas realizadas após as apresentações, é que, para além do corpo, a dramaturgia se constrói no espectador. Nesse sentido, destaco as ideias de Eugênio Barba que nos fala sobre a existência de três níveis de organização que estruturam um espetáculo: “a dramaturgia orgânica ou dinâmica, a dramaturgia narrativa e a dramaturgia evocativa” (BARBA, 2010, p. 39-40). Aqui não pretendo explicar cada um desses níveis, o que interessa é destacar que em todos eles Barba menciona o espectador. Seja na *orgânica* que busca estimular o público sensorialmente, seja na *narrativa* que orienta sobre os sentidos do espetáculo, seja na *evocativa* que se liga de forma mais expressiva à figura do espectador:

A dramaturgia evocativa tinha uma natureza diferente das outras duas. Era um objetivo. Indicava o trabalho necessário para fazer com que um mesmo espetáculo reverberasse de forma diferente nas cavernas biográficas de cada espectador. Eu a reconhecia somente por seus efeitos: quando conseguia tocar as superstições pessoais, os tabus, as feridas dos espectadores. E aquela do diretor, que é o primeiro espectador (BARBA, 2010, p.40).

Com isso, quero dizer que é impossível ignorarmos a participação do espectador na estruturação dramaturgical da criação. Independentemente de o criador ter uma vontade incisiva de falar sobre algo, ou de optar por uma total abstração em seu discurso, os sentidos construídos por um trabalho artístico sempre serão múltiplos, corresponderão às muitas subjetividades dos espectadores.

Sem Título experimentou desde um arrebatamento imediato do público até a indiferença. Um espectador revelou só ter se envolvido com o trabalho após nos ouvir falar

sobre o seu processo de criação. Esse tipo de depoimento é péssimo para os artistas, mas ele é real, é comum acontecer e traz um significado interessantíssimo – a ideia de que a dramaturgia continua sendo construída, depois que a cena, esse ato efêmero, se esvai.

Bibliografia

BARBA, Eugênio. **Queimar a casa. Origens de um diretor**. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2010.

KATZ, Helena. **Um espetáculo em três versões**. O Estado de S. Paulo. 9 de abril de 2013.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Trad. Eliane Lisboa. 4.ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

PAIS, Ana *et alli*. **Temas para a dança brasileira**. Organização Sigrid Nora. São Paulo: Edição Sesc SP, 2010.

_____. **O discurso da cumplicidade** – Dramaturgias Contemporâneas. Lisboa, Colibri, 2004.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado - Processo de criação artística**. São Paulo: Annablume, 1998.

_____. **Redes da criação. Construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte, 2006.

VARLEY, Julia. **Pedras d'água – bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret**. Brasília: Teatro Caleidoscópio Ed. Dulcina, 2010.

Recebido em 27/02/2014

Aprovado em 17/04/2014

Publicado em 30/06/2014