aSPAs
ppgac - USP

DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v5i1p106-118

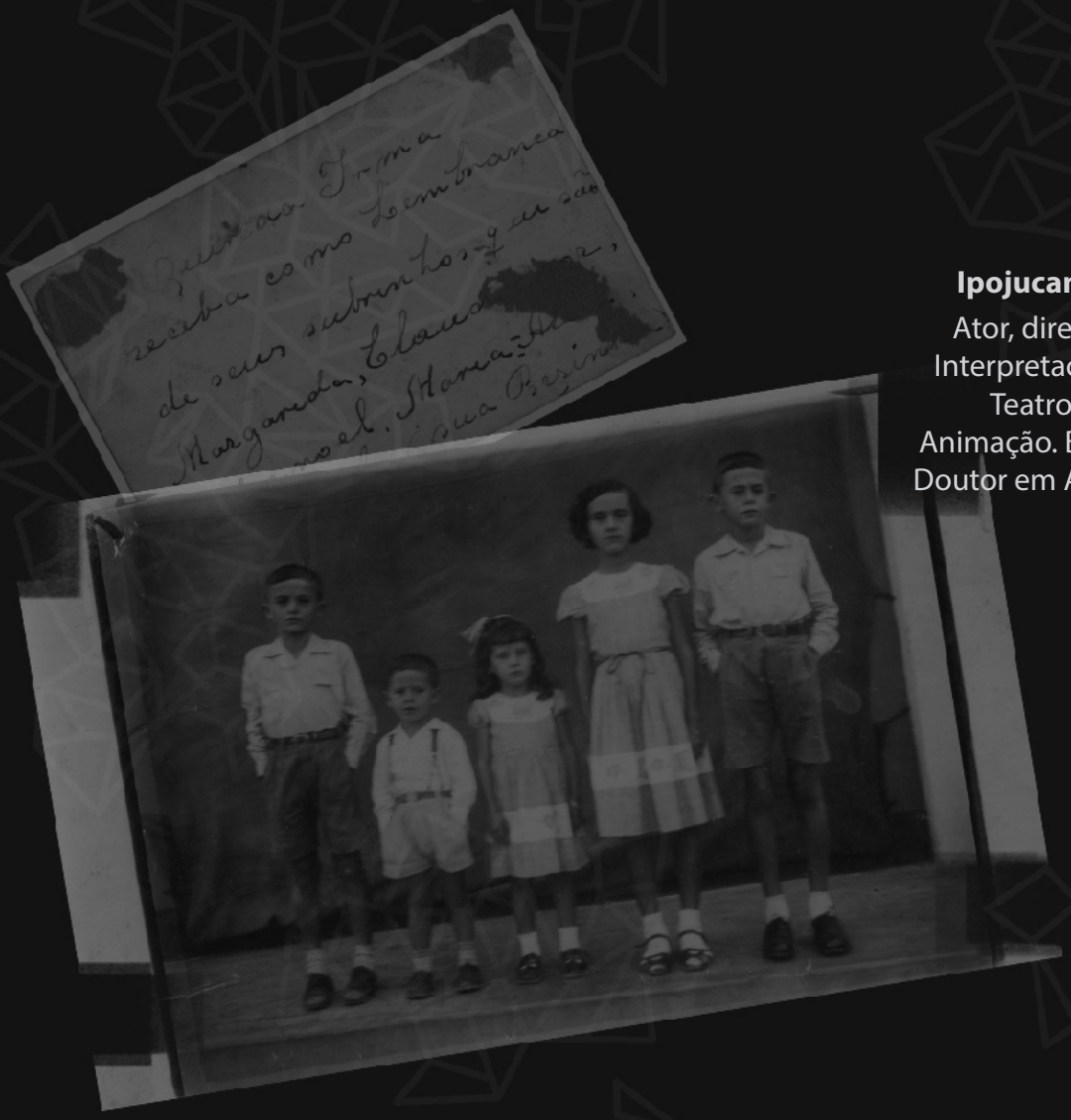
Artigos

MASCARAMENTO ESPACIAL: a espacialidade como máscara

SPATIAL MASKING: the spatiality as mask

ENMASCARAMIENTO ESPACIAL: la espacialidad como máscara

Ipojucan Pereira da Silva



Ipojucan Pereira da Silva
Ator, diretor e professor de Interpretação, Teoria Teatral, Teatro Físico e Teatro de Animação. Bacharel, Mestre e Doutor em Artes Cênicas pela ECA-USP.

Resumo

De maneira breve, apresenta-se aqui uma das etapas do processo de criação denominado "mascaramento espacial", desenvolvido na pesquisa de doutorado *Mascaramento espacial: um processo criativo envolvendo a espacialidade corporal do ator*. Os procedimentos foram desenvolvidos a partir de estruturas plástico-arquitetônicas empregadas como máscaras espaciais, capazes de estimular o corpo na criação de ações físicas. Essas investigações teórico-práticas, calcadas no trânsito entre espacialidade construída e performatividade, resultaram em qualidades psicofísicas baseadas no princípio do fluxo de trocas entre espaço e corpo, propiciando a experiência de mover e ser movido, espacializar e ser espacializado, atuar e ser atuado.

Palavras-chave: atuação, corporalidade, espaço, mascaragem.

Abstract

Briefly, one of the steps of the creation process termed "spatial masking" is presented here, developed in the doctoral research *Spatial masking: a creative process involving the actor's bodily spatiality.* The procedures were developed from plastic-architectural structures used as spatial masks, able to stimulate the body to create physical actions. These theoretical and practical investigations, based on the transit between constructed spatiality and performativity, have resulted in psychophysical qualities based on the principle of flow of space/body exchanges, allowing the experience to move and be moved, to spatialize and be spatialized, to act and be acted.

Keywords: acting, corporality, space, masking.

Resumen

En este articulo se presenta brevemente una parte del proceso de creación llamado de "enmascaramiento espacial", desarrollado por la investigación doctoral *Enmascaramiento espacial: un proceso creativo que implica la espacialidad corporal del actor*. Los procedimientos fueron desarrollados a partir de estructuras plástico-arquitectónicas utilizadas como máscaras espaciales, capaces de estimular el cuerpo a crear acciones físicas. Apoyados en el tránsito entre la espacialidad construida y la performatividad, los resultados muestran cualidades psicofísicas con base en el principio de flujo de intercambio entre espacio/cuerpo, propiciando la experiencia de moverse y ser movido, espacializar y ser espacializado, actuar y ser actuado.

Palabras clave: actuación, corporalidad, espacio, enmascaramiento.

Uma das etapas da pesquisa de doutorado *Mascaramento espacial: um processo criativo envolvendo a espacialidade corporal do ator* contemplou os estudos práticos realizados em laboratórios de criação cênica, estruturados sobre dois alicerces principais: técnicas de ampliação da escuta corporal e espacialidades que funcionassem como máscaras capazes de estimular o ator na criação de ações corporais. A abordagem teórica partiu de investigações no campo das artes visuais que questionam o lugar tradicional da escultura, sendo que um dos principais referenciais foram os estudos da historiadora Rosalind Krauss, em suas observações sobre a produção de vários artistas nos anos 1960 e 1970, cujos trabalhos criaram um elo entre a obra e o lugar, tornando extremamente imprecisa a percepção da diferença entre arquitetura, escultura ou paisagem. Krauss (1984) propõe a noção de campo expandido ou ampliado para a compreensão dessas manifestações escultóricas surgidas a partir de meados do século xx.

A noção institucionalizada de escultura sempre esteve associada à lógica de esta ser um volume que interrompe a continuidade espacial e demarca um lugar. Seja no espaço interior ou exterior, o local da escultura podia ser tanto ao ar livre – praças, parques, ruas ou cruzamentos – quanto no conjunto arquitetônico – nichos de paredes, frisos decorativos ou exposição em salões. De qualquer forma, a escultura jamais se confundia com o entorno e desempenhava claramente uma função no lugar que ocupava. Ao se modificar a relação da obra com o espaço circundante, ao longo da segunda metade do século xx, surgiu uma série de experimentações artísticas que empregavam a espacialidade como uma formalização expressiva, articulando e criando vínculos com situações específicas, de ordem social ou geográfica. Os termos "*land art*", "instalação", "*site-specifc*" e "*environmental art*" representam tentativas de conceituação no campo das artes visuais para tentar dar conta dessa tendência da arte contemporânea de se voltar para o espaço em si e de como ele se transforma em obra de arte.

No caso do minimalismo, por exemplo, o foco passa a ser o ambiente e a percepção sobre o mesmo, como nas peças do escultor Carl Andre: ao usar o chão como complemento, sem nenhum tipo de tratamento que diferencie o objeto do fundo sobre o qual está assentado, Andre muda a relação do olhar e impede o trânsito livre do corpo do observador pelo espaço. O espectador

aproxima-se, curva-se, agacha-se e até mesmo engatinha para perscrutar a obra, o que o leva a ser motivado em sua fisicalidade de uma maneira inabitual. Robert Morris (2009), outro artista minimalista, é quem sinaliza quanto essa indeterminação de limites entre corpo e espaço aponta para uma indistinção cada vez maior entre os campos artísticos:

> Ao perceber um objeto, alguém ocupa um espaço distinto – o espaço próprio de alguém. Ao perceber o espaço arquitetônico, o espaço próprio de quem percebe não é distinto, mas coexiste com aquilo que é percebido. No primeiro caso quem percebe circunda, no segundo é circundado. Esta tem sido uma polaridade permanente entre a experiência da escultura e da arquitetura. (p. 406)

A arquitetura, entre todas as artes, tem o espaço como seu material básico de criação: destacar, delimitar, encerrar e modelar certa quantidade de espaço é o objetivo de qualquer edificação ou projeto urbanístico. Se era possível pensar na escultura como algo que não era nem arquitetura nem paisagem – já que, primordialmente, as relações entre o ser humano e a espacialidade habitada sempre foram os eixos articuladores da prática arquitetural –, conservar a diferenciação apontada por Morris torna-se, dessa maneira, impossível para as expressões artísticas contemporâneas que utilizam o espaço como mote da experiência artística e acarretam a caracterização arquitetônica das obras. Rosalind Krauss (1984) observa que o caminho para a definição de escultura parece ser então apenas a "pura negatividade, ou seja, a combinação de exclusões […] A escultura deixou de ser algo positivo para se transformar na categoria resultante da soma da não-paisagem com a não-arquitetura" (p. 90), ou seja, tudo aquilo que estando na paisagem não era paisagem e tudo aquilo que estando na arquitetura não era arquitetura.

Para situar melhor um amplo horizonte de combinações e possibilidades, ela apresenta o conceito de "campo ampliado", que lida com abrangências espaciais, materiais, conceituais e estilísticas de diversas formalizações tridimensionais que escapam às categorias já consagradas no universo da arte. Por meio de um esquema lógico-matemático, desenvolvido a partir do

conceito matemático do grupo de Klein[1], a oposição negativa inicial é ampliada, do binário não-paisagem e não-arquitetura para uma relação quaternária de espelhamento com seu binário oposto positivo (ver Figura 1). No esquema, as manifestações artísticas que não são identificadas nem como paisagem nem como arquitetura continuam atendendo à definição tradicional de escultura. Contudo, o que conta agora são as "operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios – fotografia, livros, linhas em paredes, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados" (KRAUSS, 1984, p. 93) a fim de produzir espacialidades que abrigam o corpo e provocam uma experiência sensorial extracotidiana.

Dessa forma, as denominações nos outros territórios emergentes no mapa do "campo ampliado" procuram relacionar índice arquitetônico e a forma tridimensional gerada. Assim, as manifestações situadas entre a não-paisagem e a paisagem podem ser nomeadas como locais demarcados, tais como as obras de *land art*. Ao mesmo tempo, uma obra de *site-specific* caracteriza-se por estar entre a paisagem e a arquitetura, localizada por esse motivo no eixo local-construção. As estruturas que exploram "um processo de mapeamento das características axiomáticas da experiência arquitetural […] na realidade de um espaço dado" (KRAUSS, 1984, p. 92) localizam-se entre a arquitetura e a não-arquitetura, recebendo o nome de estruturas axiomáticas.

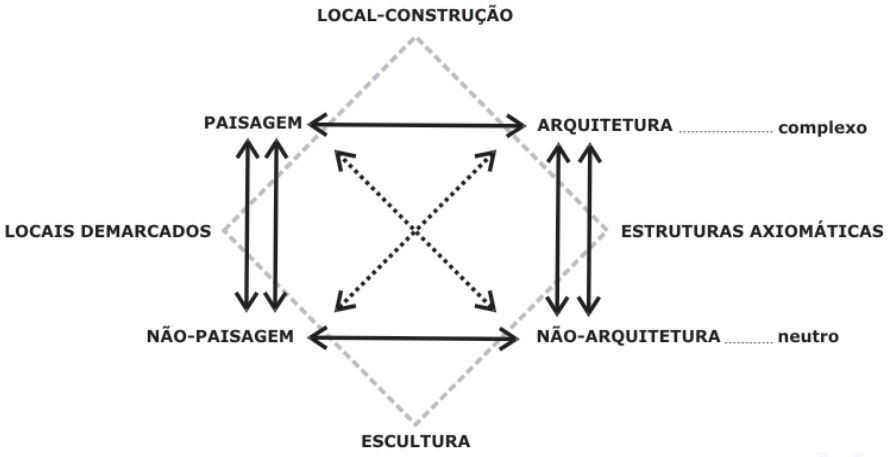


Figura 1 – Estruturas de categorias e regiões do campo ampliado (KRAUSS, 1984, p. 91).

1. Grupo de Klein é uma função de transformação. Criada pelo matemático alemão Felix Klein (1849-1925), mostra como as propriedades essenciais de uma geometria poderiam ser representadas por grupos de transformações, em que dois elementos jogam entre si para formar um terceiro.

Caracterizando-se por zonas de contiguidade entre paisagem e arquitetura e a sua negação (não-arquitetura e não-paisagem) e estabelecendo intercessões com diferentes meios e modos de produção, o conceito de "campo ampliado" sugere uma cartografia de regiões em constante trânsito de informações. Em outros escritos, Krauss expande essas conceituações a partir da ideia de passagem, de movimento do fruidor, reposicionando uma série de obras a partir da "experiência de uma passagem momento a momento através do espaço e do tempo" (KRAUSS, 2001, p. 341):

> Essa ideia de passagem, com efeito, é uma obsessão da escultura moderna. Encontramo-la no *Corredor* de Nauman, no *Labirinto* de Morris, no *Desvio* de Serra e no *Quebra-mar* de Smithson. E, com essas imagens de passagem, a transformação da escultura – de um veículo estático e idealizado num veículo temporal e material –, […] serve para colocar tanto o observador quanto o artista diante do trabalho, e do mundo. (KRAUSS, 2001, p. 341-342)

Nos ambientes – ou cenários – tomados como exemplos, há um convite para o corpo explorá-los e percorrê-los, estabelecendo uma conexão entre movimento e percepção, pois essas obras só se concretizam se o espectador sair de uma posição passiva e se deslocar em seu interior. O visitante ocupa várias posições no espaço, na sua ânsia de uma apreensão total do discurso artístico, necessitando despender certo tempo entre todas as posições. O vir-a-ser da poética do espectador se faz assim sob muitos aspectos dimensionais, pois no incessante ir e vir de seus deslocamentos as impressões se transformam o tempo inteiro. As práticas tridimensionais tornam-se dessa maneira propositivas de estímulos e agenciadoras de ações corporais que engajam os espectadores em desempenhos corporais. No mapeamento feito por Krauss é possível notar que a associação entre a formalização projetada como ambiente e a corporeidade gerada nos fruidores sugere a ideia de performatividade. Essa correlação aponta uma possibilidade para a descrição das obras por meio das ações que elas encaminham.

As proposições feitas pelo arquiteto Francesco Careri (2002) – que investiga, assim como Rosalind Krauss, os deslocamentos do corpo como procedimento estético de exploração e transformação dos espaços – auxiliam na compreensão desse tipo de transposição, do aspecto formal para a ação a

ser agenciada. Careri aponta para o fato de que, desde o Modernismo, a arte tem lançado mão do caminhar como uma ferramenta que serve tanto para observar quanto para interagir com a mutabilidade dos espaços:

> A *land art* revisita através do andar as origens arcaicas do paisagismo e as relações entre arte e arquitetura, fazendo que a escultura se reaproprie dos espaços e dos meios da arquitetura. Em 1967, Richard Long realiza *A line made by walking*, uma linha desenhada pelo caminhar sobre a relva de um prado. Sua ação deixa um rastro no chão, o objeto escultórico está completamente ausente, o ato de caminhar torna-se uma forma de arte autônoma[2] (CARERI, 2002, p. 23)

O ato de caminhar converteu-se para toda uma geração de artistas, a partir da segunda metade do século XX, num procedimento artístico que inicialmente intervinha na paisagem, modificando o espaço tanto concretamente – a partir do que foi deixado como construção – quanto simbólica e esteticamente, ao dar novos significados à natureza. A trilha marcada por Richard Long torna-se dessa maneira um objeto estético situado entre o passado e o presente, no relato da ação já executada – os rastros sobre a relva – e na indicação da ação a ser reencenada, ou seja, percorrer o mesmo caminho. A partir disso, Careri inventaria oito ações gerais de deslocamento – andar, orientar-se, perder-se, errar, submergir, vagar, adentrar e seguir em frente – como instrumentos estéticos ativos e reativos, potencialmente capazes de agenciar transformações corpóreo-espaciais. Ao se realizar um dos atos indicados por um desses verbos, uma qualidade espacial se afirma, impondo ou sugerindo uma resposta física.

As oito ações gerais são operacionais, servindo dessa forma para constituir uma partitura de ações que configura a *performance* desenvolvida pelo artista junto a seu material de trabalho: o espaço. Esse aporte teórico nos permitiu observar os exemplos das obras referidas anteriormente por Rosalind Krauss por outra perspectiva: o espectador, ao passar pelo estreito corredor

2. "El *land art* revisita a través del andar los orígenes arcaicos del paisajismo y de las relaciones entre arte y arquitectura, haciendo que la escultura se reapropie de los espacios y los medios de la arquitectura. En 1967 Richard Long realiza *A line made by walking*, una línea dibujada hollando la hierba de un prado. Su acción deja una traza en el suelo, el objeto escultórico se encuentra completamente ausente, el hecho de andar se convierte en una forma artística autónoma."

de Bruce Nauman, terá atravessado um território; o labirinto de Robert Morris pode ser sintetizado pelas ações de adentrar, de se perder e de se orientar… Isso nos levou a perceber a possibilidade de descrever também esses trabalhos por meio das ações que eles encaminham. O que se pôde concluir é que as situações tridimensionais podem ser encaradas como espacialidades imersivas, orientadas para que a fisicalidade execute determinas ações, constituindo em si uma sentença, uma narrativa, uma dramaturgia lacunar à espera de que cada espectador crie sua própria poética a partir das relações tecidas pelo artista e pelo trânsito de seu corpo pelo ambiente.

As artes cênicas também têm suas respostas a essa demanda por ambiências do tipo. É possível mapear desde o início do século XX vários projetos de idealização e construção de espaços cênicos tratados como um dispositivo de percepção, com o intuito de repensar a frontalidade teatral e de fomentar espacialidades que tanto estimulassem o corpo do ator quanto convocassem o público à ação. Um dos exemplos mais profícuos desses experimentos é o projeto de Vsevolod Meyerhold para encenar a peça *O corno magnífico,* de Fernand Crommelynck, em 1922. O cenário construtivista, com seus obstáculos e desafios, possibilitou a Meyerhold dificultar o deslocamento dos atores e obter, dessa maneira, maior expressividade do jogo corporal, criando uma atuação extremamente formalizada, já fomentada pelos exercícios e estudos em sala de ensaio.

Nessa produção, Meyerhold materializou "o manifesto da biomecânica em cima de um dispositivo construtivista concebido como uma máquina de representar para o ator" (PICON-VALLIN, 2006, p. 43), que disponibilizava, para a movimentação do intérprete, um conjunto de elementos – praticáveis, escadas, rampas, andaimes etc. –, geradores de vários tipos de ação em cena, tais como correr, subir, escalar, pular, escorregar, saltar etc. Os estudos proporcionados pela biomecânica[3] desenvolviam no ator a precisão e a presença cênica, tornando-o responsável pela criação de ritmos e imagens físicas que, somados aos outros elementos do espetáculo, eram suscetíveis de fomentar as emoções do público. Meyerhold pensou em aprimorar as me-

3. O trabalho com a biomecânica de Meyerhold auxilia o "ator [a] tomar consciência *do seu corpo no espaço da cena*: e primeiramente ajudá-lo a achar e movimentar o seu centro de gravidade, já que a arte do ator em movimento exige *um senso de equilíbrio igual ao do funâmbulo*. É a partir desse equilíbrio sempre perturbado e reencontrado que o ator se organiza na área cênica" (PICON-VALLIN, 2006, p. 60, grifo do autor).

todologias de interpretação para que o intérprete tivesse a percepção de si no espaço, para que pudesse se ver e ser visto, mostrando o desenho plástico do personagem ao espectador sob todos os ângulos. O ator, ao mover seu corpo, conscientizava-se da magnitude que o gestual provocava no espaço a sua volta, configurando um teatro em que a forma e o movimento ganhavam destaque, o que realizava uma conexão com as artes visuais e a dança.

Partindo-se da performatividade que nasce da relação entre espacialidade e ação física, as práticas realizadas nos laboratórios de criação cênica na pesquisa de doutorado *Mascaramento espacial* voltaram-se para a maneira como diferentes espacialidades poderiam funcionar como modo e meio de produção de elementos a serem articulados pelo ator na geração de ações corporais. Os procedimentos experimentados a partir de então estiveram ligados ao funcionamento de alguns tipos de estruturas geométricas utilizadas como máscaras, capazes de proporcionar uma experiência espaciotemporal[4] mais próxima e afeita à maneira como o organismo humano performatiza sua espacialidade pessoal.

Uma das referências metodológicas para esse encaminhamento foi o trabalho com máscaras e estruturas dinâmicas realizado no Laboratório do Estudo do Movimento (LEM) de Jacques Lecoq[5], no qual se estimula o exercício da ação tanto do arquiteto (projetar) quanto do habitante (vivenciar). Tomamos inicialmente para nossa investigação um procedimento aplicado no LEM calcado na experiência multissensorial dos espaços construídos, chamado de *percurso de paixões ou estados*, cujo objetivo é a construção de ambientes ou instalações que conduzam fisicamente o passante a sentir determinado estado emocional. O relato a seguir, do pesquisador Ismael Scheffler (2013), nos apontou soluções para os encaminhamentos práticos:

> Utilizando objetos da sala, cada grupo deveria criar um percurso que seria atravessado por todos da turma. Sem dar explicações e direcionamento, o percurso-instalação de cada uma das paixões deveria levar o visitante a percorrê-lo (sem orientações) e vivenciar a dinâmica daquelas

4. "Relativo simultaneamente ao espaço e ao tempo" (HOUAISS & VILLAR, 2001, p. 1221).
5. A partir de cursos ministrados a alunos de arquitetura da École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Lecoq criou, em 1976, o Laboratório do Estudo do Movimento (LEM), um departamento de artes plásticas e cenografia experimental da Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq. O departamento é consagrado ao estudo dinâmico do espaço e dos ritmos por meio da representação plástica, com aulas de movimento, de construção e de desenho, envolvendo os domínios da arquitetura, do *design* e da cenografia.

> paixões fisicamente. […] Finalizada a travessia pelas instalações, quem percorreu deveria identificar as paixões a partir de sua experiência corporal. […] O exercício do percurso exige: pensar na concretização do espaço, na provocação da dinâmica, isto é, condicionar o corpo de quem transita. (p. 310-311)

Vê-se como a espacialidade criada com os objetos é responsável tanto pelas sensações provocadas no organismo quanto pela transposição das mesmas em ações corporais, valorizando-se a vivência em detrimento da apreensão dos fenômenos pela observação distanciada. Transpondo esses princípios para o trabalho nos laboratórios de criação, foi proposta uma espacialidade estática na sala de ensaio para a interação com os atores, constituída por massas sólidas, de características geométricas simples e de proporções variadas (ver Figura 2). Optou-se por um arranjo espacial despojado, sem referência explícita a qualquer contexto ficcional e com alto poder de abstração, e com a capacidade de mobilizar o corpo a estabelecer as mais inusitadas relações. O objetivo era que o conjunto funcionasse como um dispositivo, e não como uma cenografia diante da qual o personagem evolui, isto é, uma ambiência para o desenvolvimento dos processos iniciais de percepção espacial.

Figura 2 – Espacialidade estática composta por massas sólidas. Laboratórios de criação (2013-2014). Arquivo pessoal.

Nesse expediente, realizado para se perceber o que as formas sugerem ao organismo enquanto dinâmica, demonstra-se que “a experiência motora

de nosso corpo não é um caso particular de conhecimento; ela nos fornece uma maneira de ter acesso ao mundo e ao objeto" (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 195). As vias perceptivas do organismo se apropriam das características do ambiente circundante, tomando a constituição física do corpo por base, selecionando e organizando as informações que são interessantes para a interação entre o movimento do corpo e o mundo no qual este evolui. A percepção topológica do espaço, proporcionada pela imersão do corpo no ambiente povoado de objetos, serve de base para organização e construção de relações projetivas e euclidianas.

Dessa maneira, a presença física dos elementos na sala de ensaio incitava nos atores outra maneira de lidar com a noção de espaço no sentido deste não ser percebido apenas como ausência de matéria, mas também no de ser considerado como um campo sensível que interfere nos processos de cognição e de apreensão do ambiente. Os objetos dispostos pelo recinto deveriam ser tomados tanto pelo olhar – numa abordagem que procura estabelecer distinções de profundidade e distância entre o corpo e os objetos, e entre estes e o vazio circundante – como pelo tato (tátil-cinestésico), no qual o ambiente "assume um papel ativo [que] invade o corpo e se apodera das superfícies [...], e [ambos] interagem de uma maneira eminentemente dinâmica" (ARNHEIM, 1997, p. 232), numa relação de estreita proximidade. A busca era por uma experiência espacial que pode ser entendida como a combinação das ordens escultórica e arquitetônica, resultante da apreensão perceptiva do ambiente simultaneamente pelos sentidos visual e tátil:

> Visualmente, uma estátua e o espaço circundante podem ser considerados como dois volumes contíguos – se na verdade desejarmos considerar o ambiente como um volume, ao invés de mero vazio […]. A arquitetura, naturalmente, sempre se relacionou com interiores vazios. A concavidade das abóbadas e arcos faz o espaço interno assumir a função de figura positiva como se fosse uma poderosa extensão do visitante humano, que então se sente capaz de ocupar a sala com uma presença que se eleva e se expande. (ARNHEIM, 1997, p. 231-233)

Numa concepção bem mais afinada com a proposta do mascaramento espacial, Arnheim vê o espaço como uma criação da relação entre os objetos, como se este tivesse uma presença própria que levaria nossa experiência

perceptiva a não tomá-lo como simplesmente ausência de algo material. Dessa maneira, os elementos inorgânicos constituintes da espacialidade deveriam ser tratados como capazes de irradiar espaço, isto é, de criar em torno de si um campo em condições de afetar os outros corpos ao seu redor com sua presença. Nessa acepção, o corpo prolongaria seus limites para além de seus contornos visíveis, como se a pele passasse a fazer parte do espaço e o sentido do tato pudesse perceber os elementos do ambiente à distância. Os experimentos trataram então de investigar a espacialidade emanada como afetos e campos de forças, ou como um desdobramento mais sutil da matéria densa.

Observou-se como essas intensidades que se espraiam dos entes inorgânicos se faziam presentes, sobretudo por meio da articulação espaciotemporal conferida pelo movimento dos atores. A vivência dessa experiência levou o aparato psicofísico a perceber e incorporar o efeito da materialidade espacial sobre a resposta cinestésica do corpo e dinamizá-la em ações corporais. A distinção entre as naturezas do vivo e do não-vivo se desfez, resultando apenas num meio (espaço) repleto de variações de texturas e densidades que se configurou como intensidades de presenças. O resultado foi a consciência de que o corpo não se desloca através do espaço, mas o cria por meio de sua dinâmica. Essa proposta tornou-se o ponto de partida para o desenvolvimento do mascaramento espacial – um processo de criação no qual o ator investe seu aparato psicofísico como uma modalidade do espaço –, que visa, sobretudo, levar o ator a perceber o espaço como consequência da sua própria espacialidade corporal.

Referências bibliográficas

ARNHEIM, R. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira, 1997.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: el andar como práctica estética. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. **Revista Gávea**, Rio de Janeiro, v. 1, p. 87-93, 1984.

_____. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LECOQ, J. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Editora Senac São Paulo / Edições Sesc SP, 2010.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MORRIS, R. O tempo presente do espaço. In: FERREIRA, G.; COTRIN, C. (Orgs.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. p. 401-420.

PICON-VALLIN, B. **A arte do teatro – entre a tradição e a vanguarda**: Meyerhold e a cena contemporânea. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto/Letra e Imagem, 2006.

SHEFFLER, I. **O Laboratório de Estudo do Movimento e o percurso de formação de Jacques Lecoq**. 2013. Tese (Doutorado) – Centro de Artes, Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis.

Recebido em 15/02/2015
Aprovado em 13/04/2015
Publicado em 30/06/2015