

Improvisação: por uma política de interação sógnica

Maria Ângela de Ambrosio Pinheiro Machado

Matéria x espírito: corpo x alma, teoria x prática, razão x emoção... (ad infinitum)

No senso comum, a improvisação soa como “fazer qualquer coisa”, ou o que quiser, arbitrária e “livremente”. Por vezes, considera-se a improvisação um talento natural do bom ator admirado pelo seu despojamento, por sua espontaneidade e desinibição. Ou ainda como recurso para corrigir algum erro do ator em cena. Evidencia-se nestas concepções a falta de conhecimento e compreensão da improvisação como técnica. Mesmo quando utilizada como recurso didático ou de criação de espetáculo, a noção de improvisação mantém esta aura de incompreensibilidade porque espontânea, momentânea, aparentemente momento livre de criação do ator.

Historicamente, a improvisação no teatro foi conceituada como uma manifestação espontânea e informal, originária nos rituais e festas populares e considerada precursora do teatro formalizado, ou seja, a partir dessas manifestações, os dramaturgos deram início à formalização dos elementos dos rituais e das festas em texto e ação dramática seja para a comédia ou a para tragédia (Chacra, 1991). Trata-se de uma concepção onde a improvisação – considerada como expressões espontâneas, informais, momentâneas e desprovida de forma – gradualmente alcança a formalização na linguagem teatral. Uma primeira dicotomia se apresenta neste fato: valoriza-se o caráter superior do teatro estruturado e formalizado no texto dramático em detrimento do teatro estruturado na improvisação.

Originária da Grécia antiga, esta concepção pejorativa da improvisação percorre os séculos, provoca preconceitos e dela deriva o pouco conhecimento que se desenvolveu a cerca da improvisação. No século XX, quando os núcleos de pesquisa teatral questionam a primazia do texto dramático no fazer teatral e o trabalho sobre o ator ganha maior atenção, isto proporciona novos contornos de compreensão e uso da improvisação.

A hipótese consiste em que o caráter espontâneo, momentâneo, instável da im-

Maria Ângela De Ambrosio Pinheiro Machado é doutoranda no Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP onde desenvolve pesquisa sobre o processo de criação do Clown. Atriz e pesquisadora da linguagem teatral com especialização em Clown, realiza performances, cursos e oficinas, inclusive como metodologia de pesquisa do doutorado.

provisação dificulta a compreensão dos métodos e técnicas a ela pertinentes. Fato que gera os preconceitos a ela vinculados (arte menor, sem forma, sem linguagem). Como coloca Chacra,

O caráter da momentaneidade da improvisação, sua incerteza e desamparo levam os homens de teatro a se empenharem em obter conteúdos mais estruturados, procederem à seleção de elementos cênicos e formarem os alicerces de um teatro formalizado (Chacra, 1991:25)

Um objeto com tais características não encontra respaldo teórico nos modelos filosóficos e científicos que separam razão e emoção, teoria e prática (e outros binômios), sobre-valorizando um dos aspectos do par em prejuízo ao outro. Não sendo possível, assim, a construção de um pensamento teórico e estético sobre ela, como, por exemplo, a Tragédia Grega que encontra um interlocutor na *Poética*, de Aristóteles. Nesse sentido, recai sobre a improvisação, a pré-concepção de ela se configurar como arte menor frente ao teatro formalizado no texto literário dramático.

Configura-se neste debate a dualidade entre o pensado, o elaborado, o artístico da linguagem teatral formalizada no texto dramático versus o espontâneo, o momentâneo o pré-artístico da improvisação.

No cerne desta questão, pode-se observar a influência do pensamento filosófico que separa matéria e espírito. Nesta distinção, evidencia-se a depreciação do corpo e das coisas corporais e em favor à exaltação do espírito e seu cultivo. Como veremos mais adiante, a improvisação está fundada no trabalho corporal do ator. Sendo o corpo humano desprestigiado, renegado e ignorado no processo de aquisição de conhecimento, possivelmente, esta consiste uma das razões pela qual a improvisação foi por longos anos subestimada.

Na história da filosofia, a questão da matéria e espírito e seus desdobramentos (teoria e prática, razão e emoção, conhecimento racional ou intuitivo, experiência ou pensamento etc.) constituem extensas e seculares discussões. Não cabe neste artigo, traçar a abrangência de todo o percurso histórico destas questões. No recém lançado livro de Steven Pinker, *A Tabula Rasa*¹, ele analisa o quão arraigados estão no pensamento contemporâneo - na ciência, na arte, na filosofia, na política, na economia e na cultura - os conceitos de *tabula rasa*, de John Locke (1632-1704), *O Bom Selvagem* de Jean Jacques Rousseau (1712-1778) e *O Fantasma da Máquina*, de René Descartes (1596-1650), precursores e debatedores destas dicotomias².

Mesmo quando por volta do século XVI, na Itália, a improvisação e a comédia (sempre consideradas gênero inferior do teatro) ganharam estatuto de arte com o advento da *Commedia dell'arte*, os preconceitos perduram. Na expressão *commedia dell'arte*, o termo “arte” está ligado a “ofício”, tal como as corporações e associações de inventores e artesãos do período (Fo, 1998). E para demonstrar as concepções valorativas do teatro formalizado no texto teatral encontramos em Dario Fo, a seguinte reflexão:

Um respeitável estudioso inglês, Nicoll, afirma que o termo arte tem o mesmo

sentido de “qualidade”, sendo assim, dell’ arte significa “da maestria”. Benedetto Croce, ao contrário, está de acordo com a origem corporativa, mas somente com o objetivo de demonstrar que os cômicos da comédia italiana, apesar de hábeis histriões e mímicos engraçadíssimos, não eram artistas, e sim pessoas de ofício, pois não se percebe a presença de um autor genial (Fo, 1998:21).

Evidentemente Croce valoriza o teatro realizado a partir do texto literário-dramatúrgico, da linguagem verbal. Ampliando a noção de texto para além da linguagem verbal e observando as técnicas utilizadas na *Commedia dell’arte*, destaca-se esta arte como grande revolucionária do gênero teatral em sua época.

Os cômicos possuíam uma bagagem incalculável de situações diálogos, gags, lengalenga, ladainhas, todas arquivada na memória (...). Era uma bagagem construída e assimilada com a prática de infinitas réplicas, de diferentes espetáculos, situações acontecidas também no contato com o público, mas a grande maioria era, certamente, fruto de exercício e estudo (Fo, 1998: 17).

E ainda,

A *Commedia dell’ arte* se baseia na combinação de diálogo e ação, monólogo falado e gesto executado, e nunca unicamente na pantomima. Somente com cambalhotas, dancinhas, caretas e gestos, as máscaras não são capazes de segurar uma cena, ao contrário do que supõe Croce (Fo, 1998:22).

Deste gênero teatral, vale ressaltar: a valorização do trabalho do ator e seu treinamento técnico corporal bastante especializado (acrobacias, trabalho vocal, mímica, música, como coloca Chacra, não se tratava de “atores improvisados”); a roteirização das ações, *canavaccio* e *soggetto*, sobre a qual o ator lançava-se para improvisar, orientando a ação do ator em cena (Chacra,1991; Machado,2000).

A *Commedia dell’arte* deixa sua herança ao redimensionar e revalorizar a questão da improvisação no teatro, tanto no que respeita a necessidade de treinamento do ator para a improvisação quanto ela mesma como uma possibilidade de estética teatral.

A defesa da improvisação como técnica consiste em observá-la como uma arte passível de conhecimento. De fato, na história da improvisação no teatro, é possível verificar que o fazer e o pensar a improvisação foram ganhando contornos diferentes e mais consistentes na mesma proporção que o corpo do ator foi redimensionado em sua ação criativa. Enquanto que, no teatro formalizado no texto dramático, valoriza-se a compreensão da peça, o estudo do personagem, a enunciação do texto, tomando o corpo do ator apenas como veículo de idéias, na improvisação, o corpo do ator constitui um produtor delas.

No século XX, o caráter espontâneo e a vitalidade trazida pela improvisação serão foco de atenção do fazer teatral moderno e contemporâneo seja como recurso de criação seja como expressão artística (Chacra,1991).

Vejam as concepções que a improvisação recebe, no teatro, no século XX, a partir dos estudos de Michael Chekhov³ e Eugênio Kusnet⁴, estudiosos, professores e

formadores de atores no Método de Stanislávski. Dos autores em questão, selecionei apenas as reflexões e métodos que tratassem diretamente da improvisação.

No início, o método de Stanislávski partia do princípio de que, primeiramente, se constitui “racional”, ou seja, o estudo e a compreensão “teórica” do personagem, da cena, da peça, por meio dos recursos do método (circunstâncias propostas, visualização, círculo de atenção, se mágico e etc)⁵. Estes recursos garantiam a criação da ação interior do ator para o personagem a qual subsidiaria a ação da cena, ação exterior. Em outras palavras, primeiro uma construção mental para fundamentar a construção corporal (Machado, 2000).

Em seu livro *Para o Ator*, Chekhov enfatiza que o ator é um co-criador do personagem juntamente com o autor e o diretor. A improvisação consiste no modo próprio como o ator desenvolve as falas e as orientações do diretor. “Como ele declama suas falas e como cumpre as instruções são as portas abertas para um vasto campo de improvisação” (Chekhov, 1986: 40). Nesta concepção, o processo de criação do personagem, suas características, as nuances físicas e psicológicas e os gestos são frutos de processo de improvisação do ator.

Chekhov sugere que a estrutura dos exercícios de improvisação seja composta pela definição do começo e do fim da ação onde, preferencialmente, o fim contraste com o começo. Esta pequena regra permite ao ator não se perder, na medida que possui um objetivo a ser atingido. A passagem do começo para o fim constitui o espaço e tempo da improvisação. Chekhov compreende este intervalo como uma sucessão de fatos psicológicos, resultando em ações físicas,

Assim procedendo, passará por toda a gama de diferentes sensações, emoções, estados de ânimo, desejos, impulsos interiores, situações, tudo isso descoberto por você espontaneamente, no próprio instante (...)Toda e qualquer possibilidade lhe está aberta, de acordo com seu estado de ânimo num dado momento ou de acordo com as coisas acidentais com que possa deparar-se durante a improvisação. Tudo o que tem a fazer é escutar essa “voz interior” que instiga todas as mudanças de sua psicologia e todas as situações que ocorre (Chekhov, 1986: 42).

Podemos observar em Stanislávski e Chekhov a compreensão de que ação do corpo e ação da mente estão separadas. Ou seja, os estados de ânimo, sensações, emoções não são considerados pertinentes ao corpo (estados corporais), mas ao estado do espírito, sendo estes estados de espíritos o grande responsável pelas ações externas do personagem. O corpo do ator deve estar somente bem treinando para poder expressar o espírito humano criado na mente do ator. O corpo apenas obedece aos comandos da mente.

Nos primeiros tempos, apenas pude observar em mim e nos outros que no estado criador cabia um papel muito grande à liberdade do corpo, à ausência de qualquer tensão e à absoluta submissão de todo o aparelho físico às ordens da vontade do artista (Stanislavski, 1989a: 413).

Conseqüentemente, esta compreensão que distingue corpo e espírito acaba por

esvaziar questões metodológicas da improvisação. Como gerar estados de ânimo ou estado criador ou emoções se estes não têm materialidade ou só vão ganhar materialidade na ação do ator? Por exemplo, ao tratar da improvisação em grupo Chekhov enfatiza a importância do processo de conexão e interação entre os atores. Ele sugere como estrutura de exercício um primeiro momento onde os atores disponibilizam-se para o grupo. Chekhov caracteriza esse momento como “fazer um esforço de se abrir interiormente” ou “abrir seu coração” a fim de promover um “contato interior entre eles (atores) solidamente estabelecido”. Em outros termos, é bem pouco explícito e consistente o modo como alcançar esta disponibilidade para o outro.

Talvez os poucos recursos de compreensão da improvisação e os preconceitos (e / ou falta de conceitos) a ela pertinente, não permitissem distinguir com maior clareza as técnicas e metodologias que estariam sendo aplicadas com o fim de se alcançar essas qualidades necessárias ao ator. Elas ficavam à mercê das capacidades individuais. Pensar a improvisação como técnica implica em torná-la um método de ação sistematizada que pode ser aprendido, turvando a ênfase historicamente dada, à noção do talento ou dom inato e individual do ator.

Com a reformulação do sistema de Stanislávski para o Método das Ações Físicas, a improvisação ganha uma nova compreensão como recurso de criação de personagem, das suas relações e da criação das cenas. O Método das Ações Físicas consiste numa inversão do método anterior. Se antes se partia da compreensão da peça, do personagem e do texto, no Método das Ações Físicas, parte-se da prática de cena, da ação do personagem por meio da improvisação para se chegar a organicidade da relação ator/personagem e à compreensão da peça, da cena e de seus objetivos (Kusnet, 1992).

Stanislávski não se cansava de repetir que o método da *Análise Ativa*⁶ permite ao ator incluir no processo de análise não somente o seu cérebro como também o seu corpo. Assim o ator penetra fisicamente no âmago da ação, dos choques e dos conflitos em que o personagem toma parte. (Kusnet, 1992: 102)

Vale ressaltar aqui o fato de a improvisação ter adquirido uma nova compreensão e importância no sistema de Stanislávski quando o corpo é redimensionado também em sua função criadora. A inclusão do corpo no processo de conhecimento e construção do personagem (e não como um boneco da imaginação do ator) implica em atribuir importância à experimentação como processo de incorporação do conhecimento.

Nesta concepção, a improvisação ainda encontra-se atrelada ao texto dramático, mesmo tendo assumido papel principal nos processos de trabalho, enriquecendo o método de Stanislávski. No Método das Ações Físicas, as improvisações se baseiam nos acontecimentos da peça, construindo e compreendendo a cena, o personagem e a ação na prática de sua realização. “As emoções virão como consequência natural de uma ação certa” (Kusnet, 1992:104).

Como pudemos observar neste breve panorama, a improvisação ganhou melhor compreensão e reflexão metodológica quando o corpo do ator é valorizado como mídia

de comunicação e expressão da arte teatral.

Além do dualismo implícito na compreensão da relação corpo e mente, podemos observar ainda, nas considerações acima, o dualismo presente nas discussões relativas à relação entre prática e teoria. No início, Stanislávski concebia a necessidade primeira do ator de compreender a peça, o personagem e a encenação (digamos, seus aspectos intelectuais) para depois colocar estas compreensões em prática. Posteriormente, enfatiza a importância da prática subsidiando a compreensão teórica da peça. Em uma ou na outra, verifica-se o destaque dado à compreensão teórica em detrimento à ação prática. A prática subsidia a compreensão do texto dramático, numa concepção que fomenta a primazia do texto na ação teatral.

Improvisação em diálogo com outros saberes

Uma outra linha de pensamento da improvisação no teatro encontra-se nos trabalhos desenvolvidos por Viola Spolin (1906-1994). Esta concepção distinguiu-se vetorialmente da anterior. Ocupada com o processo educativo e de treinamento do fazer teatral e com a espontaneidade do ator (aprendiz ou não) em cena, Spolin constituiu seu método sobre o eixo central do jogo (tradicional e dramático). Parte do princípio que o processo de aprendizagem tem início na experiência e que esta se realiza na relação com ambiente. Talento para ela significa a capacidade de experimentar. E “experimentar é penetrar no ambiente, é envolver-se total e organicamente com ele” (Spolin, 1992: 4).

O jogo cria o ambiente propício à manifestação da ação espontânea. Cria situações e problemas, treinando o jogador na busca das soluções aos problemas imediatos por intermédio do envolvimento no jogo e da incorporação da experiência.

Os jogadores tornam-se ágeis, alertas, prontos e desejosos de novos lances ao responderem aos diversos acontecimentos acidentais simultaneamente. A capacidade pessoal para se envolver com problemas do jogo e o esforço dispendido para lidar com múltiplos estímulos que ele provoca, determinam a extensão desse crescimento. (Spolin, 1992: 5)

Vale ressaltar nesta concepção a importância dada ao corpo do ator e ao jogo (tradicional ou teatral) como instrumentos que habilitam o ator à improvisação como processo de construção e aprendizagem da linguagem teatral e esta por sua vez, como processo de comunicação.

Segundo Spolin, no momento do jogo, o corpo todo está envolvido na solução do problema.

Todas as partes do indivíduo funcionam juntas como uma unidade de trabalho, como um pequeno todo orgânico dentro de um todo orgânico maior que é a estrutura do jogo (Spolin, 1992: 5).

Um jogador que sabe dissecar, analisar, intelectualizar ou desenvolver uma história de caso sobre um personagem, mas é incapaz de assimilar e comunicá-lo física-

mente, descobre que a sua compreensão do papel é inútil para o teatro (Spolin, 1999:85)

Esta noção difere-se substancialmente das heranças de Stanislavski uma vez que investiga o próprio processo de instrumentalização da improvisação e pela improvisação teatral. Revitaliza a improvisação não só como recurso e técnica de criação da linguagem, mas, ela mesma como linguagem teatral.

Numa análise crítica a esta metodologia, vale observar que Spolin fundamenta seu método em noções como a de experiência, de incorporação, de jogo, de comunicação e de ambiente de experimentação. Oferece argumentações, técnicas e exercícios mais objetivos e consistentes para o treinamento das habilidades necessárias ao ator /improvisador, tanto no que respeita questões como presença, disponibilidade e espontaneidade como questões próprias à linguagem teatral concentradas no trabalho do ator. Dessa forma, apresenta uma nova fundamentação para a compreensão da improvisação.

Nesse sentido cabe perguntar, com que concepções filosóficas e científicas contemporâneas a improvisação teatral pode dialogar?

A improvisação na era das incertezas

O caráter de espontaneidade e momentaneidade da improvisação impele o ator a não se fixar em padrões adquiridos, mas atentar para o fato de que, na improvisação, o que está em jogo não é a repetição mecânica da linguagem constituída, mas a dinâmica das relações dos signos corporais na interação e comunicação entre corpo e ambiente. À luz de novas concepções acerca do corpo e sua capacidade cognitiva e expressiva, os usos e as técnicas da improvisação demonstram que a força estética e criativa desta linguagem está justamente nesta característica e que, a partir de treinamentos específicos, é possível torná-la espetáculo.

A improvisação caracteriza-se por sua instabilidade. Ao repetirmos um mesmo movimento pode ser possível retomar algumas idéias ou sensações ou não, como também pode ser possível ou não o surgimento de outras sensações e idéias. Para aventurar-se nesta área de incertezas e possibilidades é necessário para o ator um árduo treinamento. Treinamento para lidar com os imprevistos. Treinamento para perceber o ambiente e se perceber no ambiente. Treinamento para estar presente. Treinamento para articular signo e constituir a linguagem cênica da improvisação. Para aventurar-se na compreensão desta técnica tão fluida, exige-se novos pressupostos teóricos, metodológicos e ontológicos.

Em *O Ator e Método*, Eugênio Kusnet aponta para o fato de que apenas a fixação das ações constituídas por meio da improvisação não garante que, na repetição, a espontaneidade da ação permaneça. De fato, ao refazer a cena improvisada, o ator construiu anteriormente alguns elementos do personagem e da ação. Ao retornar, é necessário não forjar o surgimento do que foi construído e estar somente atento a cena como se fosse nova e deixar a ação trazer ou não de volta o

elemento conquistado e apreendido.

Por meio da semiótica peirceana, a improvisação pode ser compreendida como linguagem na medida em que traz implícito o princípio de que a repetição do signo/código (a ação/gesto/intenção) depende do contexto da ação imediata. O treinamento garante a construção de possibilidades sógnicas na ação inserida no contexto, neste caso contexto da pesquisa da linguagem teatral (Machado,2000).

A ação espontânea compõe-se da resposta ao jogo de relações estabelecidas no momento da ação, seja esse jogo uma seqüência de cenas ou ações dramáticas, seja um jogo tradicional de *pega-pega*.

O treinamento da improvisação pode ser compreendido como um modo de habilitar a ação espontânea do ator, um agir sem premeditar. Treinar a ação espontânea parece algo contraditório. Porém agir espontaneamente implica em um estado quase imediato de resposta que somos capazes de dar às imposições, aos acontecimentos. Isso exige percepção, envolvimento, estado de alerta da mente/corpo, portanto, treinamento.

Este modo de compreensão fundamenta-se no conceito de processos de cognição avançada desenvolvido por Andy Clark⁷. Para ele, estes processos estão “arraigados em operações de mesmo tipo básico da capacidade de uso imediato e espontâneo para respostas adaptativas, mas afinado e ampliado para uma questão especial da ajuda externa e / ou cognição artificial: tecnologias cognitivas” (Clark, 2001:141)⁸.

De fato, para instrumentalizar a improvisação enquanto recurso de criação e técnica e estética teatral há que se compreender o corpo como produtor de idéias e não somente veículo. Como coloca Oida:

A primeira coisa que o ator precisa aprender é a geografia do corpo.(...)Aprender a geografia do corpo não é uma simples questão de fazer exercícios ou adquirir novos e interessantes padrões de movimentos. Isto exige uma consciência desperta. Percebiam os modos como ficamos de pé normalmente. As pequeninas regiões de tensão ou desequilíbrio afetam não só nossa facilidade de movimento e nossa expressão externa, mas também a forma como estamos nos sentindo emocionalmente. Cada minúsculo detalhe do corpo corresponde a uma diferente realidade interior (Oida, 2001: 40).

Fundamentar o trabalho do ator no corpo constitui solo mais estável e concreto que construir o trabalho sobre as emoções.

A ação física é, também ela, responsável pelo fluxo de sensações, sentimentos, imagens e idéias que acontecem durante uma improvisação no corpo do ator. Vemos aqui que a ação física e a ação mental estão em relação de continuidade. Isto implica em compreender esta relação como um desencadeamento em rede, onde estão envolvidos os sistemas sensorio motor, mapas neuronais, imagens mentais, e estados corporais. Enfim todos os sistemas do corpo se reorganizam de acordo com as informações que ele está recebendo e oferecendo (Clark, 1997; Damásio, 2000). Daí a necessidade de novos parâmetros de compreensão e análise que incluam o corpo nos processos cognitivos e como produtor e não apenas reproduzidor de imagens. No caso do

ator, incluir a cognição do corpo nos processos de construção do personagem.

NOTAS

- 1) Pinker, Steven. (2004) *A tabula rasa*. São Paulo: Companhia das Letras.
- 2) Em artigo anterior *Corpo e comunicação*, publicado na Revista Húmus, n.1, 2004, Caxias, Rio Grande do Sul desenvolvi com mais profundidade a influência deste conceitos no pensar e no fazer teatro.
- 3) Michael Chekhov foi ator, diretor e professor do Segundo Teatro de Arte de Moscou. Foi responsável pela introdução do método de Stanislávski na Europa e Estados Unidos. Em 1952, publica o livro *Para o ator* que subsidia esta reflexão.
- 4) Eugênio Kusnet (1898-1975) nasceu na Estônia e iniciou sua formação artística da Rússia pré-revolução. Chegou ao Brasil em 1927. Em 1951, juntamente com Ziembinski, trabalhou como ator no Teatro Brasileiro de Comédia. Profundo estudioso e conhecedor do Método de Stanislávski, foi responsável pela formação dos atores do Teatro Arena e do Teatro Oficina neste método. Em *Ator e Método*, Kusnet sintetiza seus conhecimentos e reflexões sobre o método de Stanislávski bem como apresenta seus principais procedimentos como professor deste sistema.
- 5) Terminologia usada por Eugênio Kusnet em *Ator e Método*, texto fundamentado nos estudos do método de Stanislávski.
- 6) Denominação dada por Eugênio Kusnet ao Método das Ações Físicas.
- 7) Andy Clark é diretor e professor de Filosofia no Programa de Ciências Cognitivas da Universidade de Wisconsin de Eau Claire.
- 8) Tradução minha.

BIBLIOGRAFIA

- CLARK, Andy. *Being There, Putting Brain, Body and World Together Again*. New York, MIT Press, 1997
- _____. *Mindware. An Introduction to the Philosophy of Cognitive Science*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2001.
- DAMÁSIO, Antônio. *O Mistério da Consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CHEKHOV, Michael. *Para Ator*. 1ª edição brasileira:1986. São Paulo, Martins Fontes, 1953.
- CHACRA, Sandra. *Natureza e Sentido da Improvisação Teatral*. São Paulo, Perspectiva, 1991.
- FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo, Senac, 1998.
- KUSNET, Eugênio. *Ator e Método*. São Paulo – Rio de Janeiro, Hucitec e Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992.
- MACHADO, Maria Ângela De Ambrosio Pinheiro. *Cartografia do Conhecimento Artístico*:

o Processo de Criação do Ator. Dissertação (mestrado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2000.

OIDA, Yoshi. *A Ator Invisível*. São Paulo, Beca, 2001.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e Filosofia*. São Paulo, Cultrix, 1975.

PINKER, Steve. *A Tábula Rasa*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

STANISLÁVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1989.

_____. *Minha Vida na Arte*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1989a.

_____. *A Criação de um Papel*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1995.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1992.

_____. *O Jogo Teatral no Livro do Diretor*. São Paulo, Perspectiva, 1999.