

Felisberto Sabino da Costa (Org.)

# **EXPERIÊNCIAS ANIMICAS, POSSIBILIDADES DE SER**

**- Boneco, Objeto e Máscara –**

ISBN 978-65-88640-80-7  
DOI 10.11606/9786588640807

São Paulo  
ECA-USP  
2023

Organização: Felisberto Sabino da Costa (Org.)

Diagramação: Lucas Lima | Tikinet

Capa: Gustavo Nunes | Tikinet

Foto da Capa: André Mardock

**Catálogo na Publicação**  
**Serviço de Biblioteca e Documentação**  
**Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

E96                      Experiências anímicas, possibilidades de ser [recurso eletrônico] : boneco, objeto e máscara / organização Felisberto Sabino da Costa. -- São Paulo : ECA-USP, 2023. PDF (120 p.)

ISBN 978-65-88640-80-7  
DOI 10.11606/9786588640807

1. Teatro de animação. 2. Teatro de bonecos. 3. Teatro de objetos. I. Costa, Felisberto Sabino da.

CDD 23. ed. – 791.53

Elaborado por: Lilian Viana CRB-8/8308

Autorizo a reprodução parcial ou total desta obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte, proibindo qualquer uso para fins comerciais.



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-reitora: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Escola de Comunicações e Artes

Diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli

Vice-diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443

Cidade Universitária CEP-05508-020

# DRAMATURGIA-CORPO SOB O OLHAR DA MÁSCARA

*DRAMATURGIA-CUERPO BAJO LA MIRADA DE LA MÁSCARA*<sup>42</sup>

Felisberto Sabino da Costa

## O que se passa agora, retornará depois

Ao transitar por espaços-tempos para investigar dramaturgias do corpo, valho-me de tessituras artísticas e/em cenas da urbe, nas quais a máscara (mascaramento) funciona como dispositivo de interpelação do corpo. Lanço uma mirada, não em linha reta, mas num tempo espiralar (MARTINS, 2002), numa regressão ao passado para abordar o presente, um movimento-máscara que mira o agora e, ao mesmo tempo, vislumbra questões que este projeta em temporalidades futuras.

## Acerca de dramaturgias e corpo

Ao engendrar um olhar que visa o controle dos corpos, os poderes constituídos por um determinado estamento tecem estratégias e enredamentos, cujos alvos primordiais são os moveres dos corpos. Mais do que o corpo em si, os alvos preferenciais são os movimentos corpóreos insurgentes. Se, onde nos movemos, existimos, os jogos do poder buscam cercear o mover que rompe o regramento trivial. Sob esse influxo, a máscara configura-se como arma política que subverte o controle e impede o extermínio daqueles/daquelas que escapolem da regra. Como instância que reclama o movimento para sua existência, a máscara revela as fricções que daí decorrem, podendo atuar como dispositivo de transgressão e arma corporal contra o baculejo, tomado enquanto ação que constrange o corpo.

Ao observarmos essas ações como uma dramaturgia expandida, podemos gerar estratégias, fabulações de corpos que buscam inserir escapes nas normas e criar rotas de fuga, não como corpos acovardados, que se evadem ao vestir máscaras conformistas,

---

<sup>42</sup> Trabalho fruto da participação no *XXVII Congreso Internacional de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT)*, em 2021.

mas utilizando o artifício como território da liberdade. Essa perspectiva se verifica seja no exercício diário das ruas, dos becos e das praças das cidades, seja na esfera cênica. A máscara, para além de um artefato/disfarce, nos endereça aos trânsitos do corpo, às alteridades que impossibilitam ou dificultam a captura, aos deslizamentos como convite à criação de olhares inauditos.

Nos campos de batalha cotidianos da cidade, os enfrentamentos operam nos interstícios, promovendo ações que podem minar o estabelecido, dado que é um trato no dia a dia. Sob essa perspectiva, a dramaturgia de um corpo-em-máscara não se furta aos conflitos, às fricções, às contradições e intensidades, aos movimentos que operam um *des-locar*. Na envergadura tensionada, há sempre o mover, um desequilíbrio como um próximo passo. Para um corpo que caminha na cidade, aterrar um pé no solo não garante a estabilidade. Um passo é tão somente uma passagem, e é neste trânsito entre um e outro passo/apoio que opera a ação dramática do corpo-máscara, uma intrusão que desestabiliza a estase. Classificá-la, por exemplo, como uma ação corporal operante num regime dramático é, tão somente, uma poética do olhar de um determinado corpo, entre outras possibilidades.

Considerando-se o artefato que se apõe ao rosto, podemos pensar a possibilidade de um encontro entre naturezas distintas – a face que se oferece ao artefato e vice-versa. A máscara pode ser confeccionada, dentre outras materialidades, em couro, papel machê ou tecido. Já o corpo humano, *grosso modo*, compõe-se de materialidades carnis e anímicas que plasmam, juntamente com outros atributos, o sujeito. Nesse sentido, há um encontro de naturezas que se efetua na fricção: animada (corpo do/a atuante) e não animada (corpo da máscara). Há inúmeras possibilidades que advêm desse encontro, no qual sujeito e objeto se apresentam como polos indiscerníveis. Como nos diz Humberto Maturana, “cada vez que há um encontro, o que nos ocorre depende de nós” (1988, p. 64). No jogo da máscara, a condição da existência implica a codependência: corpo (rosto) e máscara (artefato) vivem a relação. A questão que se coloca, no que diz respeito ao pronome “nós” nesse jogo, é que há nós que devemos desatar ou tecer para que haja o encontro, um incessante vestir e desvestir (peles) corpos. Há a possibilidade de pensar as materialidades (corpo e máscara) como partícipes de uma perspectiva de natureza, na qual esses corpos tecem relações para além da dicotomia sujeito e objeto. Interações essas que perfazem um emaranhado, um indiscernível entre

um e outro corpo. Isso não significa anular a possibilidade de *objectum* como algo colocado frente aos olhos, permitindo que se opere no fluxo, pois corpo-máscara não comporta definições fixadas *a priori* e se deixa contaminar, sofrer contágio, perfazer-se no trânsito da experiência, habitar a tragicidade fáustica ante a impossibilidade que o instante se detenha, cultivar a sensação híbrida que envolve perda e ganho, a felicidade de não poder retê-lo apenas para si, mas partilhar, deixá-lo fluir. Seria como experimentar a morte nos dizeres de Brecht:

Aquele de nós que morre, abandona o quê? Não abandona apenas a sua mesa ou a sua cama! Aquele de nós que morre, também sabe: abandono tudo o que existe e dou mais do que tenho. Aquele de nós que morre, abandona a rua que conhece e também a que não conhece. As riquezas que possui e também as que não possui. A própria miséria. A sua própria mão. Como então, quem não estiver exercitado nisso, poderá levantar uma pedra? [...]. Ou como abandonará tudo aquilo que possui e também o que não possui? A rua que conhece e também a que não conhece? (1983, p. 203).

As dramaturgias do corpo-a[u]toral e do corpo-máscara são fluxos que se constituem em processo, no trânsito contínuo em que exercita o abandono. Se apenas um ou outro membro da relação é o responsável pela troca, o corpo-máscara se constitui numa elaboração unívoca, na acumulação que fixa a riqueza, um veículo agregador de bens, de experiências vertidas em capital corporal, afastando-se da processualidade. É o exercício do abandono que o possibilita levantar uma pedra. Um corpo sutil na experiência de uma caminhada. É nesse trânsito que se verifica uma espécie de comunismo, no sentido de uma partilha do comum, na negociação dos corpos, no ir e vir dos acontecimentos, no comum a todos. Engolir as experiências sem excretá-las inviabiliza o bom funcionamento dos intestinos, às entranhas são necessários os fluxos. A memória do corpo não é composta pelo acúmulo, mas pelos atravessamentos, pelos vestígios, pelos afetos do tempo. Há, no mundo, uma comunidade-máscara diversa que comunga suas ações singulares, as quais atravessam corpos, pois não se trata exatamente de acumulação, mas de experiência do fluxo-máscara: a existência espiralar.

A articulação corpo e máscara, operada numa perspectiva expandida, não se concentra apenas no corpo de um único indivíduo, como se este não fosse dotado de fronteiras porosas. Ao tomarmos, por exemplo, o Bunraku, podemos afirmar

ser um teatro que conversa com a máscara. Nessa prática japonesa, a noção de corpo amplia-se sensivelmente. Numa primeira mirada, há o corpo da marionete. Este, por sua vez, é composto de outros que são partes do boneco articuladas para cada espetáculo: cabeça (*kashira*) e tronco (*dôo*), mãos, pernas e braços (*te-ashi*), roupas e perucas. Essas partes são montadas, delicadamente, constituindo-se uma espécie de corpo-ciborgue, dotado de uma tecnologia interior que o permite executar movimentos das mãos e dos olhos, por exemplo, em parceria com o animador. Dessa forma, não há um corpo previamente dado, mas sim antes configurado, montado ou articulado em cada situação, para cada vez em que será animado, visando a existência conferida pelos moveres. No entanto, podemos pensar num corpo ampliado que é composto pelos três atores-manipuladores (ou atrizes-manipuladoras). Estes encarnam ou imantam essa constelação Bunraku, operando numa fronteira vivo-morto, uma composição em que não se estipulam claramente os contornos animado-inanimado, aquele que manipula (anima) e aquele que sofre a animação (manipulação). Há um *continuum* que se instaura nessa ação, uma intensidade que galvaniza os corpos. Há ainda, no Bunraku, o corpo-voz do narrador que cria paisagens sonoras, provê substância ao corpo-trio de manipuladores e anima os corpos por intermédio das palavras. Podemos pensar na corporeidade (no sentido de um devir corpo) verificada com a operação da música, que anima a cena pela vibração dos instrumentos e pelas ondas sonoras que tocam/atravessam fisicamente os corpos. É ainda possível abordar um corpo coletivo, envolvendo cena e espectador, uma vez que este último anima a cena com o olhar, conferindo vida aos movimentos realizados pelos animadores. No Bunraku, como nos diz Darci Kusano, “o narrador enuncia todos os diálogos e descrições, já nas peças Kabuki, em estilo Maruhon, os atores proferem muitas de suas falas ou, às vezes, alternam sílabas com o narrador, criando um belo efeito” (1993, p. 339). Há, no Kabuki, uma espécie de marionetização do atuante, em que este se pauta por princípios de atuação que regem o corpo do boneco. Dessa forma, há um trânsito sonoro entre o narrador e o atuante, diferentemente do Bunraku, no qual as vozes das figuras são emitidas por um único narrador.

Em suas operações vocais, o/a atuante no Kabuki opera um procedimento dramatúrgico que invoca o espectador como constituinte da cena. Há, no jogo com a máscara, um chamamento ao espectador operado pela triangulação, compondo um território que articula a relação cena e plateia. O olhar, que indica situações, ações e

movimentos interiores da máscara, toca o espectador ao propor um diálogo com o espectador que invoca sentidos, vocalidades e silêncios. Conforme nos diz Kusano:

Nas cenas cruciais, todas as falas e ações das figuras principais são dirigidas encarando-se o público, não apenas os companheiros de cena; e, mesmo nos diálogos, favorece-se antes o público do que os interlocutores. O emprego da técnica *shômen engui* ("atuação frontal") manifesta a procura deliberada do efeito pictórico ou fotográfico, a cena como quadro ou fotografia, e é bastante usada nas atuações estáticas de cenas interiores, com as personagens sentadas sobre o tatame. (1993, p. 319).

No Kabuki, uma das artes teatrais tradicionais japonesas, podemos pensar a maquiagem (*kumadori*) como uma máscara facial flexível, uma representação estilizada que envolve a musculatura facial; os figurinos envelopam o corpo e possibilita uma atuação marionetizada, ao se espelhar no boneco; por intermédio do *oyama* (ou *onnagata*), os papéis femininos são corporificados por homens, que performam travestimentos no trânsito corpo e máscara. Na configuração dessa poética, ancorada num aparente paradoxo – permanência e fugacidade - o ator especializado nesses papéis articula elementos heterogêneos que operam um corpo sutil.

Postas essas breves questões sobre a máscara, abordaremos duas situações, a seguir, que podem iluminar, numa perspectiva estética e prática, processos que sinalizam operações envolvendo corpo e máscara. Nelas, a maquiagem-máscara e o traje atuam como possibilidades de mascaramentos que não empregam a máscara propriamente dita, mas operam num registro que dialoga com ela.

## **A cidade e a política dos corpos**

Em 21 de abril de 1987, na cidade de Brasília (DF), um homem indígena, vestindo um elegante terno branco, sobe à tribuna da Assembleia Nacional Constituinte e performa um ato que se torna emblemático na defesa pela existência plena dos povos originários em seus territórios. Nessa ação, o mascaramento revela a sanha de determinados setores da sociedade, contrários à demarcação de comunidades indígenas, convertendo-se numa poderosa arma nesse campo de batalha. Ailton Krenak traz à cena questões significativas ante a ânsia extrativista de empresas multinacionais, representantes do capital que fazem da terra indígena área de disputa:

Figura 1



[https://www.youtube.com/watch?v=kWMHiwdbM\\_Q](https://www.youtube.com/watch?v=kWMHiwdbM_Q)

No ato engendrado, a maquiagem-máscara se apresenta como um corpo em combate, na qual a negrura do rosto pintado contrasta com o terno e ressalta a brancura do globo ocular do performer, enquanto a ferocidade sutil da máscara é realizada por gestos suaves e palavras firmes. Krenak, lentamente, encobre a sua face com tinta preta, espécie de graxa oriunda do jenipapo, intercalando a ação imagética com palavras que soam como artefatos bélicos. A fala-performance insere questões fundantes da cultura indígena: a profusão de línguas, vozes que não podem ser silenciadas, ritos que dão sentido à sua existência e os maracás que fazem vibrar os corpos. A ignorância do que significa ser indígena é evidenciada nesse ato. Ao pintar a face, ritual que incorpora o passado e aponta o futuro, a ação presentifica diversas imagens que fazem parte da cultura desses povos. Na segunda década do século XXI, durante uma palestra nominada “Espiral dos Afetos”, Krenak nos diz:

Essas imagens que são expressas em cores no corpo, para além de ser um desenho, são o próprio espectro de tudo que está ao nosso redor nos afetando. Esses desenhos – [aponta os quadradinhos que compõem a faixa que ele usa na cabeça] – não são aleatórios, eles são um ideograma, estão falando e respondendo [...] as mensagens que estão por aí. Eles ativam outros sistemas vitais, a pintura do corpo também. (KRENAK, 2021a, s/p).

A pintura corporal, como observado, responde aos afetos do corpo, uma segunda pele que promove a cura. Há, no emaranhado do discurso, camadas de dizeres que



perfazem um sistema complexo e a sua relação com a natureza. A pintura no rosto atravessa o silêncio dos dizeres e traz implicações que as palavras somente não abarcam. A maquiagem-máscara potencializa o dizer do corpo, sem necessariamente ligar-se ao verbo, mesmo que atue simultaneamente com a fala. Com esse ato, Krenak parece ecoar um poema de Maiakovski: “Primeiro é preciso transformar a vida, para cantá-la em seguida”. (2017, p. 186)

É importante ainda observar que vestígios em nossos corpos evidenciam práticas coercitivas do empreendimento colonial, ações que denunciam uma herança a ser continuamente trabalhada. Krenak nos lembra que os colonizadores, ao aportarem em terras brasileiras, importaram a estrutura – cadeia, igreja, prefeitura – de uma possível cidade, um modo de construção de edificações e de constituição de corpos que visam o controle. Desenvolver esses espaços significava produzir “gente para colocar lá dentro”, pois “pessoas cabem no mundo se couberem nesses lugares” (KRENAK, 2021b, s/p). Os aldeamentos dos jesuítas, seguindo essa perspectiva, funcionavam como experimentos nesses laboratórios de reeducação dos corpos. Sob essa perspectiva, Simas (2021, s/p) observa que “o corpo é o primeiro a ser atacado pelo estado colonial”. Seguindo o citado historiador, podemos pensar esse dispositivo em quatro dimensões: o corpo-enxada (ou corpo-arado), aquele preparado para o trabalho na agricultura; o corpo-viril, moldando a corporeidade masculina; o corpo-reprodutor, encapsulando o feminino na lógica reprodutiva; e o corpo-pecado, alijando as potências eróticas. Ao pensar a “fabricação” desses corpos como mascaramento, essa lógica colonial é subvertida por intermédio de dispositivos poéticos, tais como o Bumba meu Boi, a Dança do Parafuso, o Cavalo Marinho, dentre tantas outras dramaturgias-manifestações, nas quais transitam um corpo brincante, constituindo um enovelado de figuras, cujas tessituras são compostas em linhas de ação sobrepostas. Eles não se contentam em ser lidos numa única perspectiva, pois num brinquedo (como são denominados esses dispositivos poéticos) há outros que perpassam as ações. As narrativas possibilitam diversas entradas, pois, conforme citado, trata-se de um enovelado, e um dos seus prazeres é (des)trincar as linhas, ou seja, jogar com o corpo de um modo engenhoso. Podemos observar, nesses teatros mascarados, como o colonialismo operava os corpos em séculos passados, bem como a colonialidade que persiste na atualidade. Porém, o ataque aos corpos desviantes não ocorria apenas na colônia.

**Figura 2 – A cidade e a política dos corpos.**



Foto: Ivana Moura.

Durante o século XVI, na capital lusitana, o ataque da metrópole ao corpo que se distanciava do padrão era punido sob a égide legal. A ação do poder normativo não se restringia às colônias, operando na metrópole de modo ostensivo no controle dos corpos, mediante a coerção dos que desviavam da normatividade. Senão, vejamos: Isabel Rodrigues Taborda, uma viúva, moradora do Campo Maior, foi encontrada “alta noyte, vestida em trajos de homem [...] na companhia de hum homem”. Isabel “envergaba um guabão e sombreiro e uns calões, e com este traje andava imbuçada” (BRAGA, 1998, p.102). Através do traje e do embuço, Taborda operava uma máscara que, simultaneamente, servia como disfarce e como elemento de sedução. O rosto tapado deixava apenas orifícios para chegar aos olhos de uma possível caça. Por estar travestida de homem, Taborda foi presa, multada e condenada a um ano de degredo na África. Havia a possibilidade de apelar ao rei, na tentativa de ver a sua pena atenuada. Dessa forma, João da Rocha conseguiu o perdão em troca de 1.000 reais para a Piedade, por ser achado em “trajos de molher, vimdo com três molheres do chafariz com um balayo e hua espada bescpora de natal” (BRAGA, 1998, p. 102). Como argumentos em favor do seu perdão, Rocha alega ser jovem, ter cerca de 20 anos, ser pobre, estar em tempo de festa e desconhecer que tal prática seria proibida. As ordenações Manuelinas “proíbem que os homens vistam roupas femininas e as mulheres roupas masculinas, salvo se for para se exhibir

em festas e jogos” (BRAGA, 1998, p. 102). Se, como atividade lúdica o travestimento era aceito no cotidiano citadino, a “desobediência incorria em açoites públicos, degredo para as praças do Norte da África e 2.000 reais para o acusador” (BRAGA, 1998, p.102). Esse dispositivo legal, que agia contra as condutas à margem da moral aceita na metrópole lisbonense, foi trasladado para a colônia e, tal conforme relatado, a ostensiva vigilância era fraturada pelo mascaramento.

Deslocando, ligeiramente, a fala realizada por Krenak em sua performance na Assembleia, poderíamos dizer que a agressão movida pelo poder econômico, pela ignorância do que significa ser um povo, um jeito de pensar, um jeito de dizer ou amar, foi empreendida em corpos na metrópole, sendo posteriormente aclimatada abaixo do equador e, ainda hoje, rastros dessas práticas subjazem nos corpos, o que nos leva à possibilidade de desmascará-las com o dispositivo máscara.

## A título de conclusão

Com essa fala, não nos propusemos a desenvolver metodologias, mas tão somente lançar questões para se pensar um trabalho com a máscara que atue como elemento dramaturgicamente corporal. Para tanto, foram buscadas ações que operam no desvio e que podem ser lidas em distintas miradas, tensões que fazem mover um corpo em ou sob conflito. Se, no Kabuki, cuja prática deriva do verbo *kabuku* que significa desviar ou ser não convencional (KUSANO, 1993), o desvio é estético; por outro lado, ele pode ser visto como outra ruptura da norma, ao dar voz a esse corpo desviado que habita a cidade, perfazendo dramaturgias expandidas. Portanto, as possibilidades que a máscara apresenta, como dispositivo poético, operam não apenas no campo teatral, expandindo-se para a cidade como lócus de experiências diversas. A academia, ao se abrir para uma conversa com a cidade:

*Debería afectar, en primer lugar, a la definición de los modelos de formación de intérpretes, pero sobre todo a los modelos de formación de creadores, que deben asumir no sólo la herencia de la creación escénica pasada, sino también prepararse técnica y conceptualmente para el manejo de lenguajes e instrumentos tradicionalmente considerados ajenos a lo teatral. En segundo lugar, se deberá aceptar que la creación escénica, aun manteniendo como lugar de exhibición privilegiado la sala teatral, puede producirse*

*en múltiples espacios y que su constricción al espacio a la italiana puede en ocasiones constituir un obstáculo para la creación. (SÁNCHEZ, 2008, p. 74)<sup>43</sup>.*

Este é o nosso constante desafio, abrir-se à pólis, invocar o diálogo, atentar-se ao movimento que pulsa na cidade. Em “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, um homem, frente às duas bordas que encerram o rio, decide instalar-se numa terceira margem, perfazendo uma operação desviante. Deita-se num barco e lá permanece, num jogo com os moveres do(s) mundo(s). Esse conto possibilita-nos entabular um diálogo com o dispositivo máscara, pois, ela também é um corpo-em-devir, como o rio. Ao nos movermos pela terceira margem rosiana, o homem pode ser ele próprio e, ao mesmo tempo, ser a canoa, quer pelo encontro das duas peles, quer pelas corporeidades que se tocam. Ser homem e ser coisa, ser fluxo e ser parada, ser vida atravessando os corpos do homem e da canoa. A canoa é uma máscara que ele veste, ou talvez, entra. Lá, no silêncio-sonoro das águas, no tempo espiralar, um jogo em que passado, presente e futuro atuam simultaneamente. Lá, experienciando o estar, e não mais que isso. Partilhando o sempiterno movimento das coisas, os fluxos incessantes de ser e estar. Tal como nos diz um aforismo *kicongo*: o que se passa agora, retornará depois. Talvez essa imagem possa trazer aquilo que pretendemos dizer e somente as palavras não deram conta, pois o fulcro da questão reside no trânsito do agora.

## Referências bibliográficas

BRAGA, Isabel Drummond. Ser Travesti em Portugal no século XVI. **Vértice**, 2. série, n. 85, Lisboa, 1998, p. 102-105.

BRECHT, Bertolt. **A peça de Baden Baden sobre o acordo**. Bertolt Brecht. Teatro Completo, v. 3. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p. 191-211.

---

<sup>43</sup> Deveria afetar, inicialmente, a definição dos modelos de formação dos performers, sobretudo dos modelos de formação dos criadores, que devem assumir não só a herança da criação cênica anterior, mas também se preparar técnica e conceitualmente para a gestão das linguagens e dos instrumentos tradicionalmente considerados estranhos ao teatro. Em segundo lugar, é preciso aceitar que a criação cênica, mesmo mantendo o teatro como um espaço expositivo privilegiado, pode ocorrer em múltiplos espaços e sua restrição espacial à italiana pode, por vezes, constituir um obstáculo à criação. (SANCHEZ, 2008, p. 74) (Tradução livre).

KRENAK, Ailton; ROLNIK, Suely. **Filosofia ameríndia**: por um outro modo de pensar e viver. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=g4\\_hnApXhrU](https://www.youtube.com/watch?v=g4_hnApXhrU)>. Acesso em: 13 jul. 2021a.

KRENAK, Ailton. **Espiral de afetos**. Ideias para adiar o fim do mundo. Disponível em: <[www.youtube.com.br](http://www.youtube.com.br)>. Acesso em: 23 abr. 2021b.

KUSANO, Darci. **Teatros Bunraku e Kabuki**: uma visada barroca. São Paulo: Perspectiva, 1993.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Maiakovski Poemas**. Trad. Boris Schnaiderman, Augusto e Aroldo de Campos. S. Paulo: Perspectiva, 2017.

MARTINS, Leda. Performance do tempo espiralar. In: RAVELLI, Graziela & ARBEX, Márcia (Org.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.

MATURANA, Humberto. **Emoções e linguagem na educação e na política**. Tradução: José Fernando Campos Fortes. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

SÁNCHEZ, José António. El campo expandido de la creación escénica. **Revista Artefacto**, n. 13, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2008, p. 71-76.

SIMAS, Luiz Antonio. **Epistemologia da Macumba**. Aula aberta de encerramento do semestre do Programa de Pós-graduação em Ciências da Informação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ciQLWs7xVCw>>. Acesso em: 30 ago. 2021.