

ÉTIENNE DECROUX E A ARTESANIA DO ATOR

Autora: Doutoranda Maria Beatriz Mendonça

Orientador: Ricardo Kosovski

Bolsista PICDT-CAPES-UFMG

PDEE-CAPES-UNIRIO

Resumo: Em tempos de perda do valor do trabalho, da desmoralização do trabalhador, em tempos de indiferença material e da má qualidade de muitos produtos, este texto se propõe a abrir um diálogo sobre o aspecto da artesanania no trabalho da composição de ator mediado pela investigação da atividade cênica proposta por Étienne Decroux. O conhecimento encarnado do trabalho da atuação e da pesquisa-prática desta, proposto por este mestre da arte cênica do século XX, e seu elogio ao ofício do ator, meio de valorização do humano, é o ponto de partida para algumas perguntas: qual o sentido hoje do trabalho do ator? Presença, precisão, curiosidade e compromisso são ainda qualidades de referência no seu trabalho e se relacionam com o “ser” do artista? Pesquisar a atuação atuando contribui em que medida para a compreensão de sua materialidade?

Trata-se, assim, de conversar também sobre a inquietante, bela e dura relação com a experiência/técnica de ator realizada por Étienne Decroux em longo período. E da relação do conhecimento tácito com o conhecimento explícito na arte da atuação cênica. As peças “Carpinteiro” e “Lavadeira” de Decroux ainda tem algo a nos dizer...

Palavras-chave: Étienne Decroux, composição de ator, ator artesão

Étienne Decroux e a artesanania do ator

Conheci um jovem cineasta que utilizava aqueles bloquinhos coloridos de anotações, com suas páginas colantes, para escrever suas idéias de composição de roteiro e colá-las em uma parede fazendo uma espécie de mosaico visível de pensamentos. A imagem com variações de cores (destes pensamentos) me atraiu quando vi aqueles papezinhos colados em uma ordenação particular. E me chamaram mais a atenção quando, parecendo ter vida própria, mudavam de posição, ou mesmo de conteúdo, com o passar dos dias. Algo brotava ali fruto de um esforço e movimento peculiares. Mas, a escritura final seria ainda imprevisível.

Este texto é composto ao modo destes papéis colados. São anotações impregnadas do impulso dos relâmpagos. Fogos que podem estourar em lugares disciplinaários... Luzes em movimento. É um texto que não possui, portanto, uma reflexão que se pretenda, ainda, coesa.

Também, esta escritura é realizada por alguém que compartilha da seguinte idéia:

pensar a transmissão educativa não como uma prática que garanta a conservação do passado ou a fabricação do futuro mas como um *acontecimento* que produz o intervalo, a diferença, a descontinuidade, a abertura do porvir (LARROSA & SCLiar, 2008: 285) (grifo meu).

Portanto, trato aqui de “acontecimentos”: no ensino, na reflexão e na manifestação desta.

A idéia de experiência, que aqui aproximo da palavra *acontecimento*, carrega o risco, mas também, a prontidão. Um texto pode ser arriscado e também uma experiência perigosa.

A experiência é o que nos passa *e o modo como nos colocamos em jogo*, nós mesmos, no que se passa conosco. A experiência é um passo, uma passagem. *Contém o 'ex' do exterior, do exílio, do estranho, do êxtase*. Contém também o 'per' de percurso, do 'passar através', da viagem, de uma viagem na qual o sujeito da experiência se prova e se ensaia a si mesmo. E não sem risco: no *experi* está o *periri*, o *periculum*, o perigo (LARROSA, 2004: 67) (grifos meus).

Diante disso, o escrito que aqui ofereço é uma pequena imagem do que percebo no processo de trabalho de um ator, e é um traço de minha experiência no campo artístico próxima da “colagem de papezinhos coloridos de anotações”, especialmente da aprendizagem e expressão com a arte Mímica Corporal Dramática, de Étienne Decroux.

A arte de Étienne Decroux, e sua Mímica Corporal Dramática, é a base da pesquisa que desenvolvo atualmente na pesquisa do Doutorado em Teatro no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Para desenvolver tal estudo dei continuidade à participação de aulas, buscando aprofundamentos, bem como tenho me dedicado a participar de seminários e eventos artísticos e acadêmicos que investigam a referida arte e a divulgam.

Meu primeiro contato com a aprendizagem da arte mímica foi em 1989 com a artista Denise Namura, fundadora e integrante da Cia. À fleur de Peau, com sede na França. Em um curso ministrado por Namura aprendi noções práticas da arte mímica em geral e algumas idéias iniciais sobre a Mímica Corporal Dramática. Em 2007 a reencontrei em outro curso e espetáculo e foi bastante instigante perceber sua trajetória artística com traços mímicos. Posteriormente, no

início dos anos noventa, conheci Luis Otávio Burnier, fundador do Grupo Lume-SP, e na época seu coordenador, com quem pude compreender melhor a distinção da mímica de Étienne Decroux. Por meio de sua tese de doutorado conheci alguns detalhamentos desta arte que considerei importantes no meu caminho profissional de atriz. A tese de Burnier, publicada como livro em 2001, denominado “A arte de ator. Da técnica à representação” (BURNIER, 2001), é um texto acadêmico de grande importância e que dá continuidade ao seu trabalho acadêmico na França bem como cita seu contato direto com Decroux entre os anos de 1976 e 1978 em Paris. A importância deste material se dá não somente para a difusão da mímica de Decroux no Brasil mas, sobretudo, no meu entender, por sua ênfase em um modo de trabalho artesão de ator que Burnier parecia desenvolver em seu grupo. Conversando com este sobre seu trabalho com Decroux e seu trabalho no Grupo Lume, na ocasião em que ele esteve em Belo Horizonte para integrar minha banca de concurso de professor na Universidade Federal de Minas Gerais, em 1993, recebi um estímulo profissional importante para a pesquisa dos caminhos da arte mímica e as possibilidades de sua transcrição no trabalho do ator contemporâneo.

De meados dos anos 90 até 2008 fiz diversas aulas de teatro e movimento em cursos livres no Brasil, buscando as especificidades da Mímica Corporal Dramática. Neste sentido, realizei oficinas e cursos livres desta arte com Ana Teixeira-SP e Stephane Brodt-França entre 1995 e 2008, e também com Paulo Trajano-RJ, todos estes formados no Theatre de L’Ange Fou-International Scholl of Corporeal Mime, dirigida por Corinne Soum e Steven Wasson quando esta estava sediada em Paris-França.

Também tive aulas com Ricardo Napoleão-SP, Joseph Nadj-França e Luis Louis-SP, em cursos que possuíam relações diretas com a arte mímica e o teatro físico.

Neste ano de 2009 acompanhei os trabalhos da Escola Internacional de Mímica Corporal Dramática em Barcelona/Espanha, a “MOVEO”, e tive aulas desta técnica com Stephane Levy, Sophie Kasser, Oscar Valsecchi e Olivier Decriaud, todos formados na referida escola de Mímica Corporal Dramática dirigida por Corinne Soum e Steven Wasson, com sede atual em Londres-Inglaterra. Junto dos artistas-professores da Moveo realizei também um espetáculo com um trabalho de composição artística apoiado nos estudos desta técnica, uma atividade integrada ao processo de formação mímica nesta escola. O espetáculo, inspirado na dramaturgia “O jogo da peste”, de Eugène Ionesco, foi desenvolvido pelos profissionais da escola e seus estudantes de

modo colaborativo, sendo apresentado publicamente no Teatro Bòbila em Barcelona, em junho de 2009.

Esta experiência de criação foi uma realização importante no percurso da minha pesquisa do Doutorado na medida em que enfatizou aspectos do trabalho artesão do ator por meio da arte mímica decrouxiana. Salientou também a responsabilidade do artista cênico tanto na própria preparação técnica como no trabalho de composição, destacando procedimentos de formação e direção artísticas, com bases nesta arte que, até o momento, estavam obscurecidas ou mesmo omitidas em vivências e aprendizagens anteriores com professores-artistas no Brasil.

Em seguida, em Paris-França, na Escola Hippocampe, realizei um curso de mímica e composição com Thomas Leabhart. Este professor-artista possui um histórico de trabalho de proximidade direta com a obra de Etienne Decroux. Bastante ativo e sensível na relação com a arte deste mestre, Leabhart é o autor do livro “Modern and post-modern mime” (LEABHART, 1989), editor e redator da importante publicação norte americana denominada “Mime journal” periódico destacado nos anos 70 e 80 e vital para o conhecimento do pensamento decrouxiano e seu impacto artístico na cena contemporânea. Nestas revistas encontram-se traduções de escritos de Decroux, transcrições de entrevistas, ambas realizadas pelo próprio Leabhart, e também depoimentos e artigos de parceiros artísticos e ex-alunos diversos. Em 2008 Leabhart organizou e publicou dois importantes livros que são: “Decroux sourcebook” (LEABHART, 2008) e “Étienne Decroux” (LEABHART, 2008).

No mês de julho, em São Paulo, foi realizado o primeiro evento especialmente dedicado a arte mímica decrouxiana denominado “Projeto mímicas”. Marco importante para o encontro de artistas e pesquisadores que trabalham com bases nesta arte, o evento incluiu seminários, oficinas, apresentações artísticas e o lançamento de uma revista com a qual colaborei com um texto que integra, em partes, este que aqui se apresenta.

Em todas estas oportunidades de aprendizagem e pesquisa artística busquei o aprimoramento na apreensão da arte de Decroux tentando compreender os discursos que se apresentavam sobre ela e sua recepção. O acesso as informações neste campo artístico não é um processo fácil a começar por um fato, que o próprio historiador cênico Marco de Marinis comenta, relativo a tradição de transmissão oral desta arte (MARINIS, 1993, 2005). Para Marinis a tradição de transmissão oral bem como a difusão bastante restrita da arte de Decroux dificultou

muito a pesquisa historiográfica bem como a difusão de informações aliadas ou não a processos práticos. Também, destaca-se que no Brasil há uma grande restrição para o ensino desta arte. Não existem cursos regulares de formação e os que existem geralmente são vinculados as atividades profissionais de quem os ministra (todos estes profissionais com formação na escola de Corinne Soum e Steven Wasson) ou mesmo aos cronogramas e motivações de seus trabalhos artísticos. Neste sentido, pude observar que mesmo um estudante-ator no Brasil que integrasse uma companhia teatral neste país que possuísse bases nesta técnica e que a desenvolvesse durante aproximadamente cinco anos, por exemplo, não parecia possuir clareza quando ao seu processo formativo e uma independência desta formação para alçar vôos próprios, mesmo porque o objetivo maior neste contexto também não demonstrava ser a transmissão da técnica decrouxiana.

Aprimorar a técnica de ator com bases na arte de Decroux significou e significa para mim uma depuração artística, uma persistência no sentido da realização de um trabalho rigoroso técnico de ator. Junto de outros atores que desenvolvem esta técnica pude perceber sua grande disposição de treinamento técnico se envolvendo com esta arte até os confins de seu equilíbrio, procurando engrandecer seus gestos e atitudes por meio de fragmentações do corpo, de estudos de linhas e curvas, ou mesmo em imobilizações de ações que suspendiam explosões. E as ressoavam. Isso não somente me inspirava, e inspira, como cria motivação objetiva e concreta de trabalho artístico.

Não percebo a técnica da Mímica somente como um treinamento para atores, ainda que possa servir muito bem a isso e que o dito acima se revele na perspectiva dos valores técnicos desta arte. E assim, não estudo uma peça de Decroux como “A Lavadeira”, por exemplo, como somente um exercício técnico de “triplos desenhos” e “contrapesos”, bem como a peça “O Carpinteiro” também não é somente um estudo das articulações do movimento corporal. Percebo que esta técnica de ator está além disso, ou seja, de uma disciplina útil para a preparação técnica corporal de um profissional da cena. Neste sentido, eu a busco não somente abordando seu aspecto técnico, mas procuro percebê-la no sentido de revisar pensamentos que a orientaram em sua composição histórica articulando-a também com o pensamento contemporâneo.

Independente disso, o aspecto da artesanania parece não se ausentar nunca nesta arte. E o que entendo sobre artesanania se apóia, neste momento, principalmente no pensamento do sociólogo Richard Sennett em seus estudos sobre cultura material (SENNETT, 2009).

A artesanaria para Sennett é um conhecimento encarnado e um conhecimento de si. É o elogio ao trabalho bem feito, que gasta o tempo que for necessário, ainda que seja muito tempo, na composição e expressão de um resultado. A artesanaria é também pensamento e combina “cabeça e mão” de maneira especialmente rigorosa e articulada no desenvolvimento de uma habilidade, de um compromisso único com o material de trabalho, de uma disposição curiosa com o material em uma relação inquietante, e muitas vezes dolorosa, com a técnica. E, especialmente, a artesanaria não é um fato neutro pois que é feita pelo ser humano (SENNETT, 2009: 360).

Ainda que pareça juvenil a afirmação de Decroux de que “o teatro é a arte de ator” (DECROUX 2000: 84), implicando assim na compreensão de uma espécie de “atorcentrismo” no teatro, o fato do ator estar no centro da composição cênica, um material imprescindível à esta expressividade, desloca o foco da criação do campo da dramaturgia, da literatura dramática, e qualifica a artesanaria do ator como fonte importante no campo teatral.

Dentro desta abordagem, saliento que na pesquisa em andamento não há uma busca de uma “dramaturgia de ator”. Busco outra coisa fora da idéia dramaturgica. Busco uma “abertura do porvir”...

A discussão sobre a necessidade de pensarmos um outro campo de expressividade, talvez mesmo um outro conceito diferenciado da dramaturgia para falarmos sobre a composição atoral não é um fato novo e possui histórico importante nos Estudos da Performance, diferentemente da idéia de um “pós-dramático” que carrega também, em si, inevitavelmente, o “dramático”.

A poética decrouxiana trata do dramático, é verdade, mas, no meu entendimento, este “dramático” ainda que possua um histórico cênico bem determinado, pode ser percebido hoje de modo diferenciado, como algo da ordem do “indizível” e, ainda, da multiplicidade dos sentidos. Este “dramático” decrouxiano pode tocar no precível, na fragilidade e vulnerabilidade do artista que o experimenta. E ainda que a técnica transmitida a mim possua pontos de referência que pareçam estáveis, eles são mutantes. Ora, estamos falando de uma técnica artística, falamos de uma transmissão de atos artísticos, de atitudes de arte. Mudar e transformar é um valor intrínseco a arte. Recordo-me aqui da “didática da invenção” do poeta Manoel de Barros: “repetir, repetir, até ficar diferente. Repetir é um dom do estilo...” (BARROS, 2002: 11).

A conquista deste dramático na arte de Decroux é atravessada por um procedimento da cópia que é um procedimento usual no processo artesão. Quem tem medo da cópia? Quem receia repetir? A condição da aprendizagem da mímica é a repetição, a imitação em variados processos de trabalho. Não há o que temer. Isto não é impedimento para uma abordagem artística performativa que transcenda o próprio dramático histórico, canônico. O que há para se temer é, na verdade, o tempo escasso para a aprendizagem de um ofício como este que não existe mais neste momento contemporâneo obscuro. O tempo hoje parece incitar somente sobrevôos na paisagem e não a apreensão dela, diferentemente dos turistas, certamente. Na repetição está a técnica como processo de criação. E, assim, está a proposta de Decroux para a artesanaria do ator.

Quando se é arte com esta mímica? A arte surge do tecer de seu próprio ser. Em uma cultural material como considero a tradição mímica, o conhecimento encarnado é tecido em si, e é o próprio tecido, em uma valorização suprema do trabalho humano. Em tempos de indiferença material e de má qualidade de tudo, dos objetos falsificados, em um tempo de perda da moral do trabalho e de desmoralização do trabalhador, a mímica nos convida para uma espécie de “tear”...

O ofício do mímico, que continuo aprendendo, pesquisando, estimula uma experiência com materiais concretos. Ações concretas, metamorfoses do corpo, o que não significa ações legíveis, de única leitura... E que, paradoxalmente, podem não significar uma “ação dramática” em uma “mímica dramática”. E, portanto, “aprender das coisas requer preocupar-se com a qualidade das telas ou o modo correto de preparar um peixe”... (SENNETT, 2009: 19).

O artista-artesão Decroux não poupou seu próprio material de trabalho. Sua qualidade de ação foi tamanha que “explodiu” seu próprio corpo ressoando-o até mim. Seu desejo de realizar bem uma tarefa vem a ser a síntese de seu impulso de ação. Este “realizar bem” não se refere somente a uma questão técnica, mas é também relativo a estar bem na relação com o mundo pesquisando a grandeza da expressividade humana, do sentido de existir. Se “todo bom artesão mantém um diálogo entre umas práticas concretas e o pensamento” (SENNETT, 2009: 21), ainda que em uma prática contínua, no desejo de qualidade, exista o perigo da obsessão e de uma irracionalidade que afaste o artesão do convívio com outros e com o mundo, no caso de Decroux, sua habilidade, seu extremo compromisso com sua arte, conecta-se com um pensamento rico que puxa minha curiosidade, incita a poesia na reflexão. Mas, não só. A questão sobre a habilidade e a qualidade do fazer nesta mímica exige um refinamento filosófico para o enfrentamento das

frustrações do fracasso de seu exercício. Enfrentar as incertezas da prática, as resistências do material, isto é, as variações do próprio material humano em trabalho árduo são situações presentes no cotidiano da aprendizagem mímica.

Na oficina do artesão Decroux, que encontro aproximações com um laboratório científico, e a autoridade do mestre de ofício está na tentativa de equilibrar a expressão do conhecimento tácito e o conhecimento explícito. Referindo-se a autoridade de artesãos históricos como Antonio Stradivarius, o sociólogo Sennett diz: “grande parte de sua autoridade vem de ver o que os outros não vêem, de saber o que os outros não sabem: sua autoridade se manifesta em seu silêncio” (SENNETT, 2009: 102). Este silêncio diz respeito ao tempo de elaboração da artesanaria em um momento de interiorização, de experiência muitas vezes solitária também. Corinne Soum faz um relato sobre o processo de direção de Decroux salientando que:

Uma vez que Decroux descobria uma ação que o inspirava pela sua forma ou seu ritmo, então, punha-se a construir. Pouco a pouco nascia um tema, e então Decroux era incansável sobre a maneira de alimentar e elaborar. (...) Uma vez o tema da peça decidido, Decroux não parava de aperfeiçoar, não gostava de terminar, gostava incessantemente de procurar, não gostava de histórias anedóticas, tinha uma predileção para as peças muito curtas, cinco a dez minutos em geral. (...) As peças que Decroux criou conosco não partiam de um estudo psicológico das nossas personalidades, mas certamente, no resultado, revelaram-se como perfeitas imagens que éramos (SEIXAS, 2009: 23).

Transmitir o “silêncio” do artesão parece ser algo realmente difícil. Como explicitar uma experiência desta natureza? Escrevê-la não é suficiente, ainda que necessária. Decroux transmitiu e escreveu. E para o historiador Marco de Marinis foi um artista-teórico (Marinis, 1993: 140). Mas, a linguagem tem limites. E os registros fílmicos também... Uma arte artesã precisa respirar com o tempo em vez de se congelar como único modelo em uma mídia datada em determinada época.

Assim, aprender fazendo, ter o compromisso com a artesanaria da atuação, buscar processos de aprendizagem que provoquem a educação poética no teatro tem sido minha busca no encontro com a tradição da arte decrouxiana, em seus *acontecimentos*. Experiência mutante e perigosa...

Para além de questões de estilo, e da técnica em si, o corpo-Decroux é um corpo curioso, trabalhador, metamorfótico, organizado, articulado, em prontidão e que, paradoxalmente, pode “explodir”, deve explodir. Pois, a boa educação do corpo aliada a vergonha, que é base da autodisciplina e do processo civilizador, controlador, acabariam com a liberdade de criação que

um artesão necessita para fazer seu bom trabalho. Acabariam com o jogo. Entendo a vontade de Decroux em “educar” o corpo “deseducado” do artista ocidental percebendo isto como ausência de técnica artística, de um corpo preparado e expressivo com “artifícios artísticos”. Mas, entendo também que esta des-educação deve ser pensada hoje na relação com o corpo que não quer mais trabalhar, não quer sentir dor, não quer lutar e quer somente estar sentado. Decroux salientava sobre os perigos do artista não ter a disposição de estar de pé como metáfora para o trabalho que propunha de grande empenho e esforço físico. Mas, de fato, nesta arte, isto não é somente metáfora e a verticalidade é um procedimento central nesta artesanania do corpo.

A idéia de “explosão” acima comentada pode se relacionar também a uma idéia de “iluminação”, no sentido da liberdade do criar. E pode também fazer referência a explosão do drama... A Mímica Corporal Dramática está no domínio de uma cena não realista-naturalista, ainda que se preocupe com o real na cena. Se pensarmos na fragmentação da explosão do corpo artístico, fragmentado antes na preparação e depois na criação, ainda que esta dicotomia seja também controversa, ganha-se algo e perde-se algo. Constatato, assim, que o corpo do artista em jogo não é uma vantagem formal, mas um desafio para a desmaterialização e criação de uma outra expressividade. Um “corpo fictício” surge, no sentido que aponta Marco de Marinis no estudo sobre a corporalidade artificial (MARINIS, 1997: 84-93).

Decroux diz: “A arte é feita pelo homem e tem em si, possivelmente, o artifício. Então, o teatro que desejo ver é um teatro artístico” (SEIXAS, 2009: 12).

Uma constatação é que a mímica perturba a facilidade e a tranquilidade da comunicação que estamos acostumados no cotidiano e, a começar por isso, se apresentou a mim como uma poética radical desde que a conheci.

Depois de 1999, com a idéia do “teatro pós-dramático” publicada por Hans-Thies Lehmann na Alemanha eu poderia dizer que um aspecto importante sobre a relevância da mímica no panorama dos Estudos Teatrais e Performativos se dá porque ela fortalece a ruptura com uma paisagem do teatro dramático e com procedimentos cênicos habituais como o teatro de diretor. Isso sem falar para o conceito de personagem, peça e encenação que ela também pode explodir.

Neste aspecto, há um relato importante de Corinne Soum quando comenta sobre o trabalho de criação de personagens em sua companhia teatral, o Théâtre de L’Ange Fou:

Progressivamente nas criações originamos uma espécie de família de personagens, que se reencontram de espetáculos em espetáculos e são confrontados em novas fábulas. Esta ‘Commedia dell’Arte’ pessoal põe em cena, por exemplo, os Anjos, masculinos ou femininos, misteriosos ou mais ‘chaplinianos’, igualmente uma personagem de diabo, de ditador, ou ainda de alquimista louco. (...) Naturalmente na construção corporal destas personagens reencontra-se uma estrutura profundamente influenciada pelas peãs de Decroux. Com efeito, em seu repertório, ele teve a genialidade de criar Arquétipos, uma espécie de mitologia moderna, a qual continua apaixonante recorrer durante a elaboração do comportamento físico de personagens, mesmo em outro universo (SEIXAS, 2009: 27).

Finalmente, referindo-me ainda a alguns aspectos procedimentais da mímica lembro que na beleza dos torsos das esculturas do francês A. Rodin, que pulsam por si só e inspiram Decroux em sua poesia, está a poética do fragmento como um procedimento no processo de criação (NOVAES, 2003: 305). Este escultor fabrica fragmentos e acentua a força expressiva de uma atitude específica, de um passo, ou de uma ação. Cria contornos deformantes. Na arte viva, talvez, seja possível pensar que as figuras oriundas da explosão do corpo decrouxiano, da sua artesanaria, sejam figuras do imperfeito, pois “a decomposição é de fato uma crise do corpo que busca sentidos no imperfeito” (NOVAES, 2003: 312). Eu gostaria de dizer hoje, paradoxalmente, sobre a busca de sentidos no des-humano, desterritorializando a super humanidade do ser... Diria que neste teatro da Mímica Corporal pensamos enquanto fazemos sobre o sentido do trabalho do ator hoje.

Bem, isto foi só um relâmpago... e os papeizinhos coloridos continuam a mudar de lugar...

Referências bibliográficas

BARROS, Manoel. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BURNIER, Luiz Otávio. *A arte de ator. Da técnica à representação*. Campinas/SP: Ed. UNICAMP, 2001.

CORINNE, Soum. *Conferência ECUM*. Belo Horizonte-MG, 2002.

DECROUX, Étienne. *Palabras sobre el mimo*. Trad. César Jaime Rodríguez. México: Ediciones El Milagro/Arte y Escena Ediciones, 2000.

_____. *Paraules sobre el mim*. Trad. Mariana Miracle e Maria Zaragoza. Barcelona: Institut del Teatre, 2008.

- ____. *Paroles sur le mime*. Paris: Librairie Théâtrale, 1963.
- LARROSA, Jorge. *Nietzsche & a educação*. Trad. Semíramis Gorini da Veiga. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- ____ & Carlos Skliar. *Habitantes de babel-políticas e poéticas da diferença*. Trad. Semíramis Gorini da Veiga. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- LEABHART, Thomas. *Modern and post-modern mime*. London: Macmillan Ed., 1989.
- LEHMANN, Hans Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MARINIS, Marco de. *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrologia*. Trad. Cecília Prenz. Buenos Aires: Galerna, 1997
- ____. *Conferência UDESC*. Florianópolis-SC, 2005.
- ____. *Mimo e teatro nel novecento*. Firenze: La Casa Usher, 1993.
- NOVAES, Aduino (org.) *Homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- SEIXAS, Victor de (org). *A mímica corporal dramática no Brasil e o legado de Étienne Decroux*. Revista Projeto mímicas. Caderno 1. São Paulo: Editorial Angatu, 2009.
- SENNETT, Richard. *El artesano*. Trad. Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Ed. Anagrama, 2009.