

Teatro, corpo e emoção na formação humana.

Processos de produção do conhecimento: debate e discussão em teoria social

GT 26 – Sociología del Cuerpo y de las Emociones

Regina Maria Silva Santos

Resumo:

Este estudo procura entender o papel do teatro, corpo e emoção no processo de condução humana. Utilizando como referência as relações culturais, sociais e como elas são impressas no corpo do ator, pontua as relações de poder que aprisionam. No teatro, as emoções são liberadas servindo de mediadora da metafísica, começando na pele, indo do gesto ao pensamento, passando pelos órgãos, como se o próprio corpo fosse o ideograma ontológico no processo de socialização do indivíduo, tendo em vista que a emoção tem bases orgânicas. Para responder estes questionamentos buscamos as contribuições de: Artaud, Cañas, Foucault, e Herrera.

Palavras-chave: teatro, corpo, emoção, poder, liberação.

1 - Introdução

Desde os princípios do desenvolvimento da humanidade, o corpo do indivíduo se apresenta como um lugar onde a cultura inscreve seus signos. Por isso, não pode ser estudado separado das emoções que emanam do próprio corpo. Mesmo sabendo que o corpo é também visto como um lócus físico e concreto, uma superfície moldável, transformável, remodável por técnicas disciplinares.

Segundo Foucault (1997), o corpo sofre influências das relações de poder. Ele seria um arcabouço para os processos de subjetivação, a trajetória para se chegar ao “ser” e também ser prisioneiro desse. Nesse sentido, podemos dizer então, que a constituição do ser humano, como um tipo específico de sujeito, somente é possível pelo “caminho” do corpo.

Entretanto, sabemos que na história do ocidente, mais especificamente a relacionada com a tradição cristã, o corpo sempre foi separado da mente e das emoções, como uma tentativa de assemelhar o homem à imagem divina, pois no cristianismo o corpo é visto como a prisão da alma e representaria nossa vida terrena de pecados. Ou seja, tido como responsável pelas imperfeições humanas, segundo o pensamento platônico, composto de duas esferas distintas: a alma e o corpo; a primeira como sendo a parte inteligível, a sabedoria, e a segunda como sendo o aprisionamento dessa alma.

Segundo estas filosofias, o corpo e a mente passam a ser definidas como atributos que habitam o mesmo ser, por fazerem parte de uma mesma substância. Baseamo-nos nas palavras de Foucault (1997, p.29), “o suplício dos corpos, tem como motivação a salvação da alma dos condenados”. De acordo com ele, o método de punição, passa pelas técnicas de poder presentes nas instituições sociais, como escolas, hospitais, prisões, etc. Seguindo esses princípios, podemos dizer que as relações de opressão são reproduzidas pelos corpos, por apresentar um status de domínio ou submissão, em consequência as ligações culturais e sociais vão ser impressas no corpo de modo a não existir linearidade nesse processo, ao mesmo tempo em que o corpo está sujeito a essas relações de poder, ele também se constitui a todo o momento, se relaciona e deixa vazas suas emoções.

As emoções que antes estavam acorrentadas, agora são liberadas no espaço teatral. Nele, o corpo se liberta, emanando vibrações de forma viva por meio da representação teatral. Por considerar que o teatro é a via mais apropriada para o indivíduo atingir a esfera emocional e vivencial. Para Herrera (2001, p. 40), “o primeiro passo neste sentido requer um apurado ajuste interior com os sentimentos e as emoções em adequação com a própria vida”.

Mas chegar ao conhecimento de si mesmo, do seu corpo, significa deixar de lado o terror ao espelho para se reconhecer como tal, e não vale nenhum tipo de olhada condicionante, nem fingimento, ou dissimulação da realidade. Segundo o autor, é necessário ser valente para deixar vazas suas emoções e sentimentos e não tratar de afrontar as emoções com simples respostas, ou tratamentos disciplinares, ou terapêuticos. Por saber também que no teatro a emoção é vista como uma linguagem mediadora da comunicação e expressão do ator.

Podemos dizer então, que no teatro o ator serve-se de sua afetividade para estabelecer uma relação por meio da liberação corporal, tendo em vista que no prazer há liberdade e se há liberdade, há também sinceridade e, emersa nesse processo está a emoção. Por isso se diz que o ator é uma atleta afetivo, e que o treino é necessário para a descoberta das potencialidades e das emoções. Mas, isso não quer dizer que o ator tenha que se tornar um atleta, e sim usar da afetividade como desencadeadora da própria emoção. Porque toda emoção não parte do vazio, nem são pontos iniciais, elas trazem consigo experiências que irão condicionar o grau de relação manifestado pelo ator no ato da representação.

Para entender este pensamento nos apoiamos em Artaud (1990), o teatro é para ele um vínculo de emoção, que sai do ator para o espectador, mesmo as sensações corpóreas como os odores, as tensões e o relaxamento muscular, entre outros, têm influência sobre as emoções, que são experimentadas como sensações corpóreas. Segundo ele, esses elementos não verbais da consciência têm importância fundamental para o ator porque está intimamente ligada à própria matéria e substância do teatro, “a emoção humana”.

A emoção poder ser evocada através das palavras, mas ela não é em si mesma verbal, porque toda emoção tem bases orgânicas. Aqui vamos nos deter nas teorias de Cañas (1992, p.35), “é cultivando sua emoção em seu corpo que o ator recarrega sua densidade, antecipando os pontos do corpo que precisam ser tocados”. Significa saber brincar com seu próprio corpo de modo a levar o espectador a sentir-se em transe mágicos, e o resultado desse jogo corporal eleva o emocional tanto do ator quanto do espectador, aquele que observa passivamente o desenvolvimento do trabalho teatral.

No palco, a cada noite o ator passa a ser único. Ele e seu corpo no ambiente teatral, expressando sua personalidade por meio da coreografia corporal, adequando o relacionamento interpessoal a situações da vida diária em forma de representação compartilhada com o espectador. Nesse processo, o corpo é o elemento principal, ele serve como fluido de sentimentos e emoções expressas em uma variedade de estágios e ações físicas, psíquicas, afetivas e psicomotoras, refletidas também a partir dos sentidos que as diferentes culturas atribuem ao corpo por meio dos sistemas simbólicos contidos nos grupos culturais e pelas formas como o indivíduo se relaciona com estes grupos no teatro.

Nesse sentido, faz-se necessário esclarecer que nas últimas décadas, o teatro, a emoção e o corpo do ator passaram por vários processos de transformações de modo a modificar não somente a concepção do trabalho teatral, mas também o corpo do ator. Pensadores, teóricos, filósofos e poetas com objetivos de buscar novas técnicas de treinamento corporal, desnudaram, desbloquearam o corpo do ator para retirar dele as entranças psicofísicas que limitavam a plasticidade estética e o desempenho artístico. Ou seja, livrar o ator dos padrões socioculturais que durante anos aprisionou a criação teatral.

Pode-se dizer que esse foi o início de um rompimento com a estética tradicional em prol da construção do corpo, mente e emoção, fundamentais para os processos de criação artística pautados na técnica: biomecânica de Meyerhold, nas ações físicas de Stanislavski, na mímica corporal dramática de Drecraux, no treinamento físico e o reconhecimento pessoal de Grotowski, nos princípios da antropologia teatral de Barba, no gesto social de Brecht, no teatro político de Boal e na poesia corporal

de Artaud, entre tantos grandes mestres que reinventaram o teatro e o corpo do ator no século XX. A partir deles o ensino de teatro e a preparação do ator passaram do plano estritamente teórico para o treinamento prático pautado no corpo.

Deste modo, podemos dizer que as novas teóricas estudadas por estes autores não foram só tentativas de comunicar a plenitude da experiência e das emoções humanas, elas ultrapassaram o uso discursivo e da linguagem para criar em comunhão com a plateia, o vínculo entre o ator e o seu corpo. Nesse entrelaçamento, a emoção flui livremente e o teatro rompe com os conceitos tradicionais de representação e busca se aproximar da vida, da verdade corporal.

Nesse sentido Artaud, vai afirmar seus estudos que a consciência é formada por inúmeros elementos dos quais apenas uma ínfima parcela pode estar diretamente formulada em palavras. Para ele, as sensações corpóreas são sentidas continuamente. Mas, são sempre reprimidas por uma forma verbal e por comportamentos sociais padronizados.

O espírito racionalista, o pensamento analítico, e a forma lógica de Artaud, seriam os responsáveis pelo aniquilamento das correntes tradicionais, influenciando outros pensadores teatrais e filósofos preocupados com o corpo a exemplo de Michel Foucault (1997). As técnicas corporais estudadas por ele apontam para um adaptar do corpo, e os modos específicos de comportamento e de autocontrole. Também aponta para a resistência da emoção como algo fundamental na vida social e mental do indivíduo. Estes contextos pontuados por Foucault deixa claro que a resistência separaria e classificaria as sociedades ditas primitivas das civilizadas. Em outras palavras, nas sociedades primitivas a reação das pessoas seriam mais ou menos brutais, irrefletidas inconscientemente. Enquanto que nas sociedades civilizadas haveria relações mais precisas por parte dos indivíduos comandados. Esse tipo de conduta corporal, controlado e resistente das emoções nas sociedades civilizadas, bloqueia o processo de criação e liberação emocional deixando suas marcas no trabalho teatral.

Essa atitude corporal é peculiar em determinadas sociedades, e diz respeito a algumas técnicas que envolvem a corporeidade humana como, por exemplo: andar, olhar, sentar, comer, beber, dançar, correr etc., todos esses elementos fazem parte da arte de usar o corpo humano e é uma forma de educação e de dominação corporal exercida por uma autoridade ou pelas sociedades a qual o indivíduo está vinculado. Para Foucault, a disciplina corporal é uma política de controle e domínio do indivíduo nas sociedades tidas como modernas e são construídos por meio do adestramento dos corpos através da vigilância hierárquica, e da sanção normalizadora, desencadeada por meio da disciplina, ao comandar o processo de socialização dos corpos em busca de produtividade.

Essas tecnologias de poder fabricam indivíduos cujos corpos são dóceis e úteis para as sociedades produtivas. Por outro lado, também, o uso do corpo no teatro foi se limitando, perdendo significado e a emoção ficou comprometida, acarretando no esvaziamento da fluidez artística, banalizando o processo de treinamento do ator. Tudo porque fora separado a cabeça e o corpo, razão e emoção, esquecendo que o sentido é comandado pelo sistema nervoso central e pelos neurônios.

Entretanto, sabemos que a razão, emoção e a imaginação são processos cognitivos complexos fundamentais ao comportamento humano. A elas se integram também a constituição do raciocínio que requer memória e imaginação. A imaginação se constitui de um esquema composto de experiências diversas, já razão por sua vez solicita raciocínio para conectar as ideias que em princípio nada tem haver entre si. Ou seja, a imaginação não é liberação total e irrestrita, ela está vinculada aos processos da consciência central e, são estimuladas por diversas fontes de movimentos cenestésico em conexões com os processos corpóreo/mentais.

Aqui voltamos aos estudos, Cañas (1992) quando ele pontua que no teatro, o corpo é o lugar mais adequado para se perceber que não existem diferenças entre natureza, cultura, razão e emoção. O ator é um organismo vivo com noção constante das coisas dirigida ao palco, podendo por sua vontade modifica-la ou unir, pensamento, gesto e emoção. Estas situações pode ser também percebida

nos estudos Foucault, porque ele concebe o corpo como o receptor das emoções. No espaço teatral o ator produz e movimenta as ações e as paixões pela respiração, moldando o personagem de modo a alcançar os prazeres através das forças provenientes da representação.

Por outro lado, Artaud afirma que as emoções têm bases orgânicas. Que veem da pele ao pensamento, e do corpo ao nível metafísico, sem separação entre corpo e mente. Para ele, mesmo quando o corpo do ator está calado ou quando tenta esconder seus sentimentos, evidencia suas emoções expressas através dos gestos e expressões faciais carregados de simbologias e interações que muitas vezes prescindem da oralidade.

2 - Corpos, emoção no espaço da representação.

No teatro, o corpo não está dado, ou simplesmente doado pelo indivíduo ao ator. Todo trabalho corporal do ator é construído, sobre ele repousa a hipótese de que nem tudo é certo ou errado, mas sempre uma perspectiva verificável, que permite ao ator tornar seu corpo um espaço material onde às forças se desdobram e se produzem. Nesse sentido, cabe ao ator saber captar e irradiar as vibrações, aprender a refazer trajetórias e pontos de confluências, para produzir, com o seu corpo, conflitos que não pertencem ao indivíduo, mas que, em ação se expandem e os leva às últimas consequências no palco, criando um espectro plástico de formas e imagens corporais. Portanto é preciso estar sempre atento para o fluxo da emoção que é liberada, para não perder o controle pessoal e cair no delírio. Tendo em vista que no teatro o corpo do ator passa por um processo de decodificação dos gestos e dos movimentos para tornar visível a expressividade corporal durante o treinamento. Mais, sem deixar que os objetivos a serem alcançados com o treinamento corporal do ator se transformem em um virtuosismo técnico, tipo dos desenvolvidos pelos bailarinos.

O corpo do ator quando entra no espaço teatral vira um receptáculo dos movimentos íntimos da alma humana, fazendo com que esse corpo cênico adquira uma temperatura interior que torna incandescente as ações do ator para ele se transformar em uma presença ativa em cena. Considerando as palavras de Artaud (1990 p.32) “o teatro é o lugar onde se aprende a anatomia humana, através dele se cura e rege a vida”. Segundo ele, o verdadeiro teatro é o exercício de um ato perigoso e terrível, porque visa à total transformação orgânica e física do corpo humano.

Seguindo também os pensamentos de Cañas (1992) no ambiente teatral o corpo está em constante movimento, e suas ações são carregadas pelas emoções do cotidiano. Desse modo, fica fácil entender porque o corpo está atrelado a um fluxo de emoções e sentimentos constante. Já Herrera (1999) pontua que tem de se considerar que a emoção e o sentimento são formas primeiras de relação de um organismo com o mundo exterior, nesta relação, o organismo se relaciona com o objeto ou uma situação externa a ele. Ainda de acordo com o autor, a emoção indica ao organismo a existência de uma situação, fazendo a ponte entre elas, porque o organismo é dotado de mecanismo de regulação, cuja função é manter a estabilidade interna.

Nesse caso, a emoção que é desencadeada pelo organismo, ao se relacionar com a situação externa, se desestabiliza e causa uma reação adequada ou não àquela situação que está em processo, gerando novas reações corporais, que por sua vez se tornam públicas para o observador externo.

Para o ator não é fácil, reconhecer o lugar da emoção e do sentimento. O reconhecimento destes estados emocionais reorienta o seu papel na construção do personagem, mas não cabe a ele expressar sentimento alheio e sim perceber com cuidado suas próprias emoções e sentimentos, verificando a cada momento como está o seu corpo na ação e no espaço representativo. Visto que a emoção e o sentimento são responsáveis pelos estados corporais e pelas reações/ações do corpo de modo a restaurar sua função e sua estrutura humana.

Durante o processo de treinamento vários estímulos corporais são aflorados para dar suporte técnico e reorientar as funções corpóreas/mentais responsáveis pela criação artística e pelo equilíbrio interior do ator. Essa percepção é fundamental para o ator, mesmo sendo ações subjetivas, inconscientes, elas dialogam entre si e o resultado é o pleno desenvolvimento das habilidades expressivas e comunicativas, agindo indiretamente no processo de construção do personagem e na inter-relação do ator com o espectador, no espaço cênico.

Nesta perspectiva podemos dizer que esses processos são de ordem corpórea e são construídos muitas vezes por meio das imagens mentais operadas pelo cérebro. Pensar, raciocinar, imaginar, lembrar, planejar, ter consciência são operações mentais de ordem cognitivas mais amplas, tendo como substrato orgânico o próprio funcionamento do sistema nervoso desencadeador dos processos da emoção e sentimentos, fazendo a mediação entre o passado e o presente.

Essa relação é percebida no ambiente teatral pelo espectador, aquele que olha que observa atentamente a tudo que acontece em cena, identificando as ínfimas nuances do corpo no espaço. O corpo que se encontra no estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos, e os erros, e nele, também se atam e de repente se exprimem, mas também se destacam e entram em lutas uns com os outros constituindo o conflito teatral.

Nas palavras de Foucault (1997, p.29) “no corpo é onde a alma pretende se unificar, onde o “eu” inventa para si uma identidade e lá tudo procede”. O corpo é uma complexa rede de pulsações, intensidades, pontos de energia e fluxos que coexistem com lembranças corporais acumuladas, ou codificadas, mas, sem esquecer que ele está imerso no universo de poder que pode ser desvelado no palco, espaço mágico de intercâmbio de papéis.

Dentro desta perspectiva podemos dizer que o poder e o saber estão intimamente ligados e não há constituição de poder sem constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não supunha e não constitua ao mesmo tempo a relação de poder, que de certa forma estão implícitas no trabalho do ator. Isso por entender que o teatro é um instrumento de educação e como tal um instrumento político por natureza.

3 - A prática educativa e sua relação com o corpo, o teatro e a emoção.

Nos princípios educativos que norteia à pedagogia corporal no ambiente teatral as dimensões lúdicas, do corpo do teatro e da emoção são analisadas como processos permanentes de construção do fazer artístico. Desse modo, vistos como linguagens complexas que sofrem repressão e limitações, acabando sendo sempre esquecidas ou anuladas nas práticas educativas. Para Foucault, se o corpo é reprimido, o movimento não pode ser livre. Cria-se assim uma dicotomia entre as duas formas de comunicação que devem caminhar juntas em harmonias. Tendo em vista que o homem é um ser total, portanto, necessita de seu corpo para atingir seus objetivos.

Trabalhar com o corpo na educação implica em desenvolver movimentos sensorio motor, percepção, consciência, processos mentais, envolvidos num fluxo contínuo de relação entre o corpo e o ambiente. Pode-se dizer que por meio da representação simbólica da linguagem corporal, o movimento corporal vai remeter a uma condução motriz, como elemento relacional do indivíduo, favorecendo a construção do conhecimento educativo.

A inteligência cinestésico-corporal na prática educativa é identificada como a capacidade para controlar e utilizar o corpo. Essa consciência se manifesta por diversas formas corporais, visando alcançar propostas educativas e comunicativas. Seguindo esta linha de pensamento, podemos dizer que no ambiente teatral, o corpo é visto como uma conduta espontânea, preexistente, tanto no sentido ontogenético, como filogenético, ou seja, através desta linguagem, o ser humano expressa suas emoções e sentimentos, integrando-se com seu corpo nas práticas artísticas.

Pode-se dizer que o corpo é uma linguagem de afirmação imediata do conceito de ser humano, expressando a si mesmo, consigo mesmo ou com o seu grupo, sem necessidade de recorrer a elementos ou instrumentos alheios a ele, o corpo. Mais, isso não significa que em alguns momentos do processo educativo, não se possa se servir de instrumentos fora do corpo.

No teatro, isto quer dizer que desde um primeiro momento, o indivíduo é seu próprio instrumento. O corpo é ele mesmo, ao mesmo tempo, o instrumento com que ele se expressa. Nesse aprendizado de si mesmo sua capacidade de transformação e de aproveitamento de sua espontaneidade e criatividade aparece com o objetivo para se chegar ao apriamento do trabalho teatral.

Pode-se dizer que o corpo é para o ator uma espécie de estilo pessoal manifestado através de seus movimentos e emoções. Mas, essa consciência corporal não é um direito ou um privilégio somente do ator no exercício de sua profissão. Também no ambiente educativo, todos apreendem sobre seu corpo. Apreendem a controlar e liberar suas emoções, pois conhecendo seu corpo podem se comunicar melhor consigo mesmo com seu grupo e desenvolve também outras formas de comunicação e expressão, melhorando o relacionamento em sociedade e se impor diante do mundo competitivo.

Contudo, não podemos esquecer que o trabalho corporal que se desenvolve no ambiente teatral, pode estar também relacionado ao conceito de dança, compreendido a dança, como uma resposta corporal a determinadas motivações e estímulos. Portanto, situar o trabalho corporal no contexto de educativo sistematizado, que tem como objetivos a organização da expressão corporal, interrelacionados com desenvolvimento da sensibilidade, imaginação e criatividade, é uma tarefa um tanto difícil tendo em vista a complexidade da própria prática educativa. Mas, por outro lado não podemos esquecer que sem o seu corpo o homem não existe como tal, valorizamos o corpo na prática educativa à medida que contemplamos o ator enquanto indivíduo com uma estrutura integrada em movimento.

Na história do desenvolvimento humano, o corpo foi sempre objeto de apropriação cultural, portanto é preciso aprender a jogar com as regras de convivência corporal seja na educação ou no teatro. O corpo, a mente, a emoção, o teatro são sempre levados para o ambiente de trabalho educativo, o objetivo é deixar que todos fluam livremente sem preconceitos, respeitando a história individual de cada um, deixando que o corpo seja sujeito participativo.

Nessa perspectiva, os processos pedagógicos não podem desprezar o corpo, visto que desde os primórdios da história o homem já fazia usos dos movimentos corporais não apenas para expressar sentimentos e agradecimentos aos deuses, mas, também como forma de treinamento físico para moldurar o corpo. Já no contexto atual outros valores e culturas foram incorporados a ele e o resultado é um grande repertório gestual, sem dicotomia do corpo, mente emoção e razão no trabalho teatral ou educativo.

Visto que na pedagogia corporal o corpo assume vários estilos servindo para orientar, educar, transformar, conscientizar de forma natural e para a exploração de novas linguagens artística e de desenvolvimento das potencialidades físicas do ator, mais sem deixar lado às outras linguagens e se inter-relacionar com elas de modo que o oral ou escrita, sirva de ponte para o corporal fortalecendo os aspectos afetivos, cognitivos e sociais, sem isolar ou focar as linguagens uma em detrimento das outras.

Visto que o corpo já fora resgatado das linguagens convencionais ou tradicionais, na atualidade ele deve se inter-relacionar com todas as linguagens, para a construção de uma identidade e vivências artísticas. Isso vai possibilitar ao ator conduzir seu trabalho, participar dos desafios coletivos e pessoais e aprimorar a construção de seu personagem. Visto que no ambiente educativo ou teatral o ator por meio de seu corpo não buscou sua personalidade, mas a partir dela busca novas formas para viver e experimentar corporalmente, estando ou não em cena. Porque o corpo não se resume simplesmente em aquisição de habilidades ou técnicas para liberação de emoções e sentimentos. Ele serve como meio para potencializar as relações humanas, favorecendo os processos de conhecimento.

Em nossas considerações finais podemos dizer em concordâncias com os autores citados, que o ser humano pensa com o corpo inteiro, e no teatro o corpo fala, através de todos os sentidos, ou seja, uma metafísica que começa na pele, indo do gesto ao pensamento, passando pelos órgãos, como se o próprio corpo fosse o ideograma ontológico.

Nesse caso, o corpo do ator deve ser redespertado e reativado a todo o momento, mas essa transformação só é possível através do domínio expressivo para possibilitar ao ator um corpo com movimentos vivos e autônomos. Entretanto, no trabalho teatral existe uma relutância em aceitar os processos pré-expressivos, porque o teatro tem se ocupado mais com o resultado do que com o processo de trabalho corporal.

Existe uma preocupação com o caminho a ser percorrido, com o processo, rompendo com a lógica do teatro como uma arte decorativa que exclui o corpo e sua emoção. Precisamos de uma ação verdadeira, de um teatro de ação, que por meio do corpo desperte nervos, coração, e emoção, de um teatro que não se reduz ao nível da fisicidade do ator, mais que respeite à totalidade corpo-mente e emoção. Tendo em vista que os sinais corporais são sinais universais reconhecidos nas mais diversas culturas e civilizações em diferentes épocas históricas.

Seguindo Artaud, se quiseres conhecer o corpo, olhe para a ação, se quiseres conhecer a ação, olhe para a emoção. Porque no teatro, não podemos separar o corpo da emoção. O corpo existe antes do sujeito e é através das sensações experimentadas por este corpo, que se constitui este ser.

Portanto, nos processos de formação humana, valorizamos o corpo na medida em que contemplamos o ator/indivíduo enquanto entidade que deve desenvolver-se como uma estrutura integrada em movimentos e questionamentos progressivos, tendo em visto que no teatro o corpo e a emoção se tornam evidentes, através das experiências, da corporeidade, da experimentação durante todo o processo para a condução da ação teatral.

4 - Referências bibliográficas

ARTAUD, A. (1990): **El teatro y su Doble**. Barcelona, Gallimard.

CAÑAS, José. (1992): **Didáctica de la Expresión Dramática**. Barcelona, Octaedro.

FOUCAULT, Michel. (1997): **Vigiar e Punir**. Petrópolis, Vozes.

FOUCAULT, Michel. (1990): **Microfísica do Poder**. São Paulo, Vozes.

HERRERO, Joaquin Campos. (1999): **Inteligencia Emocional y sus Capacidades mas Humanas**. Barcelona, Kairós.

VIRMAUX, Alain. (1978): **Artaud e o Teatro**. São Paulo, Perspectiva.