

“PROPRIEDADE CONDENADA”:* UM EXPERIMENTO DE TEATRO CONTEMPORÂNEO EM SALVADOR DA BAHIA (BRASIL)

Érico José Souza de Oliveira¹

RESUMO: Processo experimental de encenação, com caráter artístico-pedagógico, a partir do texto *Esta propriedade está condenada*, de Tennessee Williams. O projeto de pesquisa enfatizou elementos discutidos nas Teatralidades Contemporâneas, com preparação do elenco através de técnicas da Biomecânica Teatral, de Meyerhold, e princípios expressivos do Butô.

Palavras-chave: Encenação. Teatralidades Contemporâneas. Biomecânica Teatral. Butô.

RÉSUMÉ: Processus expérimental de mise-en-scène de caractères artistique et pédagogique du texte *Cette propriété est condamnée*, de Tennessee Williams. Le projet de recherche a souligné des éléments discutés dans les théâtralités contemporaines, grâce aux techniques de la Biomécanique Théâtrale de Meierhold et aux principes expressifs du Butoh dans la préparation des acteurs.

Mots-clés: Mise-en-scène. Théâtralités Contemporaines. Biomécanique Théâtrale. Butoh.

* Espetáculo criado em 2012, a partir do texto “Essa propriedade está condenada”, do autor norte-americano Tennessee Williams (1911-1983), dentro de um projeto de pesquisa do GPEC (Grupo de Pesquisa em Encenação Contemporânea), com foco na formação de atores e de diretores estudantes da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

¹ Érico José de Oliveira é Prof. Dr. da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC, da Universidade Federal da Bahia. Encenador, ator, iluminador, produtor cultural. Possui pós-doutorado na Universidade Paris 3 - Sorbonne Nouvelle (Paris-França), sob orientação da Profa. Béatrice Picon-Vallin.

Gosto muito da expressão experimento. Esta foi uma meta do primeiro estúdio, criado por Stanislavski e Meyerhold, em 1905, vinculado ao Teatro de Arte de Moscou. A intenção desse “laboratório cênico” era descobrir novas formas expressivas para o sopro simbolista que vinha modificando a dramaturgia da época.



Como evidencia Tatiana Batchélis (2011, p. 30), mesmo curta, a vida desse estúdio foi importantíssima para o futuro do teatro mundial, por seu caráter investigativo voltado aos princípios da encenação e da formação do ator: “Cria-se uma instituição especial, nem teatro nem escola, mas um ‘laboratório de experiências’, algo completamente novo na história do teatro em geral e na história do Teatro de Arte em particular”.

Isso porque esses dois mestres – os primeiros encenadores-pedagogos da história do teatro – já sabiam que, assim como na vida, na arte é a prática quem ensina, se cria enquanto se vivencia. A experiência é a própria construção e é através dela que se vislumbram caminhos e possibilidades. Assim foi com Stanislavski, Meyerhold, Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, Antunes Filho, José Celso Martinez Correa e todos os aventureiros da arte teatral.

Assim é com qualquer artista de teatro, seja ele diretor ou ator. São seus trajetos profissionais e pessoais que contribuem para sua formação e sua maneira de conceber um espetáculo ou um personagem, enfim, de compreender o mundo e sua arte. Comigo não se deu de forma diferente. O que hoje desenvolvo em meu teatro é resultado de inúmeras experiências com muitos outros artistas, várias viagens, observações, participações como ator em espetáculos e como aprendiz em diversos cursos.

Como nos diz Béatrice Picon-Vallin (2008, p. 160), o encenador, desde o seu surgimento, “se revela ao mesmo tempo como um homem de viagem que se forma subitamente sobre um território mais largo que sua pátria de origem, se nutrindo das obras de seus confrades que se procuram como ele”.

Em “Propriedade Condenada”, meu mais recente trabalho, tentei agrupar esses conhecimentos de 22 anos de carreira em prol da criação de um espetáculo que me confrontasse com algo que eu ainda não tinha experimentado. Que nascesse não de técnicas e procedimentos já estabelecidos, mas que tivesse o frescor de ser uma experiência artística calcada na descoberta: um experimento. Gostaria de enveredar pelas vielas do teatro de imagens, do corpo do ator, mesmo que a encenação partisse de um texto teatral.

A primeira questão que me vinha à mente era a possibilidade de montar o texto de Tennessee Williams longe do jargão realista. No Brasil, geral-



mente, quando se monta este autor norte-americano, sempre se opta por uma encenação realista e de construção psicológica das personagens. Meu desejo era, justamente, encontrar outro caminho para a obra. Era redimensionar o que há de simbólico, de transcendente, em seu texto.



Mesmo que, a princípio, “Esta propriedade está condenada” trate da história de uma menina (Willie) que foi abandonada e vive em uma casa velha servindo a homens da ferrovia próxima, percebia que, para além destas circunstâncias de cunho crítico e social sobre a decadência da sociedade estadunidense, havia outras camadas possíveis de leitura cênica.



Willie, em seus incansáveis jogos juvenis, encontra-se com Tom, um garoto como ela, sobre os trilhos da ferrovia. É nesse momento que ela desvela sua penosa vida para ele: a fuga de sua mãe com um motorneiro, o desaparecimento de seu pai alcóolatra, a morte de sua irmã Alva, de tuberculose, e o assédio dos trabalhadores da ferrovia.

Williams estrutura o texto de forma que não se tenha nunca a certeza se o que Willie fala é verdade ou apenas criações de sua imaginação. Este procedimento dá margem para a instauração de um jogo no qual não se sabe se a personagem representa ou se revela, chegando a um extremo próximo ao metateatro. Com isso, a possibilidade de enveredar por outras formas de percepção do texto ficou mais latente.

Jean-Pierre Ryngaert já discutia em seu livro “Ler o teatro contemporâneo”, essa relação entre texto e encenação como um ponto capital do teatro atual (1998, p. 63-64):

Trata-se exatamente do status do texto no espetáculo. A tradição lhe concedia um lugar exorbitante, o primordial, às vezes em detrimento dos outros meios de expressão cênica. O pensamento moderno, quando considera, tal como Barthes, a representação como uma partitura, ‘um sistema de signos’, refunde o texto em um conjunto significativo no qual o processo sensível da encenação ocupa amplamente o espaço.

Essa era justamente minha meta, fazer com que o texto fizesse parte de um conjunto, de um complexo de signos que pudesse, inclusive, se contrapor criando narrativas diferentes e concomitantes. Como sintetiza Ryngaert (1998, p. 66), “podemos dizer que passamos, de uma prática do teatro em que é o texto que faz sentido, a uma prática em que tudo faz sentido e se inscreve em uma dramaturgia de conjunto”.

Béatrice Picon-Vallin, atenta às questões existentes entre texto dramático e encenação, desde o surgimento da figura do encenador, adverte (2011b p. 319): “A passagem do texto à cena é, portanto, uma das principais questões que o teatro ocidental se coloca”, já que, como observa Alice, não “se trata de uma atividade meramente ilustrativa do processo artístico do passado, mas de uma releitura, uma

reinvenção dos paradigmas passados em função das exigências do presente” (2010, p. 122).

Absorvia o texto de Williams muito mais como motivador de um processo de encenação no qual a prática de livre releitura e atualização poética seria instaurada em prol do espetáculo, assim como sinaliza Ryngaert (1998, p. 62): “A liberdade que um diretor tem quando ‘lê’ um clássico é benéfica, pois o distanciamento histórico torna esse trabalho frequentemente indispensável”.

Foi neste íterim que Meyerhold tornou-se fundamental ao meu processo de criação, a partir da sua experiência, do início do século XX, sobretudo, no estúdio com Stanislavski, onde mergulharam em pesquisas sobre a plasticidade e a musicalidade da cena e do corpo do ator, no âmbito simbolista, e as diversas fases por que passou em termos de poética artística, além de sua trajetória em termos de construção de um sistema de preparação para o ator, culminando na Biomecânica Teatral.

Meyerhold já não era um desconhecido para mim, pelo contrário. De 2007 a 2009 havia feito um pós-doutorado na Université Paris III – Sorbonne Nouvelle sobre Meyerhold e sua Biomecânica Teatral, sob orientação da Profa. Béatrice Picon-Vallin. Também fiz os cursos práticos de Biomecânica Teatral, em Peruge, Itália, com o mestre Genadi Bogdanov, e ainda com Alexei Levinsk, em 2010, no Brasil. Minhas pesquisas e práticas já vinham dialogando com o universo meyerholdiano desde então.²

O processo com a Biomecânica Teatral de Meyerhold instala-se a partir do momento em que percebo a importância capital do trabalho do ator sobre a cena com a maestria de seus recursos plásticos e sonoros. É a partir de uma prática de exercícios, laboratórios e improvisações com os atores, que começo a pensar o espetáculo. O mais importante para mim era como esses corpos respondiam aos estímulos e se desenvolviam no espaço.

Propus, então, seguir a máxima meyerholdiana, para quem o mais importante no teatro é o ator e seu movimento: “Se retirarmos do teatro a palavra, o fi-

² Em 2009, em Salvador da Bahia, montei “Jean, la chance”, de Bertolt Brecht, e em 2010, no Recife (Pernambuco) “Senhora dos Afogados”, do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues, espetáculo nos quais vinha aplicando procedimentos ligados à Biomecânica Teatral de Meyerhold.

gurino, a ribalta, as coxias e o edifício teatral, enquanto restarem o ator e seus movimentos cheios de maestria, o teatro continua a ser teatro” (MEYERHOLD apud PICON-VALLIN, 2006, p. 23).

A necessidade também era de partilhar a própria encenação com estes “atores-inventores” ou “atores-poetas”, como os nominava Meyerhold. A criação também partiria deles, de seus corpos, suas vocalidades e energias; de suas plasticidades rítmicas no espaço. Para isso, não trabalhamos nem um minuto com a ideia de personagens crianças, mas, ao contrário, eram seres indefinidos e a construção das corporeidades estava aberta aos estímulos dados por mim.

Fortemente inspirado em Meyerhold, procurava fazer com que os atores atingissem o interior pelo exterior, isto é, mudassem a chave de interpretação, calcada na emoção e unicamente no psicologismo, para a potência energética do corpo, pois:

[...] o objetivo precípua do ator meyerholdiano não é sentir, mas dominar os meios de transmitir ao público uma partitura de emoções, sugestões, questionamentos, impulsões e deslançar os processos que convocam imaginação e reflexão [...] é nele [no público] que devem nascer as emoções ligadas aos sentimentos que o ator, sem os experimentar, tem condições de suscitar. (PICON-VALLIN, 2006, p. 30)

Para isso, era necessário desenvolver uma autonomia na construção de suas próprias dramaturgias, através de seus corpos e suas vocalidades, antes de se debruçar sobre o texto a ser montado. Desenvolvi este trabalho a partir de técnicas de visualização de imagens, sensações e corporeidades. Tendo como base o universo de “Essa propriedade está condenada”, levantei o que denominei de “imagens emblemáticas”, que foram tiradas das palavras do autor, mas que não necessariamente tivessem relação com o texto a ser montado.

Como exemplo, trago duas “imagens emblemáticas” que não estavam em nenhum lugar do texto, mas que foram mobilizadoras da concepção da encenação: água e cemitério. A peça se passa em um trilho de trem e em nenhum momento o autor ou as personagens aludem a esses dois elementos. Eles me vieram, talvez, por associações de como o texto reverberava em mim. Através dessas duas

“imagens emblemáticas” desenvolvi experimentos laboratoriais nos quais os atores eram estimulados, através de suas relações pessoais, por essas imagens e respondiam enquanto expressão de sensações que tais visualizações provocavam, reagindo também corporal e vocalmente.

A decomposição e/ou derivação dessas imagens também servia como potencializadora de construção laboratorial, na qual elementos como terra, ossos, chuva, rio, entre outros, travavam diálogo com os corpos dos atores, gerando outra forma de percepção de sentidos nas quais “a psicologia, longe de ser negada, é ultrapassada num sistema de atuação em que o ator é colocado diante de tarefas psicofísicas de criação de imagens espaço-rítmicas, sem função ilustrativa em relação ao texto” (PICON-VALLIN, 2006, p. 32).

Mas lembremos que Meyerhold exigia dos atores “movimento com maestria”. Neste caso, a técnica torna-se de fundamental importância na preparação dos atuantes. O experimento de “Propriedade condenada” baseou-se em três pilares técnicos da Biomecânica Teatral de Meyerhold: 1) participação total do corpo no menor gesto executado em cena; 2) trabalho sobre um equilíbrio continuamente perturbado e sobre o deslocamento do centro de gravidade; e 3) valor prático e expressivo do olhar que sustenta a intenção e pontua todos os gestos. (PICON-VALLIN, 2006)

Também vinha praticando o Butô, em cursos com Tadashi Endo (2006), em Salvador, e Juju Aishima, em Paris (2010), e percebendo como esta arte japonesa construía um estado expressivo de atenção, tensão e sensações. Isso me era interessante, no tocante ao trabalho interno do ator, de sua preparação emocional. A prática da yoga também me era importante, neste processo, pela conexão do corpo com a respiração, pela consciência energética do corpo e por sua plasticidade.

A partir da análise do texto “Esta propriedade está condenada”, considerei algumas possibilidades que me encaminharam com mais clareza para um conceito do espetáculo. Em primeiro lugar, vi na história das duas personagens um movimento cíclico, como um ritual, no qual elas sempre repetem o encontro sobre os trilhos do trem, como numa brincadeira de criança. Diante disso, aquelas figuras não seriam necessariamente crianças, mas talvez



espectros, ou seres indefinidos. Estariam vivas ou mortas? Essa pergunta foi capital para o trabalho com os atores,³ da preparação técnica à concepção das personagens.

A questão do corpo morto, tão cara ao Butô, entrava em sintonia com todo o pensamento geral sobre a montagem:

O corpo morto coloca em cheque limites que rondam estados fundamentais: de ser vivo, de ser humano e de ser pessoal. Conceitos de inteligência, consciência, pensamento e cultura perdem a marca do antropocentrismo, prolongando-se pela natureza. É essa quebra de fronteiras que parece mais interessante no butô. Não apenas o esgarçamento do limite entre as diferentes artes, que tem sido exaustivamente explorado pela dança contemporânea. O corpo morto marca um recomeço singular. (GREINER, 1998, p. 59)

Gostaria de trabalhar exatamente esse rompimento de fronteiras entre as artes. Que o teatro se misturasse à dança, à instalação, às artes plásticas. Meu desejo era que o público acompanhasse uma obra de arte, plástica e musical. E que os próprios atores fizessem parte desta imagem em movimento. Dialogassem com ela. A ideia de um corpo morto nos dava a liberdade para construir um espaço e corpos totalmente distantes do padrão realista do teatro. É como se essa fosse a chave para a discussão poética sobre a cena, no teatro contemporâneo.

O Butô traz essa percepção de um corpo não individualizado, mas um corpo cósmico, que se mistura a outros animais e à natureza, como um todo. Sem noção de sujeito, o Butô “subtrai o rosto individual, a identidade pessoal em função de um outro rosto transfigurado [...]. O que vale para o butô são os processos, um certo estado de ser vivo e que também poderá ser questionado até uma fronteira, quase insipiente, entre onde começa a vida e a morte” (GREINER, 1998, p. 60).

Encontrei então o recorte que iria nortear tanto a preparação dos atores como a proposta de ence-

nação do espetáculo: a aplicabilidade de princípios da Biomecânica Teatral de Meyerhold, do Butô e da yoga. Estes seriam os três pilares do meu trabalho.⁴

Segundo a crítica, “Propriedade Condenada ou a força da composição do movimento”, do ator, diretor e produtor Antônio Rodrigues:⁵

A composição dos intérpretes é um dos pontos fortes da montagem. Os corpos são máquinas de movimentos precisos, a biomecânica meyerholdiana está presente como norteadora do trabalho corpóreo dos atores, na precisão das partituras, nas oposições das imagens e na musicalidade do movimento [...]. Os corpos dos atores são vivos, móveis. Os espasmos sucessivos, as contrações arrepiantes são revelações íntimas de suas memórias.

Mas por que afirmo que o experimento com “Propriedade Condenada” se enquadra no que se convencionou chamar de teatro contemporâneo? Quais os dados que me fazem ter essa percepção?

Dentro desse terreno movediço dos conceitos de contemporaneidade, pós-modernismo e pós-dramático, há algumas reflexões recorrentes que tentam identificar este momento de reformulação do pensamento na arte:

Para Catherine Millet⁶, essa dimensão contemporânea surgiria com início da Pós-Modernidade, nos anos de 1960, com movimentos como os *Happenings*, o *Fluxus*, a Arte Conceitual, a *Arte Povera*, a *Land Art*, a *Body Art* e as instalações que valem de materiais heterogêneos como os materiais percíveis, objetos de uso cotidiano ou ainda matérias heterogêneas. (ALICE, 2010, p. 119)

⁴ É importante ter em mente que não sou formado em Biomecânica Teatral de Meyerhold, nem em Butô, nem em yoga, mas venho trabalhando com alguns exercícios básicos e essenciais dessas práticas, o que chamo de princípios, que como observa Eugenio Barba, podem ser encontrados também em outras práticas culturais, através do que ele nomeia “princípios que retornam”.

⁵ Disponível em: <<http://merosespectadores.wordpress.com/2013/05/13/propriedade-condenada-ou-a-forca-da-composicao-do-movimento-por-antonio-rodrigues/>>. Acesso em: 13 mai. 2013.

⁶ “[...] diretora da mais importante revista de arte contemporânea internacional, *Art Press* [...]”. (ALICE, 2010, p. 119)

³ Foram convidados os estudantes Augusto Nascimento e Uerla Cardoso, do Curso de Interpretação Teatral da Escola de Teatro da UFBA, ambos no 3º período.

Como indica Roland Barthes, o contemporâneo é intempestivo (apud AGAMBEN, 2009, p. 58), ele mescla formas e materiais diversos, rompe com a cadeia homogênea de pensamento, dialoga com o passado e com a invenção de futuro, quebra as convenções, hibridiza ideias e elementos, enfim:

O que, paradoxalmente, define a Contemporaneidade é a indefinição, a busca incessante de novos limites, novas formas, novas formas de reciclagem. Então, se a arte contemporânea pode ser tudo o que foi citado anteriormente, ela é também o contrário. Defini-la seria prendê-la em um contexto limitativo. (ALICE, 2010, p. 127)

O processo de “Propriedade Condenada” foi encaminhado de forma que cada elemento de cena pudesse ter autonomia narrativa, dando ao espectador a liberdade de optar pela construção de sua própria fábula em relação ao espetáculo. Sendo assim, o trabalho corporal dos atores não está à mercê do que eles dizem, pelo contrário, em muitos momentos há discursos opostos entre o corpo e o texto. A criação sonora da peça também ambienta sua própria atmosfera, ora enfatizando uma cena, ora contrapondo-se a ela.

Para Wellington Júnior,⁷ professor de teatro e encenador, em sua crítica “Propriedade Condenada como uma flor”:

A direção de Érico José propõe inovadores olhares sobre a cena a partir da dramaturgia de Williams [...]. A escrita cênica de Érico implode a aparente estrutura realista do texto, assim escreve uma teatralidade alicerçada nas sensações físicas – seja imagética ou sonora. A composição dos atores é a grande base poética da cena.

Pois, no âmbito do meu fazer, o teatral, a contemporaneidade imprime esta condição, já que: “O teatro responderia a essa instabilidade por meio da simultaneidade de canais de enunciação, da pluralidade de significados e da estabilização precária em estruturas parciais, em lugar da fixação em um modelo geral” (FERNANDES, 2010, p. 49).

É o que Lehmann (apud FERNANDES, 2010, p. 54-55) chama de parataxe, “estruturas teatrais não hierarquizadas, em que os elementos cênicos não se ligam uns aos outros de forma evidente, além de não se ilustrarem nem funcionarem por mecanismos de reforço e redundância”.

A multiplicidade de informações desconstrói a leitura lógica do espectador, que se vê na obrigação de fazer suas escolhas durante o espetáculo, a partir de um processo de estranhamento, ressignificando os diversos estímulos que a cena lhe proporciona. Esse procedimento exige “do espectador um novo tipo de ‘perceptibilidade concreta e intensificada’, pois seus dados sensoriais são extremados mas incompletos enquanto significado, e permanecem à espera de resolução” (FERNANDES, 2010, p. 57).

A artista e pesquisadora Beth Lopes (2011, p. 291) nos oferta uma possibilidade de compreender o teatro contemporâneo:

O teatro contemporâneo, sem se importar com as fronteiras de linguagem, se apresenta com a polifonia dos gêneros e faz com que o corpo em sua transfiguração no palco assumam mil formas [...]. Como uma espécie de segunda vida, o espetáculo contemporâneo recusa a representação e joga com o impuro, o imperfeito, a incivilidade, ao lado da pureza, da beleza e da alegria.

Também é bastante interessante a chave teórica que Beth Lopes (2011, p. 292) nos traz sobre a relação entre o teatro contemporâneo e a noção de grotesco. Ela considera que o grotesco é “um fenômeno que atravessa diferentes épocas e manifestações culturais quase sempre em busca do seu lugar como categoria estética, como gênero ou como modalidade de expressão singular que encontra o seu espaço também no imaginário contemporâneo”.

Para Kayser (1986, p. 159 apud Zênia de Faria, 2011, p. 221):

O grotesco é um mundo alheado (tornado estranho). Mas isto ainda exige uma explicação. [...] Para pertencer a ele (o mundo alheado) é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. [...] Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação do mundo falhem.

⁷ Disponível em: <<http://sesc-pe.com.br/hotsites/2012/capiba/critica-espetaculo.php>>. Acesso em: 08 dez. 2012.



E é exatamente isto que acontece com o espetáculo: a plateia, que espera ver a história de Willie e seu encontro com Tom, se depara com uma encenação que traz dois personagens com os corpos completamente pintados de branco – referência direta ao Butô, disformes, inacabados, incompletos, que vagam pelo espaço, em movimentações ritmadas e muitas vezes anacrônicas ao que o texto oferta, gerando estranheza e distanciamento.

O resultado estaria muito próximo do efeito de choque que Zênia de Faria (2011, p. 221) traz a partir de sua tradução de P. Thomson: “O efeito de choque do grotesco pode [...] ser usado para confundir e desorientar o leitor [e o espectador], para paralisá-lo, para sacudi-lo com uma perspectiva radicalmente diferente, inquietante”.

É esta perspectiva que rompe com o lugar comum do olhar sobre o texto, com a convenção, que me interessa neste experimento, no qual a poética literária está no mesmo patamar da poética cênica, gerando interpretações diversas e provocadoras na fruição do espectador, pois “[...] é apenas quando os meios teatrais se colocam no mesmo nível do texto, ou podem ser concebidos sem o texto, que se pode falar em teatro pós-dramático [ou contemporâneo]” (FERNANDES, 2010, p. 48).

Neste caso, estas artes e técnicas “híbridas”, “bastardas”, “paródicas”, desestabilizadoras, como o Butô e a Biomecânica Teatral de Meyerhold, assim como o grotesco, que deflagram este movimento que elege o corpo poroso e incompleto como eixo de expressão pleno de reverberações coletivas, tornam-se universais e atemporais.

“A despeito de tudo, as ideias de teatro circulam e acabam por se desenvolver em plena luz décadas depois [...] é das pesquisas e descobertas de Meyerhold que se deve partir hoje para avançar no novo século”, atenta Picon-Vallin (2011b p. 226).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* E outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honnesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALICE, Tânia. *Performance.ensaio: [des]montando os clássicos*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2010.
- BATCHÉLIS, Tatiana. Stanislávski e Meyerhold. In: CAVALIÈRE, Arlete; VÁSSINA, Elena. (Orgs.). *Teatro russo: literatura e espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011. p. 25-61.
- FARIA, Zênia de. Aspectos do grotesco na poesia de João Cabral de Melo Neto. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, DF, n. 38, p. 213-232, jul./dez. 2011.
- FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2010.
- GREINER, Christine. *Butô: pensamento em evolução*. Ilustrações de Rachel Zuanon. São Paulo: Escrituras Editora, 1998.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de Jaime Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- LOPES, Beth. O grotesco na cena contemporânea: a encenação dos pecados. In: CAVALIÈRE, Arlete; VÁSSINA, Elena. (Orgs.). *Teatro russo: literatura e espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011. p. 291-300.
- PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea*. Organização de Fátima Saadi. Tradução de Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto; Letra e Imagem, 2006.
- PICON-VALLIN, Béatrice. A encenação: história e técnica de uma arte em movimento. Tradução de Érico José Souza de Oliveira. *Revista Ouvir ou Ver*, Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia: Departamento de Música e Artes Cênicas, n. 4, p. 158-186, 2008.
- PICON-VALLIN, Béatrice. A obra incontornável de Vsiévolod Meyerhold: acerca do Simpósio Meyerholdiano do ano 2000. (Tradução de Fátima Saadi). In: CAVALIÈRE, Arlete; VÁSSINA, Elena. (Orgs.). *Teatro russo: literatura e espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, p. 215-230, 2011a.
- PICON-VALLIN, Béatrice. Texto literário, texto cênico, partitura do espetáculo na prática teatral rusa. (Trad. Fátima Saadi). In: CAVALIÈRE, Arlete; VÁSSINA, Elena. (Orgs.). *Teatro russo: literatura e espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, p. 319-327, 2011b.
- PICON-VALLIN, Béatrice. Teatro híbrido, estilizado e múltiplo: um enfoque pedagógico. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 193-211, dez. 2011c.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

