



CONVERSA FIADA: criação cênica a partir de gestos da memória

KHALIL EMMANUEL

Ator, diretor e poeta. Fundador da Cia LeFou.
Graduando em Licenciatura em Teatro pela Escola
de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA).
Bolsista do PIBIARTES/UFBA (2023/2025). Autor do
livro *Morto, não. Apenas falecido* (2020).
khalilemmanuelator@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/4273831165024820>
<https://orcid.org/0009-0005-4400-2328>

GEORGE MASCARENHAS

Pós-doutorado na Université de la Sorbonne Nouvelle
– Paris 3, França. Doutorado em Artes Cênicas pela
Universidade Federal da Bahia (UFBA). Formado
em Mímica Corporal Dramática de Etienne Decroux,
na École de Mime Corporel Dramatique in London,
Grã-Bretanha. Professor da Escola de Teatro da
Universidade Federal da Bahia (UFBA). Docente per-
manente do Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas (PPGAC/UFBA). Ator, diretor, mímico corporal.
george.mascarenhas@ufba.br
<http://lattes.cnpq.br/2242471657037271>
<https://orcid.org/0000-0002-1189-0163>

RESUMO

Conversa Fiada é o resultado artístico da pesquisa “Cenas Mímicas - Sarau do Gesto” do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Artística – PIBIARTES, cujo objetivo era o desenvolvimento da criação artística a partir de gestos cotidianos coletados da memória, dos afetos ou da observação direta dos contextos dos artistas participantes reconfigurados pela exploração da Mímica Corporal de Étienne Decroux. Através da abordagem metodológica da Prática como Pesquisa para composição de partituras corporais, durante o processo criativo, os três artistas participantes exploraram suas saudades e memórias de pessoas ausentes. O presente artigo descreve e discute como o resgate dessas memórias impactou o processo criativo, possibilitando a construção da dramaturgia com narrativas pessoais.

PALAVRAS-CHAVE:

Processos criativos. Memória. Narrativas de si. Mímica Corporal Dramática.

CONVERSA FIADA: SCENIC CREATION FROM GESTURES OF MEMORY

ABSTRACT

Conversa Fiada is the artistic result of the research “Mimic Scenes - Gesture Soiree” in the Institutional Scholarship Program in the Institutional Scholarship Program for Artistic Initiation - PIBIARTES, the aim of which was to develop artistic creation based on everyday gestures collected from memory, affections or direct observation of the contexts of the participating artists, reconfigured through the exploration of Étienne Decroux’s Corporeal Mime. Through the methodological approach of Practice as Research for composing body scores, during the creative process, the three participating artists explored their nostalgia and memories of absent people. This article describes and discusses how the recovery of these memories impacted the creative process, enabling the construction of dramaturgy with personal narratives.

KEYWORDS:

Creative processes. Memory. Narratives of the self. Dramatique Corporeal Mime.



INTRODUÇÃO

Do que temos saudade? Quais memórias temos dessa saudade? Quais imagens surgem dessas memórias? Quais os gestos presentes nelas? Estou me recordando ou imaginando? (Bachelard, 1988). Essas perguntas derivam do processo criativo de *Conversa Fiada*, resultado artístico da pesquisa “Cenas Mímicas – Sarau do Gesto” no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Artística – PIBIARTES, orientado pelo professor Dr. George Mascarenhas, cujo objetivo era o desenvolvimento da criação artística a partir de gestos cotidianos coletados da memória, dos afetos ou da observação direta reconfigurados pela exploração da Mímica Corporal de Étienne Decroux.

Este artigo aborda os modos como o resgate de memórias pessoais, através do gesto, impactou o desenvolvimento do processo criativo possibilitando a construção de uma dramaturgia sobre o tema da saudade, através da transposição e ficcionalização de memórias dos artistas-discentes participantes. Através da abordagem metodológica da Prática como Pesquisa, que permite o artista-pesquisador investigar seu processo criativo a partir de sua própria prática (Mascarenhas, 2022), gestos do cotidiano, da observação direta e da memória foram retrabalhados a partir dos princípios da Mímica Corporal Dramática de Étienne Decroux para criação do exercício cênico.

Étienne Decroux, ator e mímico francês conhecido como pai da Mímica Corporal Dramática (MCD), criou um sistema de formação e criação artística entre 1920 e 1980 (Mascarenhas, 2024) com o objetivo de oferecer ao artista autonomia em seu processo criativo através do domínio da expressividade global (Mascarenhas, 2013). Nos processos criativos com a Mímica Corporal, o artista parte de um suposto concreto: uma realidade objetiva ou imaginada que pode ser observada, uma ação esportiva, uma profissão, ações físicas concretas ou comportamentos sociais em que a realidade subjetiva, os pensamentos, sonhos, desejos, sentimentos, o mundo interior, o voo do pensamento ainda não são visíveis (Soum, 2009). Essa realidade subjetiva é tratada por Étienne Decroux a partir de um princípio da Física – o contrapeso – em uma noção que ele denomina de *contrapeso moral*:

Se examinarmos um orador, veremos que ele fala, certamente, e que faz gestos, claro. Mas se observarmos mais atentamente: ele empurra ou ele puxa. Ele empurra contra algo e esse algo é uma ideia. Ele empurra esta ideia como se



fosse um objeto material. Depois, ele puxa algo como se puxasse o seu ouvinte para atraí-lo para uma ideia (Decroux, 2003, *apud* Mascarenhas, 2020, p. 74).

O processo teve início com o estabelecimento desse suposto concreto: ações de empurrar e puxar provocadas pelo professor Dr. Patrick Campbell¹ convidado de uma das aulas de mímica corporal ministradas pelo professor Dr. George Mascarenhas. No encontro, iniciamos com uma improvisação em duplas onde, de mãos dadas, exploramos as ações de empurrar e puxar. A partir disso, selecionamos oito imagens para compor uma sequência de movimentos que seria o ponto de partida para a construção da primeira partitura corporal do processo. Essa composição foi ganhando novos contornos e foi se transformando à medida que incluímos “camadas mímicas”, aplicando os princípios técnicos e poéticos da Mímica Corporal Dramática como: equilíbrio instável, contrapesos, os dínamo-ritmos, a articulação, entre outros. A experimentação seguiu com a exploração de variações de amplitude, com movimentos amplos ou mínimos, adaptando-os de forma individual ou coletiva, ou sem utilizar os braços que, até aquele momento, se mantinham nas ações de empurrar e puxar. Esse último aspecto se articula com uma afirmação de Decroux sobre a fonte da expressividade “Para Decroux, [...] os braços e mãos são a literatura de um mundo revelado pelo tronco.” (Mascarenhas, 2020, p. 88). Assim, o exercício de silenciar temporariamente os braços da partitura tinha como objetivo enfatizar o trabalho da coluna vertebral:

Em suas palestras, Decroux ilustrava sua escolha com o seguinte exemplo: “se eu pedir a um ator que me expresse alegria ele me fará assim [ele fazia urna grande máscara de alegria com o rosto], mas se eu cobrir o seu rosto com um pano, ou com urna máscara neutra, amarrar seus braços para trás e lhe pedir que me expresse agora a alegria, ele precisará de anos de estudos” (Burnier, 2001, p. 67).

A ênfase sobre a utilização diferenciada dos braços e das mãos está, de algum modo, relacionada à aversão de Decroux pela Pantomima, estilo de mímica popularizado por Marcel Marceau². Étienne Decroux definia a pantomima como “aquele jogo de rosto e de mãos que parecia tentar explicar coisas, mas que não tinha as palavras necessárias. Eu detestava essa forma” (Decroux, 2008). No processo, os braços ganharam um papel fundamental e ajudaram a trazer o contrapeso moral, com a experimentação dos gestos que foram coletados.

1 Patrick Campbell é professor da *Manchester Metropolitan Universtiy*, no Reino Unido, pesquisador da Antropologia Teatral e Terceiro Teatro.

2 Marcel Marceau (1923 - 2007), um famoso mímico francês, responsável por popularizar a pantomima moderna no século XX, foi aluno de Étienne Decroux e fundou, em Nova Iorque, a International School of Mime-Drama.



A partitura em processo foi apresentada no exercício cênico “Café com Mímica” (2023) do componente Mímica Corporal Dramática II e para a turma do componente Mímica Corporal Dramática I (2024). No bate-papo, um dos comentários do público nos chamou a atenção: as ações construídas remetiam, por alguma razão, à saudade.

Naquele momento, as partituras estavam constituídas pelas ações, variações e pelo contrapeso moral, mas ainda remetiam ao suposto concreto das ações de empurrar e puxar. No processo, em atenção ao procedimento metodológico adotado, desejávamos que as imagens corporais sugerissem temas, o que aconteceu nos experimentos abertos ao público. Nossas memórias ganharam o foco do processo. A coleta de gestos pessoais feita por cada um de nós, artistas participantes, remeteu, por sincronicidade, às memórias e saudades de nossas avós. Então, como essas memórias seriam sobrepostas nas partituras que já tínhamos? Como elas deflagraram outras partituras? De que modo isso impactou o desenvolvimento do processo para a construção dessa dramaturgia?

FIGURA 1

Fanny, Khalil Emmanuel, Letícia Conde em *Conversa Fiada*. Foto: Roama (Salvador, 2024).





DESCIDA NA MEMÓRIA

Na Mímica Corporal são realizados estudos denominados de *figuras*, pequenas partituras que compõem micro-cenas, nas quais os princípios da técnica são explorados. Há figuras que trabalham, por exemplo, mais diretamente a relação do peso com a gravidade, ou a segmentação corporal ou o dínamo-ritmo. Dentro desses estudos há as *figuras* em que exploram-se modos de descida ao chão – como a *Descida na água* (Mascarenhas, 2020, p. 105) e a *Descida no túmulo*.

Ao investigarmos nossas saudades, foi como se fizéssemos uma descida na memória, mergulhando profundamente em nossas recordações a fim de encontrar materiais para nosso processo. Diz Luís Otávio Burnier: “A arte não é senão uma viagem para dentro de nós mesmos, um reatar contato com recantos secretos, esquecidos, com a nossa memória” (Burnier *apud* Cafiero, 2003, p. 61) ou Khalil Gibran: “A lembrança é uma forma de encontro” (Gibran, 2019, p. 69).

O processo envolveu conversas sobre as saudades que temos: das coisas da infância, da cidade natal, de pessoas que se foram... Começamos, então, a compartilhar nossas memórias e, com o tempo, as histórias passaram a focar em nossas avós.

Bachelard (1988, p. 94) diz que “A memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações. Toda nossa infância está por ser reimaginada”, o que me faz pensar que não temos essas memórias fielmente registradas em nossa mente.

A memória armazenaria os referenciais, mas o dado puro é instável, pois ele colide com outros referenciais, transmutando o dado puro em uma realidade virtual que, quando narrada, já está abastecida de outros “dados puros”, correlacionados às linhas de interesse do que constituem a identidade do sujeito que fala e, que ao ser enunciada, entra em contato com outros “dados puros” de quem recebe, engendrando uma polifonia de sentidos que pode (ou não!) encontrar um acordo comum (Jacopini, 2018, p. 45).



Assim sendo, a memória deixa lacunas que são preenchidas por outras vivências e por tudo aquilo que constitui a identidade do indivíduo que narra suas memórias e do indivíduo que ouve essas memórias. O preenchimento desses espaços se dá com o que Suzi Frankl Sperber chama de *pulsão de ficção*, que seria a necessidade humana de criar, utilizando dos saberes universais de simbolização, efabulação e imaginário (Sperber; Jacopini, 2021).

A pulsão de ficção, poderosa, preenche os interstícios de pensamento, em espaços lacunares de vigília, e preenche com narrativas, mais ou menos esgarçadas, os espaços lacunares do sonho. A pulsão de ficção, existente desde os primórdios de cada vida humana e desde os primórdios da humanidade leva que a criação do passado possa ser recebida no presente e no futuro, pelo menos virtualmente (Sperber, 2009 *apud* Jacopini, 2018).

Assim sendo, as memórias que compartilhávamos, certamente, se constituíam de elementos ficcionais que ajudavam a recriá-las ou reinventá-las. Além disso, para ter a construção da narrativa cênica, ainda seriam adicionadas outras camadas de ficcionalização, como recurso de ativação artística e de modos de afetar o espectador. Por exemplo, uma das histórias aconteceu comigo, mas não tenho a memória do evento, exceto através da narrativa da minha avó. Ela contava que, um dia, meu pai tinha brigado comigo e que, eu, chateado, teria atravessado o quintal e ido para a casa dela. Ela estava recebendo a visita de uma amiga e fiquei sentado, apenas ouvindo a conversa. Já não aguentando o bate-papo, contava minha avó – atirei-me de joelhos no chão e gritei: “Meu Deus, em minha casa meu pai briga comigo e aqui só tem conversa de velho!”. A visita não gostou de ouvir aquilo e levantou-se para me repreender, sendo impedida por minha avó.

De alguns fragmentos dessa história tenho, em minha memória, a lembrança de padrões da minha infância, como atravessar o quintal para ver minha avó, recorrer a ela quando meu pai brigava comigo, as visitas que iam até a casa dela. Lembro até da visita em questão: uma mulher grande, gorda, com voz grave e alta que ecoava na casa, quase sempre usava boné. Alguns dos meus familiares que assistiram ao trabalho artístico, além das reações bem-humoradas e do reconhecimento dos gestos da minha avó, reconstruídos em cena, faziam esforço para identificar de quem se tratava.

Para Bachelard (1988), rememorar o passado não é simplesmente uma questão de percepção, pois a imaginação combina os quadros imagéticos que gostaria de rever. Para além de fatos, a



memória guarda valores. Associo esse pensamento ao que Jacopini diz sobre o dado puro, ou fato, ser instável na memória e que é atravessado por outros valores e interesses. É possível que a memória deixe esses espaços lacunares ou até contraditórios. Assim, para a narrativa de memória ser efetiva, faz-se necessária uma relação entre o real e o ficcional, como reflete Gabriela Monteiro:

Os tensionamentos entre o real – e seus efeitos – e o ficcional se interpõem em uma forma dialógica, um não existe sem o outro. Para que haja real [sic] é necessário que este seja ficcionalizado por um sujeito que se distancia de si mesmo e o encara de um lugar, por vezes, narrativo. Aquele que conta, que partilha sua própria história ou a dos outros é um sujeito que adota, ainda que provisoriamente, um ponto de vista, escolhendo um tom, gestos e editando imagens projetadas pelo discurso direcionado ao outro (Monteiro, 2016, p. 90).

As lacunas da memória foram trazidas para a cena também pela ficcionalização, ao trazer para o meu próprio corpo a descrição e corporeidade das duas mulheres – minha avó e sua visita – enquanto reconstruía, com meu corpo adulto, o meu próprio corpo de criança. A busca dessas histórias revelou os desafios da memória que lembra e esquece, narra e imagina, é real e ficcionalizada.



FIGURA 2

Gesto da Avó. Foto: Roama
(Salvador, 2024).



Mas, de algum modo, o exercício trouxe um elemento bastante significativo. Ao trazer as memórias para o corpo, foi possível criar aproximações com imagens reais da minha avó. Ao compartilhar cenicamente o seu gesto de brincar com o dedo polegar da mão esquerda, segurando-o com o dedo indicador e o polegar da mão direita em formato de pinça, era como se a memória se fizesse presente. A chegada desses gestos impactou diretamente o desenvolvimento do processo, pois, agora, eles representavam a presença daquela memória, surgindo em diversos momentos e em partituras corporais diferentes, além de, é claro, nas próprias histórias que narramos.

A CADEIRA DO AUSENTE E OS 26 MOVIMENTOS DE SAUDADE

Como estávamos falando de saudade, de pessoas que nos fazem falta, criamos, cada um, mais uma partitura corporal, dessa vez a partir de uma improvisação decrouxiana chamada *Cadeira do Ausente*³. Essa improvisação consiste numa exploração corporal da relação do indivíduo com uma cadeira que pertenceu a alguém que já não está mais ali. Essa improvisação teve suma importância para o processo, pois ela revelava a subjetividade a partir de um *suposto concreto*, ou seja, revelava esse mundo interior e invisível numa relação concreta com a cadeira, além de instaurar o estado de saudade nos atuantes, mexendo diretamente no emocional e articulando a expressão de modo psicofísico.

Segundo Mascarenhas (2020), embora a Mímica Corporal tenha um foco no trabalho corporal e não no aspecto psicológico e emocional do ator, é possível uma aproximação com o trabalho psicofísico:

O desejo de representação do invisível traz, muitas vezes, nas obras decrouxianas, a expressão de ações e estados, com o uso de procedimentos

3 A cadeira do ausente ou poltrona do ausente (*Fauteuil de l'absent*) é uma improvisação desenvolvida por Decroux para a construção do solo homônimo, criado com e para Corinne Soum (Soum, 2009).



poéticos vanguardistas. Há, contudo, uma estrutura subjacente que determina, no estilo, os modos de comportamento cênico do mímico, configurada em torno dos princípios da ação corporal (Mascarenhas, 2020, p. 125).

O autor ainda reflete que sobre o que ele chama de ação mímica, em contraste às ações físicas de Stanislavski, não tem necessariamente origem emocional ou de impulsos interiores. Isso não significa que o ator não esteja sujeito à relação do estado interior com a ação externa, de modo que as ações mímicas podem levar a um estado psicofísico, bem como os impulsos internos podem levar às ações mímicas, tendo como distinção a construção dessas ações pela elaboração de partituras corporais com inspiração na natureza, comportamentos sociais ou atividades humanas (Mascarenhas, 2020). Desse modo, “o importante não é fazer coisas extraordinárias de maneira comum, mas coisas comuns de maneira extraordinária” (Decroux, 2003 *apud* Mascarenhas, 2020, p. 129).

Portanto, na improvisação da *Cadeira do Ausente*, houve momentos em que os impulsos internos e emocionais, advindos de imagens da memória daquela pessoa ausente, levaram às ações. Uma das imagens que tive ao improvisar com a cadeira foi a de minha avó passando a tarde em sua cadeira de madeira, que se diferenciava das outras da casa, por ter braços e um encosto mais alto, com desenhos entalhados, como o trono de uma rainha, de uma matriarca que, de fato, era daquela família. Quando ela estava sentada nessa cadeira, eu costumava acariciar e pentear seus cabelos grisalhos, subindo em uma cadeira atrás da dela. Este gesto surgiu na partitura: o acariciar um vazio na cadeira, desenhando a silhueta de sua cabeça e ombro que não estavam mais ali.

Durante a improvisação, também me vinham impulsos de abandonar a cadeira e ir em outra direção, mas eu não poderia abandonar o jogo da relação com o objeto e assim retornava a cadeira, o que fez sentido enquanto imagem em movimento. Quando minha avó faleceu, quanto mais eu tentava me afastar da cadeira, mais eu me reaproximava dela. Na composição final, o foco alternava entre a cadeira vazia e o espaço, o que, de algum modo, me remeteu ao velório de minha avó, em que eu ainda atônito tinha o olhar vago e perdido que passeava pelo espaço e pelos olhares das pessoas e, pela primeira vez, vi a cadeira de minha avó vazia sabendo que nunca mais a veria ali. Toda a improvisação levava a imagens da memória que mexiam internamente e resultava em ações e gestos na partitura.



Foram acrescentados outros gestos e fragmentos de outras partituras já desenvolvidas e uma descida ao chão, inspirada na *descida ao túmulo*, de Étienne Decroux. Esse momento da partitura surgiu quase inconscientemente, pois eu precisava fazer uma mudança de nível e descer até o chão para o que viria em seguida. A *descida ao túmulo* se constitui como um movimento descendente em que o tronco se projeta para trás, criando uma linha diagonal entre o topo da cabeça e os joelhos. O próprio título da descida foi um ponto de inspiração, coerente com um fragmento de memória do dia do velório de minha avó, em que eu observava a cadeira e o espaço, com uma sensação de queda. Em cena, a figura de Étienne Decroux era, para mim, o mergulho nessa memória de perda e saudades.

Toda a partitura da *cadeira do ausente* foi realizada com o rosto coberto com um véu, seguindo a técnica de *rosto coberto* de Decroux que visa à anulação da face (Mascarenhas, 2024). Sobre o uso da máscara neutra, Decroux afirma que “é para que você aprecie os movimentos do corpo e não se distraia com o rosto” (Decroux, 1978 *apud* Mascarenhas, 2024, p. 129). O véu semitransparente cobrindo toda a cabeça foi usado no exercício cênico nos momentos em que o corpo era o foco da cena e não havia fala, como na *cadeira do ausente* e na cena do *espírito travesso*⁴, em que as memórias eram representadas como *fantasmas* que assombram o artista-participante, até que ele cubra seu próprio rosto com o véu, tornando-se também uma memória.

O processo envolveu, além disso, a criação de uma partitura coletiva, desenvolvida a partir de um jogo entre os três artistas-participantes. Inspirado na figura decrouxiana intitulada *26 movimentos para beber* (Mascarenhas, 2021), criamos a sequência *26 movimentos de saudade*. Um dos atuantes realiza um *movimento de saudade*, pensando nas memórias da pessoa ausente e o atuante seguinte repete o movimento e acrescenta outro, até completar os 26 movimentos.

Com a sequência criada, fizemos o *transporte como foi desenhado*⁵ para a partitura principal, ao transpor esses movimentos para as suas próprias partituras com a cadeira, cada artista editou e transformou aquela sequência de modo livre. “Transportar como foi desenhado significa transferir para outro espaço, levar de um lugar para outro, como uma planta que é transvasada. Há, certo, pequenos ajustes que podem ser necessários, mas não há alterações significativas estruturais” (Mascarenhas, 2024, p. 9).

4 O espírito travesso (*L'Esprit Malin*) é outra improvisação decrouxiana inspirada na peça homônima criada por Maximilien Decroux e Elyane Guyon, sob orientação de Étienne Decroux (Mascarenhas, 2008).

5 “O termo é um princípio técnico da mímica corporal: *le transport ainsi dessiné*. Trata-se do deslocamento de uma curva, de um gesto ou de uma atitude exatamente como está “desenhado” no corpo” (Mascarenhas, 2024).

FIGURA 3
Cadeira do Ausente.
Foto: Ananda Mariposa
(Salvador, 2024).





A princípio, os 26 movimentos de saudade não revelavam, necessariamente, imagens interiores claras e se constituíam, como jogo, na sequência de movimentos fragmentados ou sem conexão direta uns com os outros. Ao serem transpostos para a partitura principal, que combinava partituras anteriores, gestos pessoais e a *cadeira do ausente*, essas ações ganharam novos contornos e significados, instaurando novos estados psicofísicos. Compreendo, a partir desse processo, que a memória chama o foco para si, presentifica o *ausente* e ressignifica as ações.

CONCLUSÃO

A chegada das memórias no processo criativo direcionou o rumo que o trabalho seguiria, apresentando os desafios de narrar e corporificar histórias pessoais e, em certos momentos, pela ficcionalização através da efabulação, da construção do corpo das personagens ou da elaboração de novas partituras. Foi dada atenção especial para que a narrativa fosse efetiva em contar a história para o público, suprimindo as lacunas, o esquecimento ou as distorções das memórias e possibilitando a elaboração de imagens.

As memórias ressignificaram o que já havia sido criado de partituras corporais iniciais ainda ligadas ao suposto concreto das ações de empurrar e puxar, servindo de mote para criação de novas partituras e improvisações instaurando também os estados psicofísicos que levaram à elaboração de novas ações e gestos. Através do resgate dessas memórias, foi possível coletar gestos das avós dos artistas-participantes para serem incluídos nas cenas, nas partituras e na identificação das personagens. Por fim, foi possível descer até as memórias tão bem guardadas, podendo reencontrá-las e reelaborá-las para a cena através da narrativa e do corpo.



REFERÊNCIAS

- » BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- » BURNIER, Luís Otávio. **A Arte do Ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- » CAFIERO, Carlota. A arte de Luís Otávio Burnier. **Revista do LUME**. Campinas: COCEN-UNICAMP, n. 5, p.10-82, 2003.
- » DECROUX, Étienne. A Origem da Mímica Corporal Dramática: Uma entrevista com Étienne Decroux. Apresentação e tradução: George Mascarenhas. **Ouvir ou Ver** - Revista do Departamento de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia: UFU, n.04, 2009, p. 222 - 241.
- » GIBRAN, Khalil. **O Louco seguido de areia e espuma**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2019.
- » JACOPINI, Juliano Ricci. **Teatro Horizontal: ficções de si**. Tese (Doutorado em Artes da Cena) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1065840>>. Acesso em: 13 fev. 2025.
- » MASCARENHAS, George. **A Ação Mímica: princípios e poéticas da Mímica Corporal Dramática de Étienne Decroux**. Salvador: EDUFBA, 2021.
- » MASCARENHAS, George. Aprender a Criar: o desenvolvimento de habilidades criativas na Mímica Corporal Dramática. **VII Colóquio Internacional "Educação e Contemporaneidade"**, São Cristóvão, Universidade Federal de Sergipe, 2013. Disponível em: <<https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/9828/10/9.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2025.
- » MASCARENHAS, George. O Espírito Travesso na Mímica Corporal Dramática de Etienne Decroux. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas** 2.11, 2008.
- » MASCARENHAS, G. Da toca do coelho ao sorriso do gato: reflexões sobre a prática como pesquisa nas artes cênicas. *In*: OLIVEIRA, Urania; MARQUES, Maria Ines; MACHADO, Adriana.. (Org.). **Pesquisa em artes e difusão do conhecimento**. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2022, v. 1, p. 41-64.



- » MASCARENHAS, George. Transportar como foi desenhado? - abordagens contemporâneas da mímica corporal de Étienne Decroux. **Urdimento**: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 52, set. 2024.
- » MONTEIRO, Gabriela Lirio Gurgel. Autobiografia na cena contemporânea: tensionamentos entre o real e o ficcional. **Revista Pós**: Belo Horizonte, v. 6, n. 11, p. 78-91, maio 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15776/pdf>>. Acesso em: 21 fev. 2025.
- » SOUM, Corinne. Étienne Decroux e a Mímica Corporal Dramática. **Mimus revista on-line de mímica e teatro físico**. Ano.1, No.1. Salvador, Padma/Faculdade Social, p. 4-30, 2009.
- » SPERBER, Suzi Frankl; JACOPINI, Juliano Ricci. Autoficção: interstícios libertários da dramaturgia. **Repertório**, Salvador, ano 24, n. 36, p. 232-247, 2021.1 Disponível em: <<https://www.mimus.com.br/revista/>>. Acesso em: 29 jan. 2025.