

## **O SILÊNCIO NA MÍMICA E NO TEATRO FÍSICO.**

**José TOMAZ DE AQUINO JÚNIOR (1); Mônica BRAGA MARÇAL (2)**

(1)Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará, Rua Bolina, 26, Mucuripe. CEP: 60182-150. Fortaleza-CE, (85) 3263.3283: [tomazdeaquino1@yahoo.com.br](mailto:tomazdeaquino1@yahoo.com.br).

(2)Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará: [marçal@cefetce.br](mailto:marçal@cefetce.br)

### **RESUMO**

O processo comunicativo é inerente aos seres vivos e independe do seu reino, filo classe ou ordem, ou seja, se existe vida, existe comunicação e nesta, o silêncio se faz presente. A comunicação verbal surgiu da necessidade do homem viver em sociedade e do intercâmbio entre eles, mas o silêncio acompanha o ser humano desde o seu princípio. Este trabalho se propõe a observação, a investigação e a valorização de uma ferramenta essencial no trabalho do ator: o silêncio. Trata-se de uma pesquisa teórico-prática, que enfatiza o corpo para a realização de uma comunicação silenciosa. O estudo de campo deu-se através das anotações feitas nos cursos de mímica, teatro físico, mimo corpóreo e mímica total, realizados na cidade de São Paulo durante o ano de 2007, bem como, da observação de vídeos e espetáculos; posteriormente, iniciou-se, um levantamento bibliográfico com o intuito de esclarecer algumas questões emergentes. A referente pesquisa tem suas bases nos escritos teórico-práticos de Barba, Decroux, Grotowsky, Burnier, Ferracini e Louis. Foi possível observar que sem o uso recorrente da fala, há uma utilização maior do corpo, o que acontece com os surdos e com os mudos que executam sua comunicação através de uma relação muito estreita que existe entre as práticas simbólicas e o corpo, reforçando a afirmação de que o silêncio é um componente indispensável para o jogo gestual e vocal do ator.

**Palavras-chave:** corpo, silêncio, mímica e teatro físico.

## O SILÊNCIO NA MÍMICA E NO TEATRO FÍSICO.

*“O silêncio sempre se oculta na profundidade, lá onde deve ser procurado por quem quiser encontrá-lo”.*

*Jacques Lecoq*

### 1. INTRODUÇÃO

Durante muito tempo o texto constituiu a base do teatro, sendo o dramaturgo uma das figuras mais importantes no processo cênico. Fazer teatro consistia então, na escolha de um bom autor e no estudo da inflexão correta para determinadas falas, portanto, a palavra era o topo da “pirâmide teatral”. Ainda hoje, escutamos comentários de que teatro sem texto não existe, ou seja, um espetáculo sem texto não é considerado teatro. Este pensamento vem sendo modificado na cena teatral contemporânea devido a uma visão mais abrangente a cerca do fazer teatral. O teatro do silêncio é uma dessas vertentes, embora, ainda seja muito questionada a sua eficácia em relação ao trabalho técnico-corporal do ator e, ao processo comunicativo palco-platéia. Mas o que viria a ser o silêncio? A eliminação de sons desnecessários, a falta de ruídos? Segundo o dicionário, silêncio é “a ausência completa de ruídos. Sossego, descanso. Uma ordem para cessar o barulho” (MELHORAMENTOS MINIDICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA, 1997, p. 478), mas mesmo na ausência deste, uma mensagem pode ser transmitida, pois é sabido que existe além da comunicação verbal, que surgiu da necessidade do homem de viver em sociedade e do intercâmbio entre eles, a comunicação não verbal, que acompanha o ser humano desde o seu princípio.

Portanto, o processo de comunicação não é feito apenas da maneira verbal, mas também, da não verbal. “Estudos lingüísticos concluíram que as palavras correspondem a apenas 7% da comunicação. Já a voz, o tom da voz, e o jeito de dizer as coisas equivalem a 43%. E surpreendentemente, a linguagem corporal transmite cerca de 50%, ou seja, metade da mensagem recebida pela outra pessoa.” (MICHERLAN, mimeo).

Fundamentada nestas afirmativas é que esta pesquisa vem propor um estudo da comunicação silenciosa ocorrida nas artes cênicas, na tentativa de realçar que o silêncio enfatiza o trabalho corporal do ator aprimorando assim, o seu potencial técnico. Tomamos como ponto de partida para a nossa pesquisa a Mímica e o Teatro Físico, áreas do teatro onde o silêncio é observado com mais propriedade.

### 2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Para darmos continuidade a pesquisa faz-se necessário uma pequena explanação do que viria a ser Mímica (Clássica) para que assim, possamos ter uma melhor compreensão do objeto de estudo.

Assim como a maioria das artes “antepassadas” – teatro, dança, artes plásticas etc – a Mímica surgiu da *mimese*, da necessidade do homem primitivo em manifestar seus anseios e necessidades, ou seja, é uma arte originária do homem e para o homem e que reflete a organização do seu pensamento. Foi a partir dos ritos primitivos os quais o homem utilizava-se da personificação de si mesmo ou dos animais que a Mímica foi instituída, mas restringi-la a uma simples imitação seria um tanto cruel com essa arte milenar, tendo em vista que

[...]a Mímica possui uma atuação mais abrangente. Nela, o mímico utiliza o potencial de seu corpo como um todo, isto é, corpo, voz e pensamento integrados em sua expressão. Nessas encenações, podemos encontrar o drama, a tragédia e, também, a comicidade. A movimentação e a expressão não são centradas somente na mímica objetiva, isto é, na criação de objetos espaciais como a parede, a corda e outros, mas também faz uso, principalmente, da mímica subjetiva. (LOUIS, 2005, p. 6).

Entende-se por mímica objetiva a arte da ilusão perfeita, ou seja, o que o mímico reproduz é a ilusão gestual mais verossímil possível com o objeto ou coisa imitada. Já a mímica subjetiva, não se limita apenas a criação de ilusões de objetos no espaço, nesta há uma preocupação com as metáforas. Há nesta área da mímica uma relação com a sensibilidade e as emoções. Quando o mímico proporciona a ilusão de uma parede à platéia, esta parede não é apenas um objeto no espaço, como seria na mímica objetiva, aqui, ela está repleta de subjetividade, ela “pode representar a prisão dos pensamentos ou qualquer outro estado interior.” (Op.cit., p. 6).

Estabelecida esta primeira diferença, outra se faz necessária: a relação entre Mímica e Pantomima. Durante muito tempo devido à semelhança na execução de ambas - uma arte apoiada no gestual - elas foram tratadas como sendo uma única expressão artística, mas há uma pequena particularidade em cada uma delas, a Mímica é designada como sendo a forma de arte e a Pantomima um de seus gêneros.

A Pantomima teve seu início histórico na corte do rei Luis XIV quando os comediantes italianos zombaram em uma apresentação da sua amante, resultando na expulsão dos mesmos. Para acentuar ainda mais o quadro, havia uma notória rivalidade entre esses comediantes e as artes consideradas de corte (Comédie Française e a Ópera), esta rivalidade cresceu e os italianos foram banidos de Páris e exilados para o outro lado do Rio Sena sob a pena de só puderem atuar sem a utilização da fala. Assim, a pantomima tomou a forma que conhecemos hoje sendo ela “definida principalmente pela herança de Jean-Gaspard Debureau e Marcel Marceau, caracterizada pela figura de rosto pintado de branco e luvas, contador de histórias sem falas e que comunica-se [sic] por meio de gestos ilustrativos desenhados no espaço. Tem, geralmente, fins cômicos.” (Op.cit., p. 6).

Estabelecidas às diferenças iniciais, faz-se necessária uma pequena explicação sobre a evolução da Mímica até a chegada da sua vertente contemporânea.

Logo em seguida, no século XX, surge a Mímica Moderna que tem como ícone a figura de Etienne Decroux e sua Mímica Corporal Dramática - MCD. A Mímica Moderna por ser subjetiva, já traz em si a idéia da metáfora no corpo do ator uma vez que o que se vê não é mais apenas a ilusão real de um objeto, mas uma significação subjetiva do que ele poderia ser, porém, é na Mímica Contemporânea ou Teatro Físico<sup>1</sup>, uma junção da Mímica Clássica com a Moderna, que esta metáfora toma propriedade em sua nomenclatura, deixando de ser apenas uma figura de linguagem e partindo para um âmbito maior, o de transportar significados, uma vez que em sua etimologia *metaphorai*, do grego, quer dizer transporte, assim sendo, esta mímica das metáforas vai de encontro ao pensamento de que “compreendemos o mundo por meio das metáforas, pois muitos dos conceitos básicos como tempo, quantidade, estado, ação etc...além dos conceitos emocionais, como amor e raiva são compreendidos metaforicamente. (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 22 apud LOUIS, 2005, p. 14). Portanto, é possível perceber que, em uma linha evolutiva, temos a Mímica Clássica, a Mímica Moderna e a Mímica Contemporânea.

Tipo de Mímica	Características	Representantes
Mímica Clássica	Mímica Objetiva e Pantomima	Jean Louis Barrault, Jean-Gaspard Debureau, Marcel Marceau
Mímica Moderna	Mímica Subjetiva e Mímica Corporal Dramática	Ettiene Decroux, Jacques Lecoq
Mímica Contemporânea	Junção das modalidades anteriores	Jacques Copeau, Lume, Denise Stoklos, Luís Louis

### 3. METODOLOGIA

Para realização desta pesquisa foi necessária a participação no curso Mímica, Teatro Físico e Mímica Total<sup>2</sup>, no período de março a novembro de 2007 e da oficina de Mimo Corpóreo<sup>3</sup>, bem como da observação de

<sup>1</sup> O Termo Teatro Físico será melhor discutido no decorrer deste trabalho.

<sup>2</sup> O Curso de Mímica, Teatro Físico e Mímica Total é realizado no Estúdio Luís Louis, em São Paulo. Luís Louis Especializou-se na técnica Decroux com Steve Wasson e Corinne Soun, diretores da *Ecole de Mime Corporel Dramatique*.

<sup>3</sup> A Oficina de Mimo Corpóreo foi ministrado por Leela Alaniz e oferecido pelo Sesc Consolação durante o mês de agosto de 2007. Leela trabalhou com Thomas Leabhart, assistente de direção de Decroux.

espetáculos que abordassem os objetos de estudo. O curso, no Estúdio Luís Louis, tinha a carga horária de seis horas semanais, distribuídas duas vezes por semana. No primeiro momento era feito um trabalho de alongamento/aquecimento, depois algum exercício sensório-motor e posteriormente, a técnica propriamente dita.

Inicialmente, foi abordado um fazer teatral silencioso (pantomima e mímica objetiva) para depois ser introduzido, sons, ruídos e a fala (a mímica vocal). Foi apreendida a Gramática Corporal de Etienne Decroux (divisão do corpo em órgãos de expressão e a sua utilização isolada), assim como, os dinamorritmos (dinâmicas do movimento), figuras de estilo (partituras corporais que remetem a alguma ação como pegar uma mala, pegar um melão na árvore, por um disco na radiola, o arqueiro atirando a flecha, o vôo do anjo guardião etc), exercícios de criação cênica com peças de roupa, dentre outros. Posteriormente, foi introduzido técnicas de diferentes tipos de andares mímicos, da estátua humana, do robô, da caricatura individual e um contato interior com suas emoções e sensações o que permitia uma abertura para o trabalho com a metáfora, o qual ele, Luis, chamava de “desconstrução”.

O processo metodológico consistiu então, em participar de tais vivências, gravar as aulas e as conversas em fitas k7 e mp3 e depois transcrevê-las, observar o andamento dos atores em sala e registrar imagens de alguns exercícios práticos finais. Posteriormente, foi realizado um levantamento bibliográfico enfocando os escritos de Decroux, Lecoq, Barba, Grotowsky, Burnier, Ferracini e Louis na tentativa de identificar e relacionar as bases da Mímica e do Teatro Físico com a cena silenciosa.

#### 4. ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DE DADOS

Silenciando a principal forma de comunicação humana, a fala, o corpo se faz presente, ou seja, o silêncio passa a ser um elemento que enfatiza o trabalho corporal nas relações entre os homens, quer seja na vida cotidiana ou no teatro, o que possibilita a probabilidade de uma comunicação silenciosa acontecer.

Uma vez silenciado os meios de comunicação verbal, temos no corpo o principal veículo de comunicação o que enfatiza um trabalho mais físico, pois se utiliza o corpo em sua totalidade deixando de lado o pensar com a mente, o psicológico. Passa-se a utilizar o pensar com o corpo trazendo uma característica bem peculiar no fazer teatral contemporâneo que segundo Pinheiro (2006), em seu artigo “O CORPO PERFORMÁTICO E OS EFEITOS-V: o corpo na linguagem da *performance* e suas possíveis ligações no estranhamento brechtiano”, publicado nos anais do VI Encontro de Iniciação Científica e Tecnológica do Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará, otimiza o fazer artístico, pois “[...] cada vez mais atores e demais artistas cênicos estão deixando de lado o trabalho de ator psicológico para estudar o teatro físico”.

Mas o que, realmente, vem a ser esse termo, freqüentemente, usado por novos atores-pesquisadores? Segundo Beth Lopes, diretora da peça “Silêncio”, de Peter Handke, em entrevista concedida ao site TeatroChik em 26 de junho de 2006, o termo teatro físico surgiu,

[...] entre os ingleses, para designar um conjunto de manifestações teatrais que tinham em comum o trabalho do ator centralizado no físico (entendendo aqui, corpo e voz). Neste conjunto entrou uma variedade de estilos, técnicas e linguagens, como a mímica, o circo, a dança e todos os seus desdobramentos.

No entanto, não o vemos desta forma, pois, em seus primórdios, o Teatro Físico iniciou com a Mímica: houve uma evolução da Mímica Clássica, passando pela Moderna e chegando à Contemporânea ou Teatro Físico, termo comumente mais conhecido devido o preconceito com a palavra mímica que sugere o gênero silencioso da Pantomima, como descrito acima, porém a Mímica Contemporânea explora a arte da mímica como um ato total, que une o corpo, a voz, o pensamento, a emoção e a criação na figura do ator.

Essa ênfase do físico se faz notória devido ao fato, segundo o qual muitos autores abordam, que neste tipo de teatro se pode “tornar visível o invisível, aproximar a cena do espectador, pôr outras sensibilidades e, para resumir, fugir do ‘psicologismo’ como princípio da criação do ator” (TEATROCHIK, 2006).

Jacques Copeau, diretor, crítico, professor de arte dramática e fundador da escola *Theatre du Vieux Colombier* (Velho Pombal), procurando uma reforma para o teatro na Paris de 1920, foi buscar no Teatro Oriental (Nô e Kabuki), na *Commédia Dell’Art* e no Teatro Grego, a base para fundamentar o seu teatro, que

visava ressaltar o trabalho corporal do ator; utilizando como ferramenta uma máscara neutra, que suprimia a face do ator proporcionando uma maior expressividade do corpo, Copeau, fez surgir assim, a Mímica Contemporânea.

Etienne Decroux, considerado o pai da Mímica Corporal Dramática e discípulo de Copeau, defendia o corpo como o centro da expressão e coloca o tronco como o centro desse corpo expressivo, deixando assim, em uma ordem hierárquica, o rosto na mais longínqua periferia, invertendo o movimento natural do corpo e das leis cotidianas criando então, “uma das mais importantes leis da arte: o maior esforço para o menor efeito.” (CAFIERO, 2003, p.31), lei esta defendida também, por Ferracini (2003, p. 61), quando discorre sobre o ator oriental ressaltando a importância do trabalho técnico para o ator aqui no Ocidente:

O ator oriental aprende novas maneiras de equilíbrio corpóreo, ações específicas e codificadas de mãos, olhos, pés e principalmente, uma técnica de dilatação do seu corpo muscular por meio de treinamentos específicos para a manipulação da quantidade e qualidade de energia que será utilizada em cena [...].

De fato, esses atores aliam corpo, presença cênica e manipulação de energia tão dificilmente vistos no Ocidente, levando os pesquisadores ocidentais contemporâneos a tomar como referência o fazer teatral do Oriente, repletos de signos corporais e vocais codificados apreendidos durante anos de preparação técnica, o que acontece, semelhantemente, com a mímica de Decroux, a qual o que predomina é a técnica pura, em que somente o corpo fala e a face congela, diferentemente da pantomima que se deixa levar por elementos comoventes, incluindo as expressões faciais, seguindo os ensinamentos de seu mestre Marceau.

Decroux suprimia todo o aparato técnico, inclusive o texto para revelar a supremacia do ator e para que o mesmo dilatasse a sua presença, pois para Decroux, que acreditava na comunicação silenciosa dos gestos, teatro era a arte de ator; e é apoiado neste pensamento do mímico francês que esta pesquisa se fortalece.

O Teatro Físico ao questionar as idéias da representação, dramaticidade e teatralidade, acaba por desafiar os conceitos já estabelecidos do fazer teatral no Ocidente, principalmente por atores iniciantes que muitas vezes só tem contato com as técnicas de Stanislavski, teatrólogo russo considerado o pai do Teatro Realista e fundador do Teatro de Arte de Moscou, ficando apenas no teatro psicológico e esquecendo do corpo, o que o próprio Stanislavski vem trabalhar depois, quando desenvolve o seu método das ações físicas.

É sabido que o treinamento físico, ou *training*, como prefere Barba, ator e diretor italiano radicado na Dinamarca e fundador do grupo teatral *Odin Teatret* - devido o termo em inglês ser utilizado para todo o momento de preparação do ator antes da peça, o que não significa o mesmo em nossa cultura - se faz necessário não para se tornar um ator-atleta, mas, um ator preparado em suas potencialidades físicas, reforçando assim, o pensamento de Grotowski, dramaturgo, diretor e teórico polonês, criador do teatro pobre, “o ator, antes de pensar, deve agir; deve pensar com o corpo, pensar em ação.” (FERRACINI, 2003, p.77).

É a partir desta reflexão que se encontra a importância desta pesquisa, pois na condição de se abstrair os sons, os atores se preocuparão mais com o trabalho corporal, como bem dizia Decroux:

Se eu pedir a um ator que me expresse alegria, ele me fará assim (fazia uma grande máscara de alegria com o rosto), mas se eu cobrir o seu rosto com um pano ou uma máscara neutra, amarrar os seus braços para trás e lhe pedir que me expresse agora a alegria, ele precisará de anos de estudo” (CAFIERO, 2003, p.31).

Desta forma, estes atores poderão utilizar o que conseguiram apreender em seus futuros trabalhos, sejam eles realistas ou não, uma vez que o teatro físico não é utilizado para se fazer apenas o teatro silencioso, da expressão corporal ou da dança-teatro, mas também, poderá ser utilizado em uma representação naturalista.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os trabalhos desenvolvidos no estúdio Luis Louis e com Leela Alaniz foram de suma importância para a conclusão desta pesquisa, pois o que já era deduzido: a eliminação dos sons para exaltar o corpo, ficou mais

clara e coerente, dado que os alunos/atores ao utilizarem técnicas, lá difundidas, passaram a dilatar bem mais o corpo em seus trabalhos em sala e houve uma menor preocupação com o uso recorrente da fala.

Tudo se iniciou com o trabalho da Mímica Clássica e o gênero da Pantomima, passando Pela mímica Moderna e chegando ao Teatro Físico. Neste processo todo tipo de ruído era suprimido, nenhum som, orgânico ou mecânico, era permitido em sala, até o processo criativo na elaboração das cena era feito em silêncio. Aos poucos, a utilização de sons foi sendo permitida, mas quando a fala, propriamente dita, entrou em cena, houve uma certa dificuldade dos alunos em uní-la ao corpo como uma individualidade só. Neste momento foi percebida a segregação que nós atores ocidentais fazemos da relação corpo-voz. Ainda estava muito recente a separação proposta pelo Luis nos exercícios iniciais e fala acontecia de maneira não-natural, era um elemento a parte da conjuntura cênica, não havia o encaixe corpo-voz, levou um tempo para compreensão a nível sináptico que corpo e voz caminham juntos. Depois de algum tempo foi que essa união começou a fazer-se valer: dado o momento da presentificação cênica, onde a voz aparecia como complemento do que o corpo queria falar, assim como Decroux dizia, que a expressão partia da coluna e se ramificava para as extremidades, o mesmo acontecia com o uso da fala, ela era uma extensão do que se queria dizer, ela não aparecia mais como o elemento essencial da comunicação, mas como forma complementar desta, havendo uma real junção das ferramentas cênicas de um ator: corpo e voz.

Foi provado então que o silêncio evidencia e ajuda o trabalho de dilatação corporal dos atores, até mesmo no que diz respeito à consciência pessoal e a sua relação com espaço e as relações interpessoais. Deste modo, o trabalho de escuta, digo, percepção, de si, do meio e do outro, torna-se mais forte, trabalhando inclusive com a generosidade, virtude tão importante na arte de ator, o que consequencia numa aceitação maior das idéias propostas pelo companheiro facilitando assim, o jogo em cena.

O trabalho com o silêncio revela que tudo é informação, até o mexer na falange do dedo mínimo do pé esquerdo informa algo, o mínimo é perceptível, daí aparece também a relação com a limpeza dos gestos e dos movimentos, a pontuação dos mesmos e a preocupação em conter exageros, de modo que o ator, ao tornar-se consciente, torna-se vivo em suas potencialidades conseguindo executar seu gestual de forma limpa, objetiva e concreta, comunicando o essencial e evitando excessos, pois a consciência corporal foi percebida levando a concluir que no silêncio qualquer gesto é grande e diz muita coisa; exemplo prático desta afirmativa pode ser visto nos espetáculos: “Saudade em Terras d’água”, da Cia francesa Dos a Deux, “Tempo de Espera” do Grupo Teatro Novo e “Frágil” do Grupo Sobras, estes dois últimos da cidade de Fortaleza. Ambos trabalhos tem como base a comunicação silenciosa pontuadas por uma sonoplastia, e utilizam-se das técnicas da Mímica - no caso específico do primeiro - e do Teatro Físico.

Foi possível também, constatar, tanto nas aulas de Mímica e Teatro Físico no estúdio Luis Louis como nas aulas de Mimo Corpóreo da Leela Alaniz, que o trabalho que tem no silêncio uma base é de extrema importância no trabalho técnico do ator, não apenas para o uso em espetáculos de Mímica, de Teatro Físico ou outras vertentes que utilizem o corpo, mas também, no teatro realista-naturalista, como é o caso do espetáculo “Um dia” do LUME, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, o qual as atrizes Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson tiveram como base as técnicas do teatro físico difundidas pelo próprio LUME.

Ter um bom domínio dessa linguagem é de suma importância para um profissional do palco, uma vez que ele não deve utilizar-se apenas da palavra, mas também do seu corpo. “O silêncio é, no teatro, um componente indispensável para o jogo vocal e gestual do ator, seja ele indicado por uma rubrica (“pausa”)ou marcado pela encenação ou pelo ator.” (PAVIS, 1999, p. 359). Saber pausar é fundamental nesta arte, porém não é uma das tarefas mais fáceis. É neste momento, o da pausa, que o desafio para o ator aumenta, pois ele não fala mais o texto - que além de ser dito, deve estar apropriado pelo mesmo - e por isso, deve estar preenchido de uma intenção, de uma ação interior originada na coluna vertebral que passa por todo seu corpo e que lhe sirva naquele momento: o instante da pausa em detrimento do texto, levando a conclusão de que “não há conflito entre a palavra e o silêncio; o silêncio dá à palavra sua profundidade. Um discurso que ignorasse a qualidade do silêncio não passaria de verborragia.” (LECOQ, 1987).

Enfim, pode-se concluir que a Mímica traz, em seu movimento histórico, a construção de um pensamento filosófico de afirmação da vida unida a uma intensa consciência corporal que aliada ao sensorial, gera, no ator, a prontidão para a ação pulsante e a sua potencialização, construindo assim, uma vida afirmativa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, V. T. **O verbal e o não verbal**. São Paulo: UNESP, 2204.
- BARBA, E.; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: HUCITEC - Editora da UNICAMP, 1995.
- BONFITTO, M. **O ator compositor: as ações físicas como eixo – de Stanislavski a Barba**. São Paulo. Perspectiva: 2002.
- BURNIER, L. O. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.
- CAFIERO, C. **A arte de Luís Otávio Burnier - em busca de uma memória**. Revista do Lume. Campinas: Editora da UNICAMP, n.5, julho 2003.
- FERRACINI, R. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Codificar para recriar: a busca do “punctum”**. In: Urdimento – revista de estudos pós-graduados em artes cênicas/ Universidade do estado de Santa Catarina. Programa de pós-graduação em teatro, vol 1, n. 07 (Dez 2005) – Florianópolis: UDESC/CEART.
- GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- LABAN, R. **O domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- LECOQ, J. **O silêncio**. In: *Lê théâtre du geste*. Trad. Roberto Mallet. Paris: Bordas, 1987.
- LOBO, L. & NAVAS, C. **O teatro do movimento: um método para um intérprete criador**. Brasília: LGE Editora, 2003.
- LOPES, B. Entrevista concedida sobre a peça *Silêncio* [on-line]. Disponível em: <<http://teatrochik.terra.com.br/entrevistas/entrevista.asp?codigo=29>>. Acessado em 16.out.2006.
- LOUIS, L. **A comunicação do corpo na mímica e no teatro físico**. 2005. 120f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica - PUC, São Paulo, 2005.
- MELHORAMENTOS minidicionário da língua portuguesa. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1997.
- MICHERLAN, C. **Como entender a linguagem corporal** - mimeo, s/l:s/a.
- OIDA, Y. **O ator invisível**. São Paulo: Beca, 2001.
- PAVIS, P. **Análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PINHEIRO, D. L. C. **O corpo performático e os efeitos-v: o corpo na linguagem da performance e suas possíveis ligações no estranhamento brechtiano**. Anais do VI ENCONTRO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA/ Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará. Fortaleza, 6. ed., 2006.
- RENAUD, C.P. **Linguagem do silêncio: expressão corporal**. Trad: Oliveira, C.D.C. & COOL, H.A.L. São Paulo: Summus, 1990.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais pelo apoio dado.

À professora-mestre Lourdes Macena e a professora-mestre Fran Teixeira pelo incentivo na pesquisa e na participação do curso de Mímica e Teatro Físico.

À professora-mestre Mônica Marçal, minha orientadora nesta pesquisa.

A Direção do CEFET-CE nas pessoas dos Professores Cláudio Ricardo e Gilmar Lopes.

Ao professor-mestre Luis Louis e Leela Alaniz, pelo carinho durante as aulas.

Aos amigos que me apoiaram no período em que estive ausente de Fortaleza, em especial a Paula Queiroz, Paloma Fraga, Cacá, Talita Honorato e Patrick de Souza.