

A utilização de acrobacias circenses na preparação do trabalho do ator

Autora: Larissa Rufino

Orientador: Prof. Me. Jhon Castro

Resumo: Refletir as práticas acrobáticas circenses na preparação e no processo de criação do ator é, acima de tudo, valorizar questões multidisciplinares que se somam ao trabalho cênico. Essas práticas costumam caminhar sozinhas, porém, neste artigo, proponho refletir a experiência de uni-las possibilitando compreender e enriquecer o trabalho cênico, além de potencializar a ampliação de meu repertório. Nesta pesquisa, busco a aproximação e a equiparação de minhas vivências teatrais e circenses, refletindo o percurso criativo e técnico vivenciado por mim durante o Curso de Artes Circenses na Escola Nacional de Circo — ENC e as posteriores transformações agregadoras ao meu repertório cênico.

Palavras-chave: Práticas acrobáticas. Percurso criativo. Preparação do ator. Acrobacia dramática.

Abstract: Thinking of acrobatic circus practices in the actor's process of creation is, behind of all, to value multidisciplinary questions that are summed up to the scenic work. Those practices used to walk alone, but, in this article, I propose to reflect the experience of put them together, for understand and involve the scenic work, behinds of the potentiate of application of my repertory. In this research, I look for the approach and the unity between my circus and theatre experiences, thinking of the creative and technician route experienced by me during the Course of Circus Arts — Curso de Artes Circenses, in the National School of Circus — Escola Nacional de Circo — ENC and the late transformations to my scenic repertory.

Key-words: Acrobatic practices. Creative route. Actor's preparation. Dramatic stunt.

Résumé: Réfléter les pratiques des artistes de cirque acrobatique dans la préparation et dans le processus de création de l'acteur est, avant tout, la valorisation des problèmes pluridisciplinaires qui ajoutent à l'étape de travail. Ces pratiques ont tendance à se promener seul, cependant, dans cet article, je me propose de tenir compte de l'expérience de leur compréhension et d'uni permettant d'enrichir le travail, en plus de potentialiser le grossissement de ma lecture. Dans cette recherche, je demande le rapprochement et l'assimilation de mes expériences théâtrales et les artistes de cirque, selon la façon de créativité et de techniciens expérimentés pour moi pendant le cours d'arts d'artistes de cirque à l'École Nationale de Cirque – *Escola Nacional do Circo – ENC* – et les changements à l'agregadoras ma playlist scenic.

Mots-clés: Parcours acrobatiques. Chemin créatif. Préparation de l'acteur. Les acrobaties spectaculaires.

“Alô, criançada, o circo chegou”

Dez ou onze anos. Do Bairro da Glória, caminhamos até o igapó – o lugar mais distante da vizinhança – para brincar na casa de uma amiga; era a última casa. O caminho era falho, mas ela não sabia: com naturalidade se equilibrava na ponte improvisada por cima do rio, onde nossos pés por vezes quase imergiam, com a firmeza que o ir e vir da rotina dá. A casa última, alta e pequena, parecia balançar a cada passo na escada que dávamos, um de cada vez, assim como o vento. Ali, todos nos equilibrávamos.

Figura 1 - Igapó do Bairro da Glória em Período de Cheia.



Fonte: autor desconhecido (2011).

Ao me arriscar falar de todo lado técnico, artístico e até pomposo da multidisciplinaridade entre circo e teatro, sinto a necessidade de entregar parte de minha história e vivências de minha infância que hoje considero assertivamente serem as bases do que tenho me tornado como artista. Nasci no Bairro da Glória, em Manaus, periferia localizada na zona Oeste à beira de um igarapé que deságua no Rio Negro. Cresci vendo as cheias e secas do rio no quintal de minha casa, fui cercada pelas águas de um rio sagrado e por toda sua

história. Hoje, com minha frágil memória, tento buscar o mais distante dos acontecimentos neste relato, como o igarapé que tenta chegar ao rio.

As brincadeiras do bairro sempre eram guiadas pelos períodos de seca e de cheia. Durante a seca, do fundo de casa, via a área verde, como um quintal vivo, conjunto, de toda a vizinhança: campo de futebol, balanço, árvores frutíferas, bancos e seringueiras compunham todo o cenário necessário a formação de um corpo vivo, que pulsa e busca. Nós nos equilibrávamos, corríamos, pulávamos. Dos balanços de pneu, íamos ao nosso limite: uma parte de nós se aventurava a subir nele em seu ponto mais alto, outros, a pular dali. As sementes de seringueira testavam nossa destreza ao jogar para cima e pegar de diversas formas. Na rua, os elásticos avaliavam rapidez, flexibilidade e precisão e os colchões colocados na frente de casa em um dia de apagão, eram palco de acrobacias em simples cambalhotas. O circo começou ali.

Quando o rio começava a encher, os moradores já preparavam suas madeiras e ficávamos a mercê de uma vontade alheia, a fim de saber até onde ele iria naquele ano. A casa de alguns amigos alagava, todos faziam suas pontes e as brincadeiras mudavam de acordo com cada novidade. Na jangada de garrafas pet, íamos em pares até o limite seguro, assim como dentro de uma geladeira velha, que fora jogada fora, e boiava saindo da área verde; mas foi em uma canoa que ultrapassamos alguns limites: eu me equilibrava no meio do rio, em pé, na canoa furada, enquanto alguém tirava a água de dentro para mantê-la flutuando na água negra.

No início dos anos 2000, enquanto acompanhava os ensaios da quadrilha de festa junina, preenchidos de brincadeiras e experimentos cênicos para o momento de encenação tradicional dessa dança, eu e minha mãe conhecemos um ator que posteriormente encabeçou a criação de um grupo de teatro na pastoral da igreja. Através de uma ferrenha mobilização, essa figura movimentou o Bairro da Glória para a inserção desse grupo, que passou a se encontrar rotineiramente, nas quintas-feiras, percorrendo as pontes bambas do igapó, onde se localizava a pastoral. E ali montamos nossa primeira peça, *A bruxinha que era boa*, de Maria Clara Machado, sendo meu primeiro contato com o teatro.

Mais tarde, eu estava sob a lona, prestes a assistir o momento mais esperado: o trapézio de voo. Aquelas pessoas muito bonitas, apresentando-se de forma virtuosa, com brilhos, maquiagens e roupas características que antes compunham a figura viva do meu imaginário e agora estavam presentes, ali. O

fato foi que antes, no mesmo ano, ocorreu como nos filmes: o carro com alto-falante, vários artistas, palhaços em romaria pelo bairro em um convite ludibriante. Os passos, os gritos, as cores, tudo dizia: o circo chegou.

Acrobacia: o corpo fora do seu estado natural

Para entender a vivência do processo de construção e transformação do corpo acrobático, opto por focar mais especificamente na materialidade do preparo para a criação deste corpo e sua integração na produção cênica, tendo por objetivo entender os mecanismos de preparação e criação. Ou seja, para aquisição da técnica precisa na execução dos movimentos, além da narrativa de um treinamento exaustivo — vivenciado no período de 2012 a 2014, na Escola Nacional de Circo — ENC — é necessário investigar também a resolução de repertório que obtive como fator agregador para o processo criativo de cena. Desta forma, pretendo utilizar um acervo diversificado de informações: observação, registros fotográficos e bibliografias, a fim de oferecer uma leitura ampla desse processo transformador.

O fato que me motiva analisar a evolução do meu repertório físico é a compreensão do desenvolvimento do corpo cênico do ator, precedido de sua preparação corporal, por meio de acrobacias. No livro de Jacques Lecoq, “O Corpo Poético”, pude encontrar subsídios para um melhor entendimento sobre os exercícios acrobáticos, visando à preparação do ator por meio desse conjunto de exercícios. Neste contexto, é necessário indagar e refletir a consciência dos movimentos adentrando este estudo de caso intrapessoal que, no sentido mais etimológico, trata-se da capacidade de pensar e analisar sobre si próprio com imparcialidade. (HOUAISS, 2004)

Desta forma, começo propondo a reflexão a respeito das acrobacias de forma mais simples e puramente técnica, para, posteriormente, encontrar a motivação dramática que poderá chegar ao resultado que me proponho a investigar. Em minha formação, por mais que tenha estudado acrobacias e tido contato com outras categorias circenses, não tive como objetivo me formar uma acrobata capaz de executar movimentos extraordinários, como um artista de circo. Acredito fielmente que os gestos não-cotidianos podem proporcionar mais e diferentes leituras no ato teatral, assim, explorei meios de me capacitar enquanto artista cênica para a criação de uma movimentação, ampliando meu

repertório físico, assim como tornando-o mais consciente, com o controle dos próprios músculos em situações cênicas adversas.

As acrobacias, quando empregadas ao trabalho do ator de forma adequada, podem criar possibilidades surpreendentes que a mim, desde o início de minha formação, interessou bastante. Nesse viés de pensamento, reflito o uso da acrobacia em cena e a preparação corporal que a antecede através do autor Marcus Villas Góis, que, em sua dissertação de mestrado, cita uma fala de Vsevolod Meyerhold sobre o uso de práticas acrobáticas e, comumente, compartilho da acidez de suas palavras:

Nós dizemos que os atores devem ser ágeis, precisos nos movimentos, esportivos, devem possuir capacidades acrobáticas. O ator deve compreender que ele é um homem que trabalha no espaço e deve por isso conhecer esta arte espacial. Tudo isso foi entendido parcialmente. Por exemplo, a acrobacia, a técnica clownesca, os procedimentos grotescos foram interpretados e deu-se uma confusão dos diabos. Se pensa que o monólogo – Ser ou não Ser - deve ser recitado da seguinte maneira: entrar em cena, dar um salto mortal, depois pronunciar algumas frases, e então deitar-se no meio do palco, caminhar um pouco de quatro, como um urso, depois levantar-se e recomeçar a recitar... Nós propomos várias coisas com função pedagógica, para aperfeiçoar o ator, mas não somos compreendidos e é feito o contrário daquilo que sugerimos (MEYERHOLD, 1963 apud GÓIS, 2005, p. 80).

Meyerhold expõe, nesse trecho, a tendência universal de observar a acrobacia e o teatro de forma dissociada e distante semanticamente, tendência essa que se firma ainda no plano conceitual das palavras, como no dicionário. Assim, propõe-se o caminho inverso: a associação da acrobacia ao trabalho corporal do ator, em um jogo de acréscimos e enriquecimentos, proporcionando a ampliação da leitura dramática que atravessa os limites de uma narrativa fechada em sentidos etimológicos.

Em conceito, explica-se que acrobacia é o conjunto de exercícios executados por acrobatas, equilibristas, ginastas olímpicos, trapezistas, etc. Entende-se também por qualquer demonstração de audácia e peripécia e um conjunto de manobras difíceis e arriscadas. Já o termo acrobata se refere à pessoa que executa exercícios de agilidade, força e destreza, utilizando ou não equipamentos próprios para essa atividade. (HOUAISS, 2004). As acrobacias, comumente observadas em circos, acompanham as manifestações artísticas desde os tempos primordiais da expressão corporal humana: ela revela destreza e astúcia por parte de quem a pratica, assim, para realizá-la, é necessário um

condicionamento físico específico e a consciência dos movimentos no momento da execução para que não haja imprevistos.

As acrobacias, segundo Bortoleto (2008), confundem-se com a história humana de se relacionar com o mundo, pois é natural do corpo permitir a execução de movimentos para nossa sobrevivência – caçar, pescar, construir, fugir – e para nossa vivência cultural – música, dança, artesanato, guerra. Neste ponto é preciso compreender a divisão das categorias acrobáticas circenses, categorizada da seguinte maneira:

ACROBACIAS	Aérea	Diferentes modalidades de trapézio; tecido; lira; quadrante; corda.
	Corpórea	De chão (solo); duplas; trios e grupos; banquinhas; mastro chinês; contorcionismo, mão-a-mão; paradismo e jogos icarios.
	Trampolim	Trampolim acrobático; mini-tramp; báscula russa e maca russa

A dramaticidade do movimento

O ato cênico engloba toda expressão humana em forma de representações das mais variadas naturezas. Nessa via, seguindo a linha de Bortoleto, na qual a acrobacia é, por natureza, parte instintiva e cultural da movimentação humana, como associar suas técnicas à preparação do corpo cênico do ator, o qual deve, por conceito, seguir os mesmos princípios acrobáticos? Assim, na intencionalidade de investigar as técnicas da acrobacia circense, chego à dramaticidade do movimento.

A pesquisa fornece fundamentação teórica do desenvolvimento das atividades práticas vivenciadas por mim de outubro de 2012 a janeiro de 2014 na Escola Nacional do Circo — ENC. Portanto, posso, neste momento,

conceituar a acrobacia e a preparação corporal, para assim tratarmos da dramaticidade do movimento. Esse percurso, entre o ato cênico e a prática acrobática, distanciada semanticamente em um campo comum de ideias, tem seus dois pontos extremos não só aproximados, como possesores da potência efervescente de funcionarem justapostos, como ocorrido desde as primeiras manifestações culturais humanas.

Desse modo, o uso da acrobacia como forma de preparação e treinamento contínuo já demonstra quase que automaticamente a dramaticidade do movimento na prática. Jacques Lecoq (2010) afirma que o jogo acrobático é um meio para o ator atingir o máximo da expressão dramática: Lecoq sugere simploriamente este procedimento ao falar de uma cambalhota, que pode parecer com uma queda acidental ao se deparar com um obstáculo, caindo e rolando de forma teatral.

Como exemplo disso, é trazida a narrativa do popular personagem da Commedia Dell Arte Arlequim que, rindo tanto, chega a dar cambalhotas. Nessa via, destaca-se que para execução desta simples cambalhota de Arlequim, evidentemente foi necessário o treinamento técnico para sua realização com destreza em cena, através da qual se ampliam as possibilidades de leitura e interpretação deste corpo naturalmente acrobático, agora posto e envolto em um ato cênico.

Objetivando seguir com a análise de tal associação, ressalto a necessidade de um treinamento intenso das técnicas das atividades acrobáticas circenses para que possa amparar e fortalecer o repertório do ator.

Em busca do método

Início de 2013, fazia, pela segunda vez, a disciplina Acrobacia de Solo. O professor Antônio Rigoberto, era cubano e bastante severo, geralmente dava aulas de contorção, acrobacia de solo e trampolim. Sua figura rigorosa se misturava a uma certa ternura e admiração que conquistava dos alunos, o que me fez posteriormente ter com ele um certo grau de amizade. Nesse dia, meu nariz sangrava e Antônio insistia de modo firme que eu repetisse o salto no mesmo momento: eu havia feito uma sequência de saltos-leão, que consistiam em correr, saltar em mergulho e cair em rolamento e, em um deles, meu joelho bateu violentamente em meu nariz, causando o doloroso acidente.

Antônio gritava e insistia para que eu repetisse o salto no mesmo instante, - “Se ela não fizer agora, vai sempre ter medo. ”- eu, chorando, pedia para respirar um pouco, mas ele estava irredutível. Após cinco ou dez minutos, repeti o salto, o qual tive que repetir inúmeras vezes e eu as fiz, em cada uma delas, sangrando e sentindo muito medo. Hoje tenho receio de executar o salto-leão, uma acrobacia relativamente simples, e não sei se sentiria caso tivesse repetido o salto ao primeiro comando de Antônio. Nesse momento, eu comecei a entender a necessidade de ultrapassar os limites do corpo e estaria sob essa condição em muitos momentos de dor e desafio.

Figura 2 - Com o professor Antônio Rigoberto em uma aula de contorção.



Fonte: Carla Muzenza (2012).

Entrei na Escola Nacional de Circo – ENC – em setembro de 2012, através de um edital de processo seletivo que me exigia provar flexibilidade, força e equilíbrio, além de um número teatral. Ao chegar ao Rio de Janeiro, percebi o grau de dificuldade e exigência: não estava no meio de alunos do meu nível, mas entre pessoas que realizavam exercícios difíceis e que, em muitos

casos, preparavam-se desde a infância para o circo. O choque me dividiu em medo e excitação: a expectativa era grande e eu tinha sido aprovada, mesmo que me perguntasse, por muitos momentos, o que eu fazia ali.

As pessoas, diferentes umas das outras, em nível pessoal e cultural, enriqueciam o ambiente como um todo, e o primeiro contato, receoso, mostrava que minha vida mudaria em com algo completamente fora de meu eixo, mas que, ao mesmo tempo, remetia a uma parte muito natural de minha vida: tudo tinha começado. A recepção – famoso trote circense – fez com que todos nós relaxássemos um pouco de todo o peso e preocupação por aquele momento, adiando tudo para depois.

Figura 3 - Imagem do trote na ENC.



Fonte: Mariana Matos (2012).

O primeiro mês foi bem doloroso, tínhamos uma grade para cumprir e atividades muito intensas; pela manhã, aula de nutrição, anatomia, dança e teatro e, após o almoço, as atividades de circo obrigatórias como trapézio, malabares, arame e acrobacia de solo. Nesse período, dia após dia, todas as minhas habilidades físicas eram postas em desafio, durante nove horas do meu dia, tentando adestrar meu corpo àquele padrão de excelência exigido pela Escola. Com febre e dor constante, meu corpo se adaptava às horas incansáveis entre tentativas massacrantes de ganhar mais destreza, força, flexibilidade e equilíbrio.

Passei, então a identificar minhas facilidades no âmbito circense: as primeiras respostas corporais positivas foram relacionadas à flexibilidade para a contorção e acrobacia de solo, como também no arame. No mais, buscava diariamente uma compreensão psico-física das possibilidades que haviam ao meu alcance, sob a rigorosa disciplina a qual me sujeitava. Compreendi, ainda nesse período, que ao me propor a ultrapassar limites para quaisquer objetivos – artísticos ou atléticos – a rigorosidade no ambiente e consigo mesmo é essencial: minha rotina foi mudada consideravelmente para que houvesse crescimento.

Nos meses seguintes, passei a adaptar minha rotina para chegar ao nível de excelência exigido, nesse processo, conseguia ultrapassar, pouco a pouco, as barreiras do meu corpo em rotinas mais severas de treino, alimentação e aos finais de semana fazia treinamentos extras com mais alguns colegas. Assim, nossa vida estava completamente focada nessa superação de barreiras.

Dentro desse processo de busca, sentindo-me ainda perdida em relação aos meus objetivos na Escola, tendo como norte apenas a existência deles e a promessa de sua importância, comecei a entender que o corpo acrobático falava, assim, pude identificar de forma mais ampla o que teóricos como Meyerhold, Grotovisky, Stanislavisky se referiam quando tratavam do corpo acrobático do ator ou do teatro físico. Meu olhar foi, assim, afunilando-se para sair do campo lúdico do imaginário circense da minha infância e entrar em um espiral de entendimento do corpo como item de composição dramaturgica e criativa.

Figura 4 - Com o colega Jean Winder em treinamento extra, no Aterro do Flamengo, em investigação do corpo acrobático em duo.



Fonte: Alexandre Santos (2013).

Figura 5: Treinamento de duo em solo.



Fonte: Leandro Xavier (2013).

Findado o preparo básico, quando terminada a grade obrigatória inicial, realizamos a primeira prova, na qual, quem não chegasse ao padrão exigido, era retirado do curso, em uma didática excludente. Para nos prepararmos para ela, todos estávamos imersos em um momento de grande exaustão e esforço, em uma semana aterrorizante de expectativa e medo. Felizmente, dentre trinta alunos, somente uma pessoa foi excluída do curso nessa etapa.

Figura 6 - Comemoração pós-prova



Fonte: Carlos Viana (2013)

A esse ponto, era chegada a segunda etapa, na qual montaríamos nossa própria grade de acordo com nossas escolhas e maturações hábeis. Assim, os alunos que melhor se saíram na prova, tinham prioridade de escolha das disciplinas; delas, optei por contorção, acrobacia de solo e trapézio de balanço, iniciando minha etapa evolutiva dentro de uma maior especificidade.

Essas disciplinas foram realizadas com a ciência de que usaríamos uma ou duas delas para a realização da segunda prova, que consistia na criação de um número circense com a duração de cinco a dez minutos, com a temática

Cabaré. Optei por fazer o número individualmente, utilizando contorção e acrobacia de solo, para isso, pesquisei sobre os cabarés já existentes na cidade de Manaus, para que houvesse um elo com a minha cidade de origem em minha produção na ENC, além de usar Butoh como inspiração estética.

Figura 7 – Prova de criação de número



Fonte: Gabriela Schiavo (2013)

Na terceira e última etapa, refazíamos nossa grade da mesma forma, fazendo as escolhas necessárias, com a ressalva de que a prova de avaliação seria coletiva. Desse modo, optei por dar continuidade ao que eu já estava em desenvolvendo – contorção, acrobacia de solo e trapézio de balanço – tendo adicionado a prática de duo em tecido e mastro chinês. Essa etapa foi vivida com mais maturidade pelo fato de meu corpo estar mais preparado, além de ter uma destreza maior e continuidade de aprendizado, em todas as suas esferas. Já me encontrava, também, mais certa do que captaria do universo circense para minha prática teatral e o compasso certo dos treinos se tornou fluido e frutífero.

Para a última prova, escolheríamos entre dois temas: um seria o texto *O Rinoceronte* de Eugène Ionesco e o outro *Arte de Rua*, sendo este último escolhido democraticamente entre o grupo restante de vinte e quatro pessoas. Eram muitas as inspirações para a criação, do Grafite ao Hip Hop, e o grupo, de forma muito generosa, confiou em mim como uma figura que podia direcioná-los teatralmente, roteirizando e fazendo a assistente de direção do espetáculo que se chamou *A Cor da Rua*. Além do lado acrobático circense, tínhamos uma temática que nos permitia entrar no universo da rua e dar luz a corpos urbanos cotidianos, trazendo-os para o circo.

Figura 8 – Prova Final



Fonte: Carlos Viana (2013).

Figura 9 – Prova Final



Fonte: Carlos Viana (2013).

Figura 10 – Comemoração pós-prova



Fonte: Carlos Viana

Considerações em processo acerca do caminho de aprendizado

Quando penso no processo de preparação do ator utilizando a acrobacia, trabalho com tudo que habita em mim, em meu processo de mudança e descobertas artísticas. Esse processo se dá tanto de modo natural, como o corpo acrobático inerente ao ser humano, quanto de modo pessoal, à medida em que o meio que me cerca e minhas vivências me proporcionaram essa estrutura corpórea, por isso foi essencial remeter primeiramente aos meus primeiros momentos de contato, percepção e desenvolvimento.

Quando me refiro ao Bairro da Glória, à minha infância preenchida por uma iniciação circense singela e ingênua, recomeço a traçar meu caminho de unificação entre circo e teatro, como a acrobacia no trabalho do ator. Chego, em processo, ao conceito de multidisciplinaridade parecendo ser supérfluo pois, quando falo de evolução e união de áreas, é quem me constrói, desde minha infância. Antes da técnica, reflito o que habita o corpo, pois é o que nos habita que faz história. Penso, ainda, essa que será uma reflexão perpétua em constante evolução: que universo eu posso habitar no teatro e que universo eu

posso habitar no circo? E, munida dessas respostas, ou melhor, da busca por elas, tento compor minha dramaturgia como artista e que universo habita em mim.

Saúdo, por fim, Arnaldo Antunes, em seu poema *O Corpo*, compartilhando do efeito de sua poesia na maneira que me contempla.

O corpo existe e pode ser pego. É suficientemente opaco para que se possa vê-lo. Se ficar olhando anos você pode ver crescer o cabelo. O corpo existe porque foi feito. Por isso tem um buraco no meio. O corpo existe, dado que exala cheiro. E em cada extremidade existe um dedo. O corpo se cortado espirra um líquido vermelho. O corpo tem alguém como recheio.

Bibliografia:

ANTUNES, Arnaldo. As coisas. 1ª edição. São Paulo: Editora Iluminuras, 2013.

AZEVEDO, Sônia. O papel do corpo no corpo do ator. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral. Campinas, SP: UNICAMP, 1995.

BONFITTO, Matteo. O ator-compositor: as ações físicas como eixo de Stanislávski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. Introdução à pedagogia das atividades circenses. Jundiaí, SP: Fontoura, 2008.

BURNIER, Luís Otávio. A arte de ator: da técnica a representação. 2. ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2009.

GÓIS, Marcus Villa. Estrada de sonhos: uma contribuição circense na formação do ator. 175f. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

HOUAISS, Antônio. Minidicionário Houaiss da língua portuguesa. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

LECOQ, Jaques. O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral; tradução de Marcelo Gomes. Editora Funesc São Paulo: São Paulo, 2010

SANTOS, MARIA CLARA LEMOS. Transferência de aprendizagem: um percurso entre as técnicas aéreas circenses e a formação do ator. 171 f. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.