

CORPO E POESIA DO ATOR¹

Newton Freire MURCE FILHO

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo uma compreensão, à luz da psicanálise, do processo de criação do corpo de um ator para a cena. Para isso, investiga-se o papel da repetição no ensaio, entendida como condição para que um outro corpo, o corpo como poesia, seja escrito e mostrado no palco. A questão da memória, abordada em duas dimensões – como memória “imemorial” e como memória “memorável” –, comparece na pesquisa referida à realização de uma escrita do, no e com o corpo. Essa escrita é resultante do trabalho da repetição que produz o enlaçamento entre os registros do Real, do Simbólico e do Imaginário, isto é, entre o que é da ordem do impossível – do que está fora da linguagem – e o que a linguagem mesma permite organizar disso como escrita e como imagem.

ABSTRACT: The present research is aimed, in the light of psychoanalysis, to study the actor’s body’s creation process to the scene. Therefore, the role of repetition during the rehearsals is investigated, taking into account the fact that it is by means of repetition that a new body – a poetry body – can be written and showed on stage. Two dimensions of memory are examined – the “immemorial” memory and the “memorable” memory – and referred to the writing process, including three specific modalities: writing of the body, writing on the body and writing with the body. It is argued that repetition makes this writing process possible since it binds the Real, the Symbolic and the Imaginary registers, which are related to what is out of language and to what language itself manages to organize as writing and as image.

Dedico-me neste trabalho a procurar entender um pouco o processo de criação de um ator, tendo em vista que seu corpo não é um corpo qualquer, como de qualquer sujeito falante, sujeito do cotidiano, mas um corpo outro, novo, corpo criado para a cena, como poesia, daí a escolha do termo *corpoiesis*².

No capítulo I da tese esmiuço o de que ator se trata, referido ao que Antonin Artaud (1993, 2004) propunha, isto é, um ator que almeja um “refazer-se”, a transfiguração de si mesmo, dispondo-se a entrar em um trabalho que vai ser, antes de mais nada, um trabalho consigo mesmo, que não é sem conseqüências e que comporta os efeitos da linguagem no corpo.

Um dos efeitos do trabalho exaustivo para a produção do *corpoiesis* consiste na possibilidade que a repetição permite ao sujeito de se movimentar nesta cadeia outra de significantes que constitui a proposta de encenação a ser trabalhada e, dela, trazer efeitos, ainda que os desconheça, inicialmente, ou que desconheça suas motivações. Evidentemente, não se trata de qualquer texto ou de qualquer ator em quaisquer condições de produção, pois pode ser que dado texto não mobilize o sujeito, por exemplo, mas pode acontecer, por outro lado, que o próprio trabalho de repetição leve o

¹ Texto resultante da Tese de Doutorado *Corpoiesis: um ator, uma escrita*, apresentada ao Curso de Linguística, do Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, no dia 23 de fevereiro de 2006, sob a orientação da profa. Dra. Nina Virgínia de Araújo Leite.

² Agradeço a Viviane Veras pela sugestão do neologismo e por ter buscado suas raízes: poesia de corpo, invenção, criação que tem um preço.

sujeito a estranhar determinado significante que em um primeiro momento não lhe fazia sentido e, assim, ser pego, capturado por ele.

Instiga o interesse da pesquisa não apenas o prazer³ que constitui o trabalho do ator, mas especialmente as dificuldades, os impasses, o sofrimento, as resistências do sujeito em relação a uma experiência de mobilização e de crise (este tema é abordado no capítulo III) que o trabalho com o texto⁴ e com seu corpo exige. Aparentemente, há dificuldade porque deve haver enfrentamento de si mesmo, provocado pelo outro (um texto ou uma proposta de encenação sem texto), em busca de um corpo novo que “já está lá”, no corpo do artista, mas que precisa ser esculpido ou decomposto, em nome de uma composição poética para a cena. Essa dificuldade é complexa e pode gerar resistência porque tende a conduzir a um encontro consigo mesmo, com o que o próprio sujeito desconhece de si ou com algo que, por algum motivo inconsciente, o ator não quer conhecer, aceitar ou significar.

O ator se fragiliza e resiste diante do texto porque, por algum instante que seja, ele parece (ter que) se “des-hipnotizar” em relação àquilo que parece o “si mesmo”, isto é, seu corpo imaginário, para que a cadeia significante do outro (a proposta de encenação) opere em sua própria cadeia, fazendo comparecer a personagem que está lá, e só lá, nascida do que o ator é, com sua história, com a língua materna que teceu seu inconsciente. É por isso que pode ser doloroso o trabalho de composição de um corpo para a cena, porque essa composição pressupõe, também, uma decomposição, uma desconstrução, um certo apagamento subjetivo pois, como diz o diretor de teatro Peter Brook (1994, p.10), “preparar uma personagem é o oposto de construir – é demolir, remover tijolo por tijolo os entraves dos músculos, idéias e inibições do ator, que se interpõem entre ele e o papel”⁵.

São questões como essas que deram origem ao que propus discutir na pesquisa e que pode ser condensado nas seguintes perguntas: em que consiste o corpo do ator em cena como *corpoiesis*? Quem produz esse corpo? Quem é esse ator? De que modo a psicanálise pode iluminar a leitura do que seja o *corpoiesis*, se ela tem uma maneira singular de conceber o corpo, isto é, como *corpolingüagem*⁶? Pode-se dizer que há uma “forçagem” que faz passar de um *corpolingüagem* para um *corpoiesis*, ou seja, um corpo que fabrica poesia, que é poesia? O que condiciona essa forçagem? A repetição nos ensaios? O ator, nessa passagem, realiza uma escrita? De que escrita se trata? O que pode ser dito sobre o processo de criação de um ator, cujo corpo se escreve e se mostra no palco como *corpoiesis*? São essas questões nos orientam, articulando-se estudos da linguagem e da psicanálise, dentro de um campo teórico inaugurado por Freud (1896, 1900, 1905, 1915a, 1915b, 1924) e relido por Lacan (1957, 1964, 1959-1960, 1966, 1970).

A questão da escrita interessa para pensar o processo de criação do corpo para a cena porque, a meu ver, é de escrita que se trata quando o corpo de um sujeito falante, o

³ É claro que muitas vezes nos deparamos, como atores, “arrebataados” pelo prazer de poder trabalhar em um espetáculo no qual podemos ser afetados pelo que há de estranho no familiar ou de familiar no estranho. Mas esse mesmo estranhamento familiar pode provocar angústia, por exemplo.

⁴ Entendemos que mesmo um espetáculo sem texto compõe uma materialidade corporal que realiza uma textualidade ou uma escrita, nos termos que utilizamos aqui.

⁵ Ver também Grotowski (1971, pp. 24-25), referido adiante.

⁶ Sobre a proposta de escrever *corpolingüagem* junto, ver Costa (2003) e também Leite (2003, 2005).

ator, propõe-se a passar por uma experiência que vai desenhar esse corpo para a cena. Experiência que inclui o que é da ordem da artificialidade, porque é uma escrita, mas ao mesmo tempo o que está para além de qualquer artificialidade, o que é da ordem do inassimilável, do irrepresentável ou mesmo do místico que compõe essa escrita, necessariamente poética para poder trazer o novo. Essa composição artificial que o ator escreve em seu corpo como *corpóiesis* constitui também uma decomposição, uma certa destituição narcísica ou apagamento subjetivo para que outro corpo se inscreva como poesia.

O termo “penetração psíquica”, que constitui o trabalho de treinamento do ator, conforme o criador Grotowski (1971), é oportuno para iluminar esta questão do jogo de forças entre o que é da ordem da artificialidade, da composição, e do que está para além dela, isto é, do que nos escapa, do que está para além do que nosso corpo – como *corpólinguagem* – consegue assimilar. Segundo Grotowski (op.cit., p.22), a técnica de penetração psíquica deve fazer com que o ator use o papel como se fosse um bisturi de cirurgião, para dissecar, como “um instrumento pelo qual se estuda o que está oculto por nossa máscara cotidiana – a parte mais íntima da nossa personalidade – a fim de sacrificá-la, de expô-la”.

Conforme entendemos, o corpo do ator vai realizar uma escrita no palco no entrelaçamento entre os registros do Real, do Simbólico e do Imaginário (RSI), por meio de uma organização que se trança, que se escreve como poesia. O ator utiliza o Imaginário (seu corpo como imagem) para organizar simbolicamente (como uma escrita) o Real (o que está para além do que concebe de seu corpo como imagem e como significantizável). Podemos dizer também que o ator utiliza as possibilidades de seleção e de combinação simbólicas para (re)organizar o Imaginário (seu corpo cotidiano) – já que faz poesia *com* o corpo –, dando a esse corpo uma nova forma, significantizando ou escrevendo, ainda que contingencialmente, o que do Real (do irrepresentável) age em seu corpo.

O corpo, na psicanálise, não é o corpo biológico, puramente orgânico, mas um corpo constituído pelo Simbólico, trata-se do corpo pulsional, *corpólinguagem*, o que vai abarcar os três registros propostos por Lacan (1974-1975) para apreender a experiência do sujeito: o Real, o Simbólico e o Imaginário (RSI). Falar de corpo na psicanálise implica em incluir esses três registros em seu enodamento, ou seja, não há um corpo sem um Real impossível que o determina, sem um Simbólico que o pré-determina e sem um Imaginário que lhe atribua uma imagem especular, uma ilusão necessária de unidade. É desse corpo, cuja experiência se entretete nos registros RSI, que tratamos neste trabalho.

Articulando as noções de corpo e de escrita, trazemos um entendimento da matéria-prima que constitui o corpo como uma memória, sendo que se trata de memória em duas dimensões: a) uma memória “imemorial”, ou seja, memória como impressão, como marca, portanto não referida ao traço ou ao que é significantizável, uma memória que poderia ser chamada de memória impressa como corpo, uma memória corporal, enfim, referida ao registro do Real; e b) uma memória “memorável”, ou seja, memória como inscrição, portanto referida ao Simbólico, ao traço ou ao que é significantizável, o que seria o material recalcado. De qualquer modo, nos dois aspectos, trata-se fundamentalmente de memória inconsciente, e isso é importante porque a criação,

justamente por ser criação, é, em sua origem, inconsciente, isto é, ela se produz num para além do que o sujeito sabe, ou pelo menos sabe dizer do que a causa.

A memória, neste trabalho, seria a matéria-prima da matéria-prima do ator que é o corpo. E a escrita vai ser o elemento necessário para que o não significantizável ou o irrepresentável, que constitui a memória do corpo, aquilo que marcou o corpo e que não foi inscrito, enfim, a escrita vai possibilitar que esse “material” seja minimamente organizado pela linguagem, pelo Simbólico, porque só se tem acesso a esse Real “imemorial” pelo Simbólico. Conforme observamos no decorrer do trabalho, no ator, devido ao que a repetição convoca do seu corpo, é possível fazer uma escrita, e só por meio de uma escrita é que se pode “ter acesso” ao (ou se deixar ser afetado pelo) que é da marca, da impressão – e também acesso ao que é do recalcado. Mas trata-se de um processo, em sua origem, predominantemente inconsciente e que só se institui como uma escrita por meio de um trabalho que se faz no entrelaçamento entre os registros Real-Simbólico-Imaginário, em que elementos corporais, significantes e imaginários podem ser arranjados segundo as leis da linguagem, isto é, leis da seleção e da combinação.

À nossa hipótese de que o corpo do ator realiza uma escrita poética e produz o novo, acrescentamos a idéia de que isso se dá porque há a repetição, que é *condição* para a cena, condição para que uma escrita se realize. É importante marcar que a repetição vai ser entendida, sempre, não como repetição do mesmo, mas como introdução da diferença, do novo.

Procuramos evitar a idéia de fazer uma “aplicação” da psicanálise no campo da arte. Nosso objetivo consiste em nos fundamentar, sim, nos estudos em psicanálise, porém não para “aplicar” o conhecimento que daí se produz ao processo de criação do ator. A psicanálise é importante aqui como um meio de *leitura* desse processo. Em nossa busca de uma leitura de como o corpo para a cena é composto, a psicanálise contribui por meio de alguns conceitos, lançando luz sobre o entendimento desse corpo. Apenas a título de exemplo, a questão da repetição, que é abordada aqui como condição para a cena, não “corresponde” à *compulsão à repetição*, em psicanálise, embora este conceito possa iluminar questões que dizem respeito à experiência por que passa o ator de que tratamos, naquilo que o corpo desse ator “toca” o Real, ou é “tocado” por ele, na medida em que repete – sem jamais repetir – uma cena indefinidamente, em busca de que algo que é da ordem do irrepresentável, do que jamais foi inscrito no registro do Simbólico, possa, contingencialmente, ser capturado como invenção, como novo, no ensaio, e “incorporado” ao corpo do ator e ao corpo da cena.

Acreditamos que a idéia segundo a qual o corpo do ator realiza uma escrita no palco permite que possamos compreender no que consiste a materialidade desse corpo: essa materialidade que é simbólica – portanto composta das leis da linguagem, de combinação e seleção, de escansões que resultam na composição de uma escrita poética, daí o termo *corpoiesis* etc. –, materialidade que é imaginária – especularizável, responsável pela ilusão necessária de corpo como unidade, e de (vero)(s)semelhança, por exemplo, etc. –, e materialidade que é também real, isto é, da ordem da marca e de um impossível que escapa, que está fora da linguagem e da representação, mas que pode, contingencialmente, passar a constituir o Simbólico. O Real, como se sabe, é a parte intangível, irrepresentável que constitui o sujeito.

Ao longo dos capítulos da referida tese, optamos por articular, junto à teoria psicanalítica a respeito dos conceitos e noções que nos interessam, considerações nossas a respeito da (des)construção e da escrita do corpo do ator, acrescidas de trechos de entrevistas com atores. O objetivo de tecer a teoria, junto às nossas articulações e às falas dos atores sobre o trabalho com seus corpos, consistiu na tentativa de estabelecer um texto cujo desencadeamento possibilitasse um maior entrelaçamento de vozes.

* * *

A repetição, no trabalho do ator, jamais repete o idêntico porque há de haver o novo no “de novo”. Porque convoca a dimensão do Real – por via da extrapolação de limites e da vacilação subjetiva que a crise comporta, diante do inassimilável que constitui o sujeito ator –, a repetição provoca uma “forçagem” do *corpolingüagem*, que é o de qualquer sujeito falante, inclusive o ator em seu cotidiano, para o *corpoiesis*, ou seja, o corpo para a cena, corpo como escrita. O ator “repete” no ensaio para que o corpo novo tome corpo e para que o ator possa dançar nesse corpo inédito, uma vez vacilante, mas cada vez mais “sólido”. E mais fluido, por estar mais sólido.

No capítulo I, discorreremos sobre um tipo de ator paradigmático, tal como Artaud (1993, 2004) propunha e referido ao que apontam Didier-Weill (1994, 1999), Derrida (1995), Quilici (2004) e Meiches (1997). Acreditamos que um ator como este, um ator poeta, produz o *corpoiesis*, tal como o entendemos neste trabalho, uma vez que se propõe passar por uma experiência mobilizadora, violenta, rigorosa, e que toca o que há de mais artificial, como escrita, de mais figural, como imagem, e de mais insondável, como aparição, como espectro, como apresentação. Um ator cujo corpo é habitado por Apolo e Dionísio, em que a construção artificial do primeiro constitui o desmesurado e o tom extático do segundo.

Sobre o corpo como poesia, queremos observar que o ator em cena, ao mesmo tempo que *realiza*, que *escreve* poesia como corpo, ele também *é* poesia, *mostra-se* como *escrita*. Que diferença temos aqui? A realização, o escrever, essa dimensão do desenrolar, do desencadear espaço-temporal (ainda que transgredido em alguns tipos de montagens), nos remete aos registros do Simbólico e do Imaginário. Enquanto a dimensão da presença, do instante, do ato, nos remete ao registro do Real que, por sua vez, nos parece “responsável” pelo sentimento de despertar, de aparição, de espectro, de místico e de inassimilável que constitui o acontecer jamais repetível da presença de um ator no palco.

Vejamos, de uma maneira geral e resumidamente, nossa compreensão de como o ator produz poesia em cena, remetido a uma escrita *do*, *no* e *com* o corpo, não se esquecendo, evidentemente, que não se trata de escritas independentes ou excludentes, mas sempre de algo que é da ordem de um trançar e destrançar o Real, o Simbólico e o Imaginário, como enodamento.

O corpo é escrita: o ator realiza uma escrita *do* corpo pelo que o corpo comporta do registro do Real, do que é inassimilável, irrepresentável e que passa pelo que é da ordem da crise. Trata-se de um escrever-se que é contingencial e que é mais do campo do não-sentido, do caos, do turbilhão pulsional, do não controlável, do que surpreende. Escrita que se escreve somente se fizer alguma ligação com o Simbólico. Aqui a

repetição, pelo que ela tem de estreita relação com os limites (ou sua extrapolação), de esgotamento, de morte como ponte para a produção do novo, está remetida ao Real, uma vez que ela permite a ligação de elementos que foram impressos no corpo, como marca, mas que não foram inscritos. Nesse registro de escrita que o ator realiza (escrita *do* corpo), a letra desempenha papel mais determinante, pelo que ela comporta de literal, de borda, de gozo; nesse nível, o sujeito é mais agido do que age. É mais trabalhado do que trabalha. Aqui o ator muitas vezes não consegue ler o que está escrevendo do seu corpo, ou o que é da memória corporal que está se escrevendo em seu corpo, justamente porque nesse registro de escrita, muito do que constitui a matéria-prima de sua criação, enfim, do que vai escrever seu corpo no processo da repetição no ensaio, não foi inscrito, não passou pelo Simbólico, embora isso deva acontecer com o trabalho da repetição, que “precisa” justamente provocar uma forçagem e estabelecer ligações com o que não foi inscrito. O espectador, também, não teria, ainda, acesso a essa leitura da escrita que o corpo do ator vai realizando no corpo, porque a maior parte desse processo de escrita acontece antes do espetáculo estrear.

O corpo é superfície, suporte para uma escrita: o ator realiza uma escrita *no* corpo pelo que a escrita pode realizar do registro do Simbólico. Trata-se de um campo de trabalho que é referido à questão da ordenação, da organização, dos eixos da combinatória e da seleção. Aqui trabalha-se no nível da enunciação e a repetição se dá para que ligações sejam feitas entre, nos termos de Freud (1896, 1900), os registros de memória do aparelho psíquico, ou, nos termos de Lacan (1974-1975), os registros RSI. Nessa escrita *no* corpo, a suspensão do recalque constitui matéria-prima importante para o corpo, e a repetição pode fazer com que elementos que foram impressos, mas não inscritos, possam ser ligados, organizando o turbilhão pulsional para produzir o novo. Nesse registro de escrita que o ator realiza (escrita *no* corpo), o significante – e não a letra – desempenha papel mais determinante, pelo que ele tem de pura diferença que vai se combinando para produzir efeitos. O prazer desempenha maior papel aqui do que o gozo; e poder-se-ia dizer que o ator é agido e age, ao mesmo tempo, uma vez dado o entrelaçamento Real-Simbólico na escrita *do* e *no* corpo. Nesse registro de escrita, o ator já pode ler muito do que está escrevendo, ler seu corpo, com o auxílio do diretor e dos colegas. Leitura da qual o espectador pouco participa, porque a maior parte desse processo de escrita acontece antes do espetáculo estrear.

O corpo é instrumento: o ator realiza uma escrita *com* o corpo pelo que a escrita permite trabalhar com o Imaginário. Trata-se daquilo que o sujeito imaginariza do que está fazendo com o corpo, daquilo que é da ordem do sentido, da comunicação, do engodo, da ilusão – necessária. É um trabalho que se realiza no campo das imagens que se quer passar ou desenhar no palco, no campo da (ilusão de) exatidão, perfeição, e principalmente dos acabamentos, isto é, de como se define minuciosamente, como se desenha um dado gesto ou um dado movimento ou uma dada entonação. Aqui se trabalha mais no nível do enunciado, do significado. Nesse registro de escrita (escrita *com* o corpo), a repetição pode fazer com que o material inconsciente, que determina o processo de criação, torne-se, não necessariamente consciente (embora possa acontecer de o ator reconhecer parte do que estaria recalcado em suas criações, algumas vezes), mas mostrável, legível para o espectador. É a partir desse registro de escrita que o ator – junto ao diretor – pode dizer mais sobre o que pretende proporcionar ao espectador, os

efeitos que pretende produzir etc., sempre imaginariamente, é claro. Afinal, a leitura que cada espectador faz de cada espetáculo é absolutamente singular e imprevisível, fundamentalmente. Nesse registro de escrita que o ator realiza (*com* o corpo), o significado (que é efeito da articulação de significantes) desempenha papel mais determinante, pelo que ele tem de ilusão necessária, do tipo “eu ajo”, e “sei o que estou fazendo, dizendo e como estou fazendo e dizendo”. Um ator só poderia dizer uma frase como essa porque o Imaginário, e o Simbólico também, assim lhe permitem. A escrita *com* o corpo concerne mais à consciência, pensando no aparelho psíquico de Freud (1896, 1900). A leitura que se faz desse registro de escrita, pelo próprio ator, diretor e público, é o que há de mais apreensível pelo sujeito porque está referida ao Imaginário, que “engana” e que, justamente por isso, nos encanta, e nos faz voltar sempre ao teatro.

Aparentemente, poderíamos tender a pensar em uma certa relação temporal entre os três registros, que definimos como escrita *do*, *no* e *com* o corpo, arriscando dizer que no início da repetição nos ensaios, o ator se situaria mais no primeiro registro, de uma escrita *do* corpo, e seria mais “trabalhado”, mais agido do que propriamente trabalharia ou agiria. Ele transitaria então, a partir desse primeiro registro, em direção a um segundo (escrita *no* corpo) e a um terceiro (escrita *com* o corpo), sucessivamente. Não se deve pensar que seja dessa maneira que acontece, evidentemente. O ator transita entre um e outro registro de escrita em diferentes momentos no processo da repetição no ensaio – e também durante longas temporadas –, isto é, ele não deixa de trabalhar e de ser trabalhado em um ou outro registro de maneira absolutamente delimitável. O “trânsito” entre os registros RSI pode ser comprovado, por exemplo, pelos atos falhos ou “brancos” que acontecem em espetáculos que estão há muito tempo em cartaz, ou seja, em situações que têm a ver muito mais com os dois primeiros registros (escrita *do* e *no* corpo), e que não seriam esperados do ponto de vista de um corpo já “pronto”, já “escrito” há muito tempo, se pudermos dizer assim.

Termino retomando a contribuição que pretendo trazer com essa leitura singular que apresento sobre a criação do corpo de um ator para a cena, considerando-se, especialmente, a importância de uma implicação subjetiva rigorosa desse artista naquilo que faz, da repetição como condição para a produção do novo, e da referência aos registros RSI para se pensar o trabalho do corpo do ator, que realiza uma escrita poética em cena.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARTAUD, A. (1993). *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. (2004). *Linguagem e vida*. Organização de J. Guinsburg, S. Fernandes Telesi e Antonio M. Neto – Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva.
- BROOK, P. (1994). *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais*. Rio de Janeiro: Martins Fontes.
- COSTA, A. M. M. da (2003). “Algumas reflexões sobre a inscrição da letra”. In: Leite, N. V. de A. (org.), *Corpolinguagem: gestos e afetos*. Campinas: Mercado de Letras e Faep/Unicamp, pp. 115-124.
- DERRIDA, J. (1995). *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva.

- DIDIER-WEILL, A. (1994). *Inconsciente freudiano e transmissão da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (1999). *Invocações – Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.
- FREUD, S. (1896). *Carta 52 a Fliess*. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud - ESB, v. I. Rio de Janeiro: Imago, pp. 281-287.
- _____. (1900). *A interpretação dos sonhos*. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud - ESB, vs. IV e V. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1905). *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud - ESB, v. VIII. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1915a). *O inconsciente*. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud - ESB, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, pp. 165-222.
- _____. (1915b). *Pulsões e destinos da pulsão*. Obras psicológicas de Sigmund Freud – Escritos sobre a psicologia do inconsciente, vol. I. Trad. coordenada por Luiz A. Hanns. Rio de Janeiro: Imago, pp. 133-173.
- _____. (1924). *Uma nota sobre o bloco mágico*. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud - ESB, v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, pp. 255-259.
- _____. (1929-1930). *Mal-estar na civilização*. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud - ESB, v. XXI. Rio de Janeiro: Imago, pp. 67-148.
- GROTOWSKI, J. (1971). *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- LACAN, J. (1966a). “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, pp. 238-324.
- _____. (1957). “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, pp. 496-533.
- _____. (1959-1960). *O Seminário livro 7 – A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (1964). *Seminário, livro 11 – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (1966b). *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (1974-1975). *O Seminário livro 22 - RSI. Ornicar? n.5*, Paris: Le Graphe.
- LEITE, N. V. de A. (org.) (2003). *Corpolinguagem: gestos e afetos*. Campinas: Mercado de Letras e Faep/Unicamp, pp. 115-124.
- _____. (2005). *Corpolinguagem: a est(ética) do desejo*. Campinas: Mercado de Letras e Faep/Unicamp.
- MEICHES, M. P. (1997). *Uma pulsão espetacular: psicanálise e teatro*. São Paulo: Editora Escuta, Fapesp.
- QUILICI, C. S. (2004). *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume; Fapesp.