

## ESPACIALIDADES E INTIMIDADE: OCUPAÇÃO DO ESPAÇO E O PROJETO DO REAL NO TEATRO

André Carreira (UDESC; CNPq)

### Resumo

*Este texto postula sobre as implicações que envolvem a produção do teatro na fronteira do real, assumindo o campo do performativo como o ambiente em que o teatro pode precisamente se reconfigurar em função do real, e de suas dinâmicas de composição.*

**Palavras-chave:** Performatividade, Espaço, Dramaturgia, Composição.

### Abstract

*This text posits the implications involved in the production of theater on the border of reality, assuming the field of performative as the environment in which theater can just reconfigure itself according to the real, and the dynamics of their composition.*

**Keywords:** Performativity, Space, Playwriting, Composition.

O foco desse texto é pensar o teatro como prática de ocupação do espaço, como uma forma de desdobrar as reflexões sobre procedimentos de atuação que estão relacionados com a hipótese de um teatro do real. Trato de realizar essa tarefa considerando a ideia de um teatro performativo (cf. Sagaseta, 2007) que sugere que os espectadores não se isolem no conforto de uma poltrona situada na penumbra de uma grande sala teatral, um teatro que visita o território do real. Neste caso as formas dessa ocupação espacial determinam como é disparada a mediação entre espectadores e *performers*, e as possibilidades da percepção do real como elemento vincular.

Uma premissa dessa análise é a de que estar em um espaço é também lê-lo como dramaturgia, por isso, trabalho com a noção de ambiente. No complexo contexto da cena contemporânea, que insistentemente cruza a fronteira da performance, ser espectador ou performer é, muitas vezes, decidir onde estar, é escolher qual lugar ocupar, ou como proceder dentro de um espaço de jogo. Por isso, estar no lugar da ficção ou da expectativa, ou ainda se situar na zona de trânsito entre esses dois territórios é o que define as regras do acontecimento cênico. Esta ocupação é sempre

uma leitura dos espaços, e do comportamento das pessoas no espaço, conseqüentemente é tratar o espaço como dramaturgia.

Quando quebramos, de forma irredutível, as regras fixas do espaço teatral tradicional, e transformamos os comportamentos que definem o acontecimento cênico, estimulamos que o evento teatral seja um exercício de criação compartilhada. Estamos então obrigados a pensar o espaço não como contêiner da co-presença física de atores e espectadores, mas como ambiente onde se estabelecem as relações.

As ideias sobre um teatro que fratura essas fronteiras não são recentes. Nos anos 60 o termo ambiental apareceu associado ao trabalho de Richard Schechner. Podemos dizer que as experimentações como as de Jerzy Grotowski e do Living Theater também remetem ao desejo de se estabelecer uma ambiente que favoreça a aproximação e intimidade entre performers e espectadores. Diferentes experiências realizadas pela vanguarda russa também expressaram preocupações semelhantes, podemos observar isso no trabalho de Meyerhold e Evreinov. De fato, essas experiências podem ser relacionadas com formas ancestrais do espetáculo teatral que, já na Idade Média, construíam eventos nos quais espectadores e atores se mesclavam em grandes acontecimentos quem deambulavam pelo espaço das cidades.

O ambiente é construído e deformado por seus habitantes, e condiciona as operações destes habitantes, portanto, quando nos referimos a um teatro ambiental, devemos considerar que a negociação entre atores e espectadores não é somente da ordem dos signos. Como arte de ocupação dos espaços o teatro é uma prática que compromete os corpos. Faz-se teatro estando no espaço e atuando como consequência das relações possíveis dentro dos limites e regras dessa espacialidade.

A abordagem ambiental do espaço teatral pode ser o elemento fundamental da criação da intimidade. A proximidade entre participantes e espectadores permite colocar em crise a ideia da cena como jogo do engano, de forma a usar o plano da ficção como instrumento das aproximações como o real. Talvez o mais importante, neste sentido, é tornar palpável, através do ficcional o processo de vivência do outro. Essa produção estética teria, como fim último e irrevogável, criar vínculos interpessoais.

Por um lado, a ocupação compartilhada do espaço teatral por espectador e ator permite vislumbrar a hipótese da experiência. O espaço é o que rege a ocupação e o habitar; e é fundamental pensar o trabalho do ator a partir de sua relação com o espaço e seus procedimentos de ocupação. A proximidade e a intimidade que supõe as novas formas espaciais no teatro nos dizem muito do que se busca como possibilidade para a cena.

Por outro lado, os signos teatrais parecem corroídos pela desconfiança; costumamos acreditar que as tramas dos sentidos sugeridas pelos espetáculos tenham um real sentido – pelo menos todo o tempo. Duvidamos. Queremos como audiência de um tempo do hiper-espetáculo, algo mais consistente. Não confiamos em ninguém e

duvidamos de nossos sentidos. Sabemos que estes são passíveis de engano, pois sabemos das artes do engano; reconhecemos os efeitos especiais e já não podemos acreditar de forma cabal que a oferta de imagens que temos no permite um claro reconhecimento do real. A intimidade poderia ser uma alternativa à nossa sensação de desilusão. Certamente, a ruptura espacial e a integração a um território de jogo é uma forma de perseguir a presença do real.

Refletindo sobre novas formas cênicas o pesquisador norte americano Marvin Carlson (2013, s/p) diz que:

Não surpreende que, com o crescente interesse pós-moderno em uma arte dispersa, com finais abertos, na qual artistas e audiências dividem a responsabilidade pela criação do trabalho, e na qual o trabalho unificado é substituído pelo evento multifacetado, cada vez mais espectadores livres tem sido introduzido a espetáculos teatrais que transitam. Ocasionalmente tais experimentações têm lugar nos palcos convencionais, mas com audiências encorajadas a compartilhar tal espaço com os atores, entrando seus mundos imaginários, e se mover livremente dentro disso.

O teatro caracteriza-se por realizar o binômio: produção/recepção, de forma simultânea em um mesmo espaço. Reconhecemos como os ambientes condicionam nossos processos receptivos e nossos impulsos expressivos. Não podemos ficar impassíveis às condições de diferentes ambientes, dado que somos seres ambientais, e mudamos nossos comportamentos de acordo com as mudanças ambientais.

Ainda é importante afirmar que não somos apenas condicionados pelo ambiente, senão que somos fabricantes do ambiente. De fato, devemos pensar o ambiente como a complexa trama entre as experiências dos habitantes e as condições físicas e culturais, nas quais os sujeitos estão inseridos em determinado contexto. Talvez seja redundante dizer, mas, o meio ambiente não é algo que está fora de nós ou distante; se não estamos nele. Isto é, se não interferimos nele, ainda que seja à distância por meio de nossas ações políticas, poderíamos dizer que ele não existiria tal ambiente. Somos o ambiente. Nossa pele é ambiente e o ator deveria, segundo Richard Schechner (1994), compreender como fazer o ambiente penetrar por sua pele, de tal modo a fazer parte de suas estruturas mais internas.

A partir dessas premissas é preciso não se satisfazer com a simples manifestação da co-presença como elemento central do teatral. Quando as palavras já não bastam, ou não podem mais por si sós, como é o caso dos tempos que correm, surge a necessidade da experiência, e isso nos leva, muitas vezes, àquilo que poderíamos chamar de uma cena do real. Mas, é inevitável questionar se sabemos como alcançar o nível da experiência, ou mesmo, se o teatro tem a potência para tal tarefa. Mesmo

considerando a complexidade desse campo, parece improvável realizar atualmente um teatro que não se enfrente a esta questão.

Ao discutir as operações do espaço e sua relação com um teatro do real, a hipótese da ação transformadora que nos mobiliza também deve ser questionada. Impossível não observar a crise da efetividade da ação no contexto da contemporaneidade. Isso é mais grave por que nos reconhecemos como cultura que tem o “fazer” como o que define aquilo que somos. Como diz Giorgio Agambem, desde o operário até o artista “temos uma vontade de efeito concreto”, portanto, “que o homem tenha na terra numa condição produtiva significaria que a condição do seu habitar o mundo seria uma condição *prática*” (AGAMBEM, 1988, p. 111). De fato, como também aponta Agambem “todas as tentativas na época moderna de se estabelecer de forma nova o ‘fazer’ do homem, sempre ficaram ancorados nessa interpretação da prática como vontade e impulso vital, isto é, uma interpretação da vida. A filosofia do ‘fazer do homem’ ficou em nosso tempo como uma filosofia da vida” (AGAMBEM, 1988, p. 116).

A cena contemporânea é perseguida pela ideia do real como matéria, como possibilidade de se negar a cena como simulação, e de se realizar algo efetivo a partir da potência da cena. Um teatro no qual o ator seja alguém que se entregaria de verdade ao outro e a si mesmo em uma situação pública. A ficção como testemunho do real, porque é inevitável sentir, atualmente, uma enorme distância das utopias e uma onipresença da sensação de que nada pode mudar nada no final das contas, como se efetivamente nos encontrássemos com o intransponível muro da continuidade pós-moderna, segundo as palavras de Fedric Jameson (1996).

Penso que é importante que nos perguntemos: ainda podemos fazer um teatro que seja imune à sua transformação em algum tipo de mercadoria? Podemos construir um espaço de encontro que privilegie o contato humano antes que o que virá como resultado do sucesso do produto de consumo? Podemos fazer um teatro que seja uma ação histórica, portanto, transformadora? A cena pode ainda propor uma ação que possa criar fissuras nesse grande muro do consumo infinito? É imperativo perceber a espiral de incertezas no caminho da produção artística, e tomarmos nosso trabalho a partir da necessidade do confronto com esses problemas. Uma possível meta: trabalhar a experiência do espaço a partir da abordagem da lógica ambiental que remete à ideia da real participação da audiência como instrumento para fazer que o espetáculo cesse de ser apenas espetáculo e tenha início o evento social.

Disso vem a possibilidade do trabalho com o espaço como instrumento para a instalação da condição da intimidade. Esta condição só pode se manifestar efetivamente quando o teatro se desloca do lugar seguro onde o público se situa no plano separado da expectativa. Esse deslocamento oferece ameaças, pois então, a cena poderá invadir o mundo do público fazendo que as relações público/elenco se reorganizem. Sob tais condições os espectadores também podem sentir-se livres para

participar do acontecimento como iguais aos performers. Quando o espectador pode definir os rumos da cena, exatamente porque escolhe a forma de recepção, isto é, quando define sua condição de expectativa determinando como se dará essa recepção, adquire a consciência de que o que faz de forma coletiva constrói o campo dos espectadores, o que é fundamental para definir o caráter do acontecimento teatral.

Tais experimentações implicam no aparecimento de elementos de risco, porque se desmancharia não somente o espaço confortável e protegido da plateia, como também porque o apagamento dessas fronteiras representa para os *performers* a exploração do inusitado que é trazido para a cena pelos espectadores. Ao se convocar a exposição da intimidade como um elemento central da poética da cena no espaço ambiental os performers se projetam como sujeitos. Assim, se experimenta o risco que é expor-se e pedir cumplicidade ao espectador, colocando este espectador também em uma situação exposta. Oferecer o íntimo, o mais pessoal, se permite que o espectador não esteja obrigado a “entender” o espetáculo, se não vivê-lo, senti-lo, e até mesmo defini-lo ou não como teatral. Cruzamos então o plano do performativo.

A exposição do artista, isto é, o ato de desnudamento de seus fóruns mais íntimos, pode conduzir o espetáculo para a esfera evento social. O evento social, como sugere Schechner, faz com que todos sejamos, de uma forma ou outra, atores de dramas reais. Consequentemente, podemos perceber que situações cênicas que nos convocam a experimentar a intimidade como material dramático, conduzem ao decifrar os códigos que vinculam vida real e ficção.

Não existe possibilidade de intimidade se não houver um movimento bilateral. Este tipo de movimento não necessariamente implica no completo apagamento das fronteiras entre performer e espectador, mas sim uma porosidade. A manutenção dos dois territórios estimula a interpenetração como elemento chave do jogo. Só assim poderíamos pensar ocasiões nas quais as opções dos espectadores se sobrepõem aos desígnios do próprio espetáculo, desbordando a lógica proposta inicialmente.

Interessa pensar a negociação que constrói espaços de pertencimento, mas permite a possibilidade de interação e mútua interferência. Isso conduziu a cena teatral a realizar inúmeros movimentos que expõem os limites entre o privado e o público. A aproximação extrema entre estes elementos põe sobre a mesa a discussão do próprio teatro e sua especificidade. Visitar as linhas limítrofes para pensar quem somos como atores e cidadãos.

O espaço como ambiente abre a perspectiva para um teatro entendido como experiência do habitar. Podemos então pensar o ambiental como teatro imersivo. Como sugerem os escritos de Marvin Carlson diversas formas da cena contemporânea retomaram procedimentos de participação do público, que assumem características de acontecimento onde o espectador é imerso no evento cênico. Neste tipo de teatro as fronteiras entre o atuar e o assistir se fazem ainda mais apagadas reforçando o estado de jogo que propõem tais formatos.

Uma vez mais a questão se relaciona a como os participantes podem experimentar essa coabitação. O teatro ambiental ou imersivo oferece aos performers uma condição particular porque rouba deste o absoluto controle do espaço e do acontecimento. O ambiente é a manifestação do que “está sendo” e isso implica considerar os performers e os espectadores na situação concreta do realizar. Um teatro do ambiente sugere uma prática que é social porque se define a partir dos modos como ocupamos o espaço e fabricamos o ambiente.

Como o ambiente é construído por seus ocupantes permanentes ou ocasionais. Ainda podemos agregar a ideia que o estar no ambiente é fazer opções. Cada movimento que fazemos em um ambiente implica nas condições dos outros ocupantes do espaço. Nisso residem os jogos interpessoais que são elementos chaves na conformação do ambiente. A gestão do ambiente, desde a perspectiva da criação teatral, se processa em múltiplos planos, mas, fundamentalmente na busca de espacialidades nas quais seus ocupantes estarão convocados a se deixar influir por estas, e, ao mesmo tempo, irão influir nas possibilidades de os outros.

Aqui aparecem as dimensões políticas do pensar o ambiente como ponto de partida da construção do espetáculo, e particularmente dos processos de atuação. Vislumbrar como os sujeitos poderão estar no ambiente sendo condicionados por este, e como estes mudarão o ambiente, fabricando-o constantemente. A presença do espectador transcende ao fato da audiência como um espectador em sua condição básica, pois o que se busca é, em primeiro lugar, um cúmplice do processo da enunciação, que se projeta para além dos códigos comunicacionais, pretendendo estabelecer uma classe de conexão que se aproxima dos materiais do ritual. Esses elementos condicionam todos os procedimentos de atuação modificando a forma de se pensar o processo de criação do ator, de modo que passa a ser central a compreensão dos usos do espaço.

A partir dessa perspectiva podemos refletir sobre a realização cênica como um compartilhar experiências. Experiências nas quais os espectadores e os performers, com suas práticas culturais, devem ser entendidos como sujeitos desse teatro do real que se considera apto a interferir na realidade. Estes sujeitos são artífices da fabricação do ambiente, e são, ao mesmo tempo, testemunhas de sua transformação.

O papel de testemunho é um elemento central do habitar, pois, poder testemunhar nos permite narrar, e fabricar as novas ficções que finalmente serão o instrumento de nossas relações com os outros dentro do ambiente. A ideia da imersão do espectador no ambiente, em um contexto teatral, reforça a possibilidade de que o espectador possa se situar na condição de testemunha, como alguém que além de presenciar o acontecimento se faz responsável por ele, pois, é afetado de forma concreta. Testemunhar não é a mesma coisa que assistir porque supõe saber-se, ou imaginar-se, integrado ao acontecimento como partícipe.

Um espectador ativo representa a contra cara da invenção do ator moderno. O ator compositor enunciado por Stanislavsky foi moldado na linha da tradição teatral como agente primeiro e objeto focal do acontecimento cênico. A situação na qual um teatro que pensa o ambiente põe o público é um elemento fundamental da renovação teatral, pois condiciona toda produção de sentidos e todo o processo criador ao elemento relacional. Atualmente, não podemos considerar a ideia de um ator compositor sem imediatamente pensar em uma audiência autora. Esta autoria do leitor ganha no teatro ambiental a particularidade de ser uma presença compartilhada, e de ser resultado de um encontro que é sustentado tanto pelos níveis ficcionais do acontecimento, quanto pelo emergir do real que se relaciona com o jogo que é proposto pelo espaço.

Neste contexto de recepção, existiria um gozo particular em sentir-se testemunha de algo real, no pensar-se convidado a observar o que seria proibido, isto é, a exposição de elementos da vida do performer, e eventualmente, dos outros espectadores. Para além de algum escândalo que uma cena do real possa apresentar, a oferta mais tentadora dessa cena é a verdade, ou melhor, a intimidade como matéria que reposiciona o espectador como partícipe de uma experiência. O estar jogando com o real. A testemunha é aquele sujeito que se apodera da experiência do outro, pois ao presenciá-la se faz responsável da mesma, estando comprometido na experiência inicialmente alheia.

Esses elementos permitem que se reconheça a possibilidade do real. Aquilo que ocorre na cena sempre compromete o ator como sujeito e o público pode perceber que sua presença também mobiliza os atores como partícipes da cerimônia espetacular. Isso se deve principalmente ao fato de que este teatro se constrói supondo que o principal elemento da criação teatral é aquilo que se produz entre os performers e os espectadores como coabitação. Pois, este é um entre que não é produzido apenas pelo nível narrativo do texto dramático, mas, especialmente, pela condição extrema da proximidade, e do atuar reconhecendo o outro como componente ativo imediato. O tecido invisível das relações concretas está diretamente vinculado com a percepção do outro como sócio na produção de sentidos. Pensando desde esta perspectiva podemos associar essa busca do íntimo, do quase confessional no teatro com a ânsia por um teatro verdadeiro.

Quando se experimenta um teatro no qual a intimidade é o elemento vincular, ou pelo menos sua promessa e o espaço nos coloca em um território de risco, busca-se explorar potência da ação da experiência da arte. Não há dúvidas que ao se oferecer aos espectadores a proximidade extrema e o compartilhamento da gestão do acontecimento se busca criar um evento que se desloque do simples espetáculo. Esta oferta define lugares e propicia pensar sobre a noção espacial, ambiental da cena.

Considero o lugar do ator/performer dentro desse contexto, que se pode chamar de teatro do real –, como elemento crucial para a reflexão, partindo do pensamento do

pesquisador espanhol José Sánchez, que afirma que “a criação cênica contemporânea não ficou alheia à renovada necessidade de confrontação com o real que se manifestou em todos os âmbitos da cultura durante a última década”. (SÁNCHEZ, 2007, p. 76).

Para Sánchez (2007) existem três tipos de ações relacionadas com o real e o teatro: representação da realidade; compreensão do real; intervenção sobre o real. Esta última incluiu também uma transformação do espectador em sujeito ativo do ato teatral. Relaciono isso com a imagem da trança que existiria entre a eficácia do teatro e o teatro como entretenimento, como propõe Richard Schechner (1994). Segundo este ponto de vista pode-se perceber a história do teatro como o desenvolvimento de uma estrutura helicoidal, na qual se relacionam duas vertentes: eficácia e entretenimento. Haveria predomínio de um ou outro elemento segundo os diferentes momentos históricos e variações contextuais. No entanto, estes dois elementos não seriam excludentes, podendo se manifestar de forma simultânea, e até mesmo se influenciar mutuamente. Todo tipo de teatro poderia adquirir características de entretenimento ou de ritual dependendo das condições do contexto, de modo que poderíamos falar de intensidades destas características em diferentes momentos da história do teatro e espetáculos.

Existiria uma aproximação da eficácia quando ocorre uma ênfase nos aspectos ritualístico do evento teatral. Quando os espectadores podem perceber os processos do ator conscientes de suas ações, e, ao mesmo tempo podem relacionar tais ações com suas próprias ações que estão fora do âmbito da ficção, abrem-se espaços nos quais a condição de cidadão (real) e das personagens (ficção) podem se mesclar permitindo a sensação de já não apenas se representa, se não que se constrói vida<sup>1</sup>.

Mas, é importante destacar que nenhuma performance é pura eficácia ou puro entretenimento. O que existe é um *continuum*. Mesmo aquelas performances que buscam efetuar transformações permanentes, ou seja, serem eficazes e terão características mais próximas a um ritual, ofereceram aos seus partícipes elementos de diversão. O mais comercial dos produtos teatrais do entretenimento, pode eventualmente produzir por força das circunstâncias uma condição eficaz.

Atuando em um campo distinto do entretenimento, os criadores, repetidamente, se encontram órfãos de funções que possam ser mensuradas e de uma eficácia que possa ser confirmada. No entanto, o desejo de realizar algo concreto com o teatro não morreu, apesar da evidente corrosão do teatro como ferramenta política. A ruptura dos

---

<sup>1</sup> “Todo o continuum binário de eficácia/ritual – entretenimento/teatro é o que eu chamo ‘performance’. A performance se origina no impulso de fazer que passem coisas e de entreter; obter resultados e jogar, detectar significados e passar o tempo; ser transformado em outro e ser você mesmo; desaparecer e exibir-se [...] estar em transe e também consciente; focar em um grupo secreto y falar aos quatro ventos, ao público mais amplo possível de estranhos [...] uma situação ativa, um processo contínuo e turbulento de transformação” (SCHECHNER, 2000, p. 58) – tradução nossa.



espaços e sua experimentação como ambiente devem ser compreendidas dentro desse contexto. A busca de potência de eficácia transformadora e alternativas que caracterizam o teatro das últimas décadas explicita esta tensão de forma frequente.

A exploração das tensões entre o público e o privado é resultante do predomínio de abordagens que afirmam a experiência imediata como matéria prima da cena. Frente ao vazio político, a crise da eficácia da cena, os limites do pessoal surgiram como fronteira a ser compartilhada com a audiência, como um real possível e **verdadeiro**. No contexto da espetacularização extremada a experiência como espetáculo não é um recurso válido para o contato com o real, no entanto, a experiência dentro do espetáculo pode ser uma forma de reconhecer o real.

Este tempo de incertezas conceituais e de deslocamentos de paradigmas propicia as condições básicas da hiper valorização do pessoal na cena, e reforça o lugar político do corpo na atualidade. Uma vez que a política foi deslocada do campo específico da luta de classes, da vigência das narrativas, se reforçaram as correntes que puseram o indivíduo no centro da cena.

A crise das instituições questionou o lugar do corpo. Quando todas as narrativas morrem, ou todas são válidas ao mesmo tempo, ressoa a experiência individual como outra possibilidade. Mas, também ressoam os simulacros das cópias sem matrizes. O corpo, e sua materialidade, o contato com o afetivo e a possibilidade da experiência, sugerem algo mais sólido em um mundo da liquefação, e isso reforça o trabalho sobre objetos pessoais, e a vida real como texto. Por isso, a atração pelos elementos do real na cena, e o desejo de estar em um espaço que permite e estimula o jogo se faz mais forte. Não se trataria apenas de assistir aquilo que seria real, mas, de estar comprometido com a construção do real.

Em um tempo em que as relações interpessoais parecem depender de ferramentas da internet, as chamadas **redes sociais**, a moeda do presencial e do compartilhamento da experiência física e afetiva pode ganhar valor como alternativa ao puramente virtual.

Esses são valores que dizem respeito tanto aos realizadores como ao público do teatro. Cabe perguntar: que tipo de organização espacial dialoga ou se confronta com os desejos desta audiência de começo de século, educada para ver o **real** como espetáculo, e para compreender o pessoal como público? Como o teatral convive com a espetacularização da vida privada, e descobre seus próprios espaços para lidar com a explicitação do íntimo? A presença performativa se oferece como certeza do compartilhamento. Como diz o personagem Expósito na peça “O Líquido Tátil” de Daniel Veronese “somente no teatro se está no aqui e agora... diferentemente do cinema, no teatro não há cães na cena... não há Lessies do palco, no cinema sim, porque estão os cortes, a edição” (1997, p. 59).

A carência do reconhecimento de uma função clara para o teatro é um elemento chave que o define na atualidade, e, é também uma força que produz sua condição



labiríntica. Esta classe de vazio permanente, não é pura inércia, é um vazio que provoca a criação e estimula buscas.

## Bibliografia

AGAMBEM, Giorgio. **El Hombre Sin Contenido**. Madrid: Áltera, 1988.

CARLSON, Marvin. **Imersive Theatre**. (Mimeo), 2013.

JAMESON, Fedric. **Pós-modernismo** – a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.

SAGASETA, Julia Elena. Teatro performático y mirada social. Sobre *De mal en peor* de Ricardo Bartís. Julia Elena Sagaseta. **Territorio Teatral**. Buenos Aires, n. 1. (s/n). 2007.

SANCHÉZ, José Antonio. **Prácticas de lo real en la escena contemporánea**. Madrid: Visor, 2007.

SCHECHNER, Richard. **Environmental Theater**. New York: Applause, 1994.

VERONESE, Daniel. **Cuerpo de prueba**. Buenos Aires: Libros del Rojas, 1997.