



STAGE PLAIER, ACTOR E PERSONATER: SOBRE O ATOR ELISABETANO E SEUS NOMES

Aline Castaman

Resumo:

*O presente estudo tem como objetivo apresentar algumas características que subjazem às denominações empregadas para se referir ao ofício do ator. O intuito é adensar no conhecimento a respeito de como teria sido a prática teatral desses sujeitos históricos que antecederam o nosso teatro atual. Neste trabalho, em especial, o foco da pesquisa teve como fundamentação teórica os escritos de autores do período que, de alguma maneira, permitem que possamos pinçar os motivos que geraram essas transformações nominais. O que se percebe aqui é que essas mudanças estão diretamente associadas à qualidade no trabalho dos atores. Há, portanto, uma mudança de status do ator que se profissionaliza, resultado de uma mistura inevitável entre um tipo de representação muito voltado à forma recitativa, bem como àqueles que trabalhavam nas mais diversas formas de atuação tais como os **Milagres**, **Mistérios** e **Moralidades**, as **jigs** e as **mascaradas na corte**, abrindo espaço ao teatro elisabetano com atores altamente especializados. Logo, é possível afirmar que o ator elisabetano emancipa-se do estigma que o caracteriza como um marginalizado como também descola-o da ideia de ser um declamador, pregador ou orador.*

Palavras-chave: Teatro; Ator; Períodos Elisabetano e Jacobino.

Abstract:

The present study aims to present some characteristics that underlie the denominations used to refer to the craft of the actor. The intention is to build on the knowledge about what would have been the theatrical practice of these historical subjects that preceded our current theater. In this work, in particular, the focus of the research was based on theoretical writings of authors of the period that, in some way, allow us to pin out the motives that generated these nominal transformations. What is perceived is that these changes are directly associated with the quality in the work of the

actors. There is, therefore, a change in the status of the professionalized actor resulting from an inevitable mixture between a type of recitative form as well as to those who worked in the most diverse forms of acting such as Miracles, Mysteries and Morals, jigs and masquerades on the court making room for Elizabethan theater with highly specialized actors. Thus, it is possible to affirm that the Elizabethan actor emancipates himself from the stigma that characterizes him as a marginalized, as well as from the idea of being a preacher or a speaker.

Keywords: Theatre; Actor; Elizabethan and Jacobean Periods.

A partir de 1570, os atores das companhias teatrais inglesas atravessavam um momento de transição muito especial na história do teatro ocidental. Despediam-se do amadorismo para dedicarem-se exclusivamente ao ofício. Manter a qualidade dos eventos e a variedade do repertório foi fundamental nessa transição. Edifícios teatrais começaram a ser construídos, tal como o *Rose* e o *Globe*, o que demonstra uma preocupação e uma necessidade por mais espaços para alocarem as companhias. Esses edifícios somam-se às convencionais hospedarias, os salões da corte ou das universidades, às engenhosas carroças, que só se despediriam de sua participação na história dois séculos depois, pois, a moda que seguiu, possuía uma espacialidade conservadora e restritiva. O palco italiano afetaria amplamente a relação dos espectadores com a cena e dos atores que dela participam, afetação essa que culminou por abafar a euforia dos *groundlings*¹.

O distanciamento no tempo permite acessar muito pouco daquilo que, supomos, teria sido a efervescência do teatro elisabetano e jacobino. Espaço, dramaturgia, atuação e plateia são os elementos formadores dessa manifestação artística muito particular quanto ao modo como ela era estabelecida em termos de organização e que fecharia seu ciclo em 1642. Teatros foram destruídos e fechados, impondo o término de um modo de trabalho, assim como também de um tipo de relação com seus participantes. O aumento do número de companhias que se fixavam em Londres; o aumento do número de poetas² cujas obras eram legitimadas quando do seu alcance nos palcos; o aumento do número de atores produzindo uma acirrada competição, provocando o refinamento de suas capacidades artísticas para no palco personificar homens/mulheres cuja interioridade, sem precedentes, é exigida manifestar; os espaços públicos e privados sendo construídos para receber companhias teatrais; o gosto intempestivo do público, que era um elemento ativo que exaltava bem assim como manifestava arroubos de insatisfação, determinando, por vezes, a inclusão ou não das peças no repertório das companhias. Esses são exemplos que consideramos como desafios influentes sobre a formação do teatro elisabetano e que devem ser levados em consideração. Pois, aquilo que era de caráter eventual, ocasional,

¹ Plateia traduz aqui “*groundlings*” que são aqueles que assistem a peça na parte inferior do teatro, junto ao palco, ou seja, como o termo sugere, no “chão” (*ground*). O “*groundling*” era geralmente frequentado pelo público mais humilde, ao passo que o que tinham algum ganho maior sentavam nos assentos altos. A menção aos “*groundlings*” deve-se ao fato de que estavam estes mais próximos dos atores, portanto mais sensíveis aos gritos e berros destes (cf. PEREIRA, 2015, p. 262).

² Nos limitaremos a empregar o termo poeta em vez de dramaturgo uma vez que a palavra *playwright* só veio a existir pouco tempo depois da morte de Shakespeare em 1616.

festivo, cerimonial, religioso ou carnavalesco, expande-se para gerar novas configurações cênicas que movimentaram os palcos londrinos quase que diariamente e por longos cinquenta anos.

Chegamos ao século XVII com o desenvolvimento de uma prática teatral consolidada, cujo eixo firmou-se sob dois determinados sistemas de trabalho: o sistema de repertório e o sistema de deixas. Acreditamos que esses sistemas tenham sido alguns dos importantes filtros norteadores da profissionalização do ator do drama renascentista, pois demandava experiência para responder ao rigor e urgência do entretenimento local com tantos espetáculos diferentes sendo apresentados semanalmente nos mais variados espaços. E, se nosso objetivo é investigar um pouco do universo do ator no turbilhão do apogeu, ou, colocar uma lupa sobre o terreno movediço em que habita, faz-se necessário trazer à luz algumas características que permeavam a organização dos espetáculos no teatro elisabetano para, então, estabelecer relações com a representação sem a presunção de esmiuçá-las, trazendo em seu bojo uma ideia de caráter museológico através de uma exposição descritiva e inócua. Longe disso.

As particularidades servem para nos familiarizarmos com a montagem dos espetáculos que, como a qualquer tempo, demanda uma organização de tarefas que precisam ser cumpridas para sua realização. Entre as tarefas fundamentais à concretização do espetáculo estão a elaboração de alguns documentos por parte do escriba das companhias teatrais os quais orientariam os envolvidos antes, durante e depois do espetáculo. Se a dúvida surgiu, já adiantamos que sim, não estamos pensando na peça e sua narrativa completa. Estamos referindo-nos a uma série de documentos originados por essa peça. O mapa de ação, as matrizes de trabalho criados no intuito de transpor a letra ao palco.

Peças e matrizes cumpriam funções diferentes e eram confeccionados em diferentes momentos, seguindo prerrogativas e respondendo às demandas que levavam à efetivação de um espetáculo. De um lado, temos um poeta que resume, em um argumento-ideia, a intriga central de uma possível história a ser apresentada, podendo vir a ser desenvolvida. Tudo dependeria do interesse de alguma companhia em tê-la em seu repertório. Quando da venda bem-sucedida desse primeiro argumento, o poeta baixaria a pena para, enfim, terminar a peça. Mas os caminhos são vários no tocante à tessitura das peças e sua concepção como espetáculo. Eram encomendadas muitas vezes e quando finalizadas seriam entregues ao escriba da companhia. Cobia a ele fazer a transcrição das informações mais importantes relativas à montagem do espetáculo, e, portanto, são os documentos mais importantes das companhias teatrais, uma vez que constituíam a base dos preparativos para a montagem.

A realização de uma peça, como salientamos, dependeria do interesse de alguma companhia em comprá-la. Ela era concebida para ser levada ao palco e, depois, ser editada para ser apreciada como texto para leitura. Uma peça em sua narrativa completa, tal como temos acesso nas estantes das livrarias e bibliotecas, só receberia tratamento para ser compilada muito tempo depois e não conteria em sua edição os manuscritos mencionados acima, aqueles associados à preparação do espetáculo. Todo o material elaborado antes da estreia fora subtraído das edições que conhecemos. Entre eles temos o *authorized*

book, o *plot* e as *parts*³ cujas respectivas funções visam à concretização do espetáculo.

O primeiro refere-se ao argumento e à história cena a cena, com o nome dos atores seguido das personagens que cada um representaria. Era o livro assinado, aprovado pelo censor que garantia o prosseguimento da preparação dos outros manuscritos, do espetáculo e era a autorização para o ator subir ao palco. Era um documento fundamental, que precisava ser guardado por um responsável da companhia, (escriba, guarda-livros, *plotter* ou *prompter*), para não ser roubado, uma vez que asseguraria a qualquer um envolvido no entretenimento cênico a montá-la.

É muito provável que fosse ele o responsável pela construção de cada um desses documentos. Para a especialista na área, Tiffany Stern (2004, p. 88) em “*Making Shakespeare: the pressure from stage to page*”, o *prompter* seria como um chefe dos bastidores e acumularia várias funções, tal como a de ponto, ou orientando os atores quando eles perdiam uma deixa ou outra de suas falas, coordenando as entradas e saídas, especialmente as entradas, e seria responsabilizado caso não passasse as instruções de forma eficaz. Na Idade Média, o *prompter* era figura ativa no palco. Em pé, livro em punho acompanhava os atores visivelmente, até mesmo ilustrando os gestos que acompanhavam a pronúncia. No apogeu do teatro inglês, e aqui nos referimos aos anos entre 1590 e 1642, o *prompter* sai do palco, esconde-se da plateia, porém sem deixar de ser ouvido pelos atores, entregando a eles a responsabilidade de fixar na memória suas falas e deixas.

Sua tarefa “árdua”, como lhe confere Stern (2009, p. 222) em “*Documents of performance in early modern England*”, consistia em manter o espetáculo em andamento e assegurar que os atores fossem chamados a tempo para que se preparassem para entrar em cena. Aos atores cabia dar uma olhadela ou outra no *plot* que seria a estrutura, o “roteiro” ou o plano de ação dessas entradas e saídas e as respectivas deixas das personagens. O manuscrito poderia ser visualizado pelos atores antes e durante o espetáculo, mas permanecia nas mãos do guarda-livros. Eram folhas de papel-fólio com cerca de 12 por 6 polegadas (30x15cm) afixadas em tábuas de celulose e, segundo Stern (2009) não eram outra coisa senão documentos,

cuidadosamente escritos e ornados, montados em placas para serem pregados numa pequena estaca e, quando não utilizados, enrolados em seus *playbooks*. Estes são, como revela sua estrutura, textos a serem observados repetidamente por várias pessoas na mesma ocasião em que o *Book* está sendo usado. (STERN, 2009, p. 209).

Em relação ao terceiro manuscrito, gerado a partir do livro autorizado, é possível dizer que continha apenas as falas correspondentes às personagens que cada ator representaria com as deixas de entrada e saída de cena. As *parts* eram distribuídas aos atores e entendidas como documentos pessoais que seriam repassados a seus sucessores quando viessem a ser substituídos. Quando uma peça chegava às mãos da companhia era muito comum que os atores reunissem-se e fizessem uma leitura apenas da história da peça, definissem as

³ A pesquisa detalhada a respeito dos manuscritos criados para a preparação de espetáculos nesse período pode ser encontrada na dissertação de Mestrado da autora realizada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul como bolsista CAPES (2011-2013), sob a orientação do prof. Dr. Clóvis Dias Massa e que se intitula: “Entre texto e palco: um estudo sobre a preparação do espetáculo e dos atores das companhias profissionais elisabetanas”.

personagens para o escriba transcrever em *Parts* os diálogos correspondentes. Ou ainda:

O termo *part* usado para o roteiro que os atores recebiam (e usado ainda hoje para descrever o papel (*role*) que ator representa) emerge, é claro, do fato de que os atores não recebiam o texto completo da peça mas somente parte dele, a parte com suas linhas e deixas. De modo similar, o termo *role* (papel), tem sido sugerido, origina no rolo de papel no qual a *part* fora escrita: a sua part ou papel era seu pedaço de peça, consistindo ali as falas a serem *dadas* e suas deixas a serem ouvidas. Termos como *part* ou *parcel*, ambas usados para descrever o roteiro na forma recebida, indica que o fragmento era considerado como sendo apenas isso, *part* de alguma coisa maior. Tradução da autora. (STERN, 2004, p. 124).

É curioso pensar que os atores recebiam apenas as falas de sua personagem, as deixas e nada mais para estudar seus papeis. Mais intrigante ainda é saber que as deixas não são nomeadas nem com o nome da personagem nem com o do ator que fará a tal personagem. Se o ator não lembra com quem contracena, pois teve apenas aquela primeira leitura realizada da peça, não há como ele saber que tal deixa corresponde a tal personagem ou ator. É muito provável que o sistema de deixas funcionasse como uma peneira seletiva de atores que quisessem juntar-se às companhias, uma vez que era bastante exigente. Em Shakespeare temos uma agradável passagem em que os *mechanicals* de “*Midsummer night’s dream*” atrapalham-se com o sistema de deixas, retratando ali um pouco do quão desafiador era esse sistema. Vejamos:

Cunha – Fale, Píramo; Tisbe, venha para a frente.

Fundilho – As doces flores, Tisbe, de sabores amoráticos...

Cunha – ‘Aromáticos!’, ‘aromáticos!’

Fundilho – ... de sabores aromáticos; Têm o mesmo perfume, Tisbe, de teu doce hálito, Minha amada Tisbe querida. Mas, escuta, uma voz! Fica aqui, e num instante eu volto para ti.

Bute – Jamais aqui, jamais antes, encenou-se um Píramo tão estranho!

Flauta – Preciso eu falar agora?

Cunha – Sim, pela Virgem Maria, você precisa. Você precisa entender que ele vai verificar um barulho que ouviu e deve retornar logo.

Flauta – Alvo como um branco lírio é o radiante e belo Píramo, Um jovem muito adorável, um Juvenal tão vívido, Corado igual rubra rosa de triunfante urze branca, como cavalo correto e leal que não se cansa; contigo encontrarei, Píramo, no túmulo de meninos.

Cunha – ‘Túmulo de Ninus’, homem! Mas, ora, você não deve falar isso agora; essa é a sua resposta a Píramo. Você está falando toda a sua parte de uma vez só, deixas e tudo! – Píramo, entre! Sua deixa já passou; é ‘que não se cansa’.

Flauta – ah... Como cavalo correto e leal que não se cansa

(SHAKESPEARE, 2001, p. 50).

O ator era parte de um todo complementar. Representava *parts*, fragmentos sob um sistema de deixas que exigia do ator concentração para dar continuidade a suas falas. Foram assim fragmentadas, pois respondiam à urgência do sistema de repertório. Não havia tempo hábil para transcrever a história completa a cada um dos atores. Isto nos leva a indagar e constatar algumas características a partir desses dois sistemas, tanto o de repertório quanto o de deixas. O material do ator, por exemplo, distancia-se de seu documento de origem que é a peça do poeta. As *parts* são o único material nas mãos do ator, o qual tem uma breve noção da história da peça. As deixas são pérolas para os ouvidos dos atores que coordenam seus diálogos a partir delas. De acordo com Tiffany Stern e Simon Palfrey (2007) em *Shakespeare in Parts*, a tecnologia de não nomear os atores que dariam as deixas, em particular, deveria assegurar que eles estivessem comprometidos com a cena, com o presente da ação contida em sua *part*, ou ainda:

As coisas que estão acontecendo estão acontecendo agora, no presente; o ator tem que ficar no limite; ele simplesmente não pode se dar ao luxo de descansar supondo tranquilamente que o ator que está em cena não é o único que deve dar-lhe a deixa. Porque a deixa pode vir de qualquer um, o ator deve sempre permanecer 'na deixa'. (PALFREY E STERN, 2007, p. 93).

É possível pensar que o ator passa a ter alguma autonomia em seu ofício. Se a deixa era inviolável, o “entre elas”, o conteúdo que as separa poderia sofrer alterações. No decorrer da preparação das montagens e das rerepresentações, alguma coisa ou outra, supomos, deveria sofrer alterações. Cortes, subtrações, realocações, acréscimos são muitas vezes necessários, não?

Para a manutenção de um vasto repertório no mundo competitivo do teatro nesse período, algumas especialidades eram exigidas. Uma companhia dependeria, essencialmente, de atores dotados de boa memória e familiarizados com o sistema de deixas, já que recebiam somente suas *parts* para compor a personagem. A cena teatral londrina da época mostra-se generosa no que tange à oferta de espetáculos diários. Só em 1601, o número de teatros em Londres, cidade que possuía aproximadamente 250 mil habitantes, era de oito. As companhias apresentavam espetáculos diferentes de segunda a sábado. Não havia temporada do mesmo espetáculo. Os palcos públicos recebiam a plateia entre duas e quatro da tarde. Mais a noite, e com alguma frequência, o trabalho das companhias era solicitado pelos palcos privados, como o salão de *The Middle Temple Hall*.

O tempo entre um espetáculo e outro, na temporada enérgica de abril a setembro, era muito curto para pensarmos em marcações de ensaios e criação de cenas. A demanda era de outra ordem. Contudo, a preparação pelos atores de seus papéis era completa. O ator recebia suas *Parts* e, em **estudo privado**, ocupava-se em memorizar seus diálogos e também as deixas de entrada e saída. O sistema de deixas dentro desse modo de preparação do ator era fundamental, uma vez que ele não tinha acesso à história completa. A falta de exatidão, por exemplo, de uma deixa ou outra dada por um ator comprometeria a atuação dos outros atores.

Assegurar um repertório diversificado era essencial para a longevidade da

companhia que tivesse o interesse de manter-se ativa no cenário teatral. De qualquer modo, as apresentações diárias não teriam afetado a preparação de espetáculos novos. Talvez nem houvesse essa possibilidade, já que a rotina de trabalho estabeleceu-se desta maneira: a cada quinze dias a companhia oferecia uma estreia dentro de seu programa de apresentações, talvez como estratégia para manter um público frequente e ávido por novas histórias. Mas isso também não era uma regra. Dependendo das encomendas feitas às companhias, uma peça nova poderia ser inserida no repertório imediatamente ou preparada para dali dois ou três dias. De acordo com Gurr (2009), a companhia de Shakespeare até possuía um cronograma de apresentações, mas que poderia mudar rapidamente dependendo dos interesses de seus padrinhos: “*the Chamberlain’s Servants had barely more than a day to revive the defunct Richard II for performance when the Essex conspirators paid them to do so in 1601*” (GURR, 2009)⁴.

O teatro, portanto, encontrava-se já num momento de estabilidade quanto à continuidade de apresentações, embora sofrendo com o desgosto de autoridades locais contrárias à concentração em massa, as quais alegavam a ampla possibilidade de propagação de doenças e os distúrbios da ordem. O fechamento dos teatros em determinados períodos era inevitável, como por exemplo na ocasião ou ameaça da peste negra. Porém, isso não abalara sua força a ponto de ser extinto. Pelo menos, não pelos 40 anos seguintes quando, em 1642, a Guerra Civil eclodiu e os teatros fecharam suas portas. O que não significa que as companhias não tivessem encontrado meios para continuar trabalhando.

Naquele período não havia tratados ou estudos sobre a arte do *stage player* assim como era chamado o ator naquele período. Estabelecer as diferenças no emprego dos termos *stage player* e *actor*. *Stage player* refere-se ao ator profissional inglês e que no português podemos traduzir como ator. *Actor* na língua inglesa designaria, em sua origem, o orador quando em ação, *acting*. O termo, no período, era estendido ao *player* quando a proposta era referir-se à ação bem-sucedida desse *player* dentro de uma representação teatral. Quando utilizarmos os termos ator/atores em português, tentaremos deixar evidente que estamos nos referindo aos atores no geral. *Playing*, termo mais comum no período de Shakespeare, principalmente quando considerada ou levada como uma arte profissional, era um conhecimento passado de geração em geração, no seio das famílias das companhias teatrais e entre *players*, aponta o pesquisador John Astington (2010), em *Actors and Acting*. Um conhecimento transmitido por um tutor e apreendido pela sensibilidade do *player* e agudeza em sua observação.

O *player* imitaria e exercitaria a imitação dos meios de enunciação e gestualidade de acordo com a orientação de um instrutor, o qual era detentor de um determinado saber em relação aos preceitos que abarcavam a arte da representação. Entretanto, onde estariam os registros em que constam os meandros envolvidos no processo dos *players* de transporem as *parts* para o palco? Difícil afirmar a existência de algum registro específico. Talvez por isto não se tenha tido a necessidade de colocarem no papel algo que lhes era tão familiar. No entanto, na medida em que vamos adensando na pesquisa, torna-se muito claro que havia um conjunto de qualidades exigidas dos atores e que compunham o modo

⁴ Tradução minha para: “Os servos de Chamberlain mal tinham um dia para reavivar o defunto de Ricardo II para representá-lo quando os conspiradores de Essex o pagaram para fazê-lo em 1601.

de representação no período.

As referências mais comumente citadas pelos teóricos e críticos para começarmos a travar uma discussão a respeito do fazer teatral são os tratados que abarcam a arte da oratória. Neles constariam pistas que aproximariam a arte do orador da arte da representação dos *players*, porém, são obras elaboradas para oradores. Há quem acredite, tal como o professor Gurr (2009, p. 118) que as considerações tecidas para descrever ou abarcar as potencialidades do orador disponibilizadas quando em ação teriam sido formuladas sob a inspiração no trabalho bem-sucedido dos atores de seu tempo.

A etimologia das palavras contribui para acessarmos o portal do tempo, e aproximarmos dos sentidos então produzidos. Conforme a análise de Gurr (2009), as diferentes terminologias são tecidas por meandros frágeis que as caracterizam e que, submetidas a uma análise contextual, permitem-nos compreender os motivos implicados no emprego de uma em detrimento da outra. E, se o interesse é investigar sobre o universo do ator elisabetano, é antes fundamental discutirmos algumas terminologias mais do que outras, uma vez que elas orientam os caminhos desta pesquisa. O termo *acting*, por exemplo, é uma delas e precisa ser trazida à discussão uma vez que é atribuída, em sua origem, à ação do orador nos púlpitos e, posteriormente, estendida à do *common stage player* no palco.

A aproximação que se insistiu em estabelecer entre a representação do *player* e a atuação do orador é nebulosa. Em parte, porque o termo *acting* era primeiramente empregado para o orador e fora posteriormente empregado para referir-se à arte da representação dos *players*, porém com um detalhe a mais: o emprego do termo era para destacar a qualidade da ação representada. Como podemos perceber, há motivos que subjazem aos usos dos vocábulos e que justificam esta nebulosidade, trabalhosa no que concerne a tentativa de tornar visível ou mais aparente aquilo que está encoberto. Mas fora isto que fez eclodir as suspeitas de que o ator elisabetano e jacobino pode ter tido seu ofício destacado ou valorado na medida em que o termo *acted* começa a ser empregado para fazer referência a uma atuação bem-sucedida.

O termo *acting*, portanto, provoca tanto uma confusa identificação quanto também indica que algo mudou com relação à percepção que se tinha do ofício do *stage player*, fazendo com que Gurr (2009) sugerisse conferir ao *player* um status superior ao do orador no tocante à qualidade da representação. Gurr (2009) ainda sugere que os *common stage players* seriam as musas inspiradoras quando o assunto se refere ao *acting*: “Se tem algo que suspeito é a de que os oradores aprenderam estes aspectos de sua ocupação dos atores muito mais do que o reverso” (GURR, 2009, p. 118). Por fim, para nós, a impressão de Gurr (2009) a respeito dos *players* faz muito sentido, correspondendo àquilo que intuitivamente tínhamos em mente, isto é, de que o *player* não era um orador, ou pelo menos não poderia ser restringido a essa equiparação.

Referências

ASTINGTON, John H. **Actors and acting in Shakespeare's time: the art of stage playing**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

GURR, Andrew. **The Shakespearean Stage, 1574-1642**. 4^a ed. Cambridge: Cambridge University Press. 2009.

SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Hamlet**, Príncipe da Dinamarca. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. **Sonho de uma noite de verão**. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2001.

STERN, Tiffany. **Rehearsal from Shakespeare to Sheridan**. New York: Oxford University Press, 2000.

_____. **Making Shakespeare**, the pressures of stage to page. New York: Routledge, 2004.

STERN, Tiffany; PALFREY, Simon. **Shakespeare in Parts**. New York: Oxford University Press, 2007.

CASTAMAN, Aline. **Stage plaier, actor e personater**: sobre o ator elisabetano e seus nomes. Campinas: UNICAMP. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – IA – UNICAMP; Suzi Frankl Sperber; Bolsista CAPES.