

SOUSA, Victor Hugo Camargo. **Sobre uma tentativa de fazer teatro não visual**. Campinas: Unicamp. Bacharel em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes – Unicamp; orientadora: Gina María Monge Aguilar. Ex-bolsista de Iniciação Científica; Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP); processo nº 2018/05820-0.

RESUMO

No segundo semestre de 2019, como finalização das minhas atividades de Iniciação Científica, conduzi, durante três meses, um grupo de estudos sobre teatro não visual, com estudantes de Artes Cênicas e Música da Unicamp (Universidade Estadual de Campinas). Inspirados nos grupos de teatro cego, cujos atores – alguns com, outros sem deficiência visual – apagam as luzes para contar uma história, nosso objetivo central era descobrir possibilidades de escritura cênica com signos sonoros, olfativos, táteis e gustativos. Para isso, encenamos “Os irmãos Dagobé”, com base no conto homônimo de João Guimarães Rosa, numa peça praticamente sem imagens visuais. Este artigo se propõe a expor como foi esse processo criativo, as descobertas feitas, os desafios encontrados e, sobretudo, as possibilidades que ficaram a explorar.

Palavras-chave: Teatro não visual. Prática como pesquisa. Escritura cênica. Teatro cego.

ABSTRACT

In the second semester of 2019, as conclusion of the activities from my undergraduate research project, I conducted, for three months, a study group on non-visual theater, with Performing Arts and Music students from Unicamp (University of Campinas). Inspired by groups of blind theater, whose actors – some with, some without visual impairment – turn out the lights to tell a story, our main objective was to uncover possibilities of stage writing with aural, olfactory, tactile and gustatory signs. For that end, we staged "The Brothers Dagobé", based on the homonymous short story by João Guimarães Rosa, in a play with practically no visual images. This article intends to detail how this creative process was developed, the discoveries made, the challenges faced and, above all, the possibilities left to explore.

Keywords: Non-visual theater. Practice as research. Stage writing. Blind theater.

Introdução

O filme italiano “Vermelho como o céu” (2006), de Cristiano Bortone, conta a história de Mirco Barelli, um garoto que fica cego aos dez anos após um acidente doméstico com um rifle. Encaminhado a uma escola especial destinada a garotos com deficiência visual, o menino reluta em aceitar sua nova condição. Em uma aula de geografia, o professor disponibiliza pinhas, galhos e castanhas para que os alunos possam tocar, sentir e cheirar, o que Mirco se recusa a fazer, alegando não ser necessário por ainda dispor de uma visão residual. O professor então lhe responde:

Eu também enxergo, mas não é o suficiente. Quando vê uma flor, não quer cheirá-la? Ou quando neva, não quer andar sobre a neve branca? Tocá-la, senti-la derreter nas mãos? Vou lhe contar um segredo. Algo que notei vendo os músicos tocarem. Eles fecham os olhos. Sabe por

quê? Para sentir a música mais intensamente. Pois a música se transforma, se torna maior, as notas ficam mais intensas. Como se a música fosse uma sensação física. Você tem cinco sentidos. Por que usar só um deles? (VERMELHO ..., 2006)

A partir dessa conversa, a relação de Mirco com a deficiência vai aos poucos se transformando. Com um gravador, passa a armazenar uma coletânea de sons, primeiro para cumprir com um trabalho da escola, e depois com o intuito de produzir um radiodrama com os amigos. O filme mostra o processo de investigação dos garotos para registrar os sons perfeitos. Percebem que há alguns, como o trovão, que pode ser simulado através do chacoalhar de uma bandeja metálica; já outros efeitos sonoros podem ser alcançados fazendo uso do próprio corpo humano, tais como o do chuveiro, obtido através de pequenas batidas do dedo indicador na palma da mão oposta; há ainda aqueles sons que resistem mais à imitação, como por exemplo o do vento, cujo efeito os garotos conseguem não ao soprarem o bocal de uma garrafa de vidro, o que chegam a testar, mas na gravação do assobio de uma corrente de ar em si. Quando Mirco compartilha o resultado dos áudios com outros colegas, um deles se surpreende com um dos efeitos e pergunta como conseguiu fazer aquilo. Ao lhe ser revelado o truque, questiona o outro: “Como teve esta ideia?”. “É como fazem nos filmes”, responde Mirco.

No segundo semestre de 2019, partiram comigo, numa busca semelhante à do personagem, mais sete estudantes de Artes Cênicas e um de Música, todos da Unicamp (Universidade Estadual de Campinas)¹. Rumo a um universo de sons, cheiros, sensações táteis e sabores, nesse semestre montamos um grupo de estudos em teatro cego.

Teatro cego é uma linguagem cênica em que os espectadores são levados a uma sala completamente escura, na qual atores e contrarregas se valem de elementos olfativos, táteis, gustativos e, principalmente, sonoros para encenar uma narrativa. É ainda um requisito, segundo o criador do conceito, José Menchaca (informação verbal)², que no elenco haja pessoas com deficiência visual. Nessas peças, para que a experiência seja mais imersiva, não há uma separação entre palco e plateia, de maneira que o público fica disposto em cadeiras no espaço cênico, com o espetáculo acontecendo ao seu redor.

O grupo de estudos que criamos para pesquisar essa linguagem se encontrou durante três meses, pelo menos duas vezes por semana, normalmente no prédio do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. O objetivo principal era investigar como se dá, ou melhor, como pode se dar, a escritura cênica com signos não visuais, especialmente através de uma encenação de teatro cego, com compartilhamento público. O trabalho foi dividido em três etapas: treinamento, experimentação de cenas e montagem de uma peça, a qual foi apresentada em três sessões consecutivas, num único dia, sob a forma de abertura de processo. À frente do grupo, fui eu a conduzir as atividades e dirigir a peça; os estudantes de Artes Cênicas, todos do primeiro e segundo anos do curso, participaram do treinamento e trabalharam como atores

¹ Participaram do grupo de estudos os alunos de Artes Cênicas Bruno Nakamura, Chiara Lazzaratto, Filipe Batista, Lucas Caparrós, Marco Pedra, Mariana Procópio e Pedro Barros, além de mim, e o de Música Renato Sarmiento. Outros três estudantes de Artes Cênicas estiveram nos primeiros encontros, mas optaram por se desligar do projeto.

² Conforme entrevista que fiz a Francisco Menchaca, em 21 de abril de 2017, em Buenos Aires (Argentina). Ele é filho de José Menchaca e ator do *Grupo Ojucuro*, que inaugurou o teatro cego.

e contrarregras; o estudante de Música, por sua vez, se integrou ao grupo nas semanas finais, atuando no arranjo, composição e execução da trilha musical da cena.

Tateando no escuro

Na etapa do treinamento físico-sensorial, que se passou no mês de agosto, propus ao grupo exercícios majoritariamente extraídos de Bogart e Landau (2005) e Schafer (2001). Eu objetivava, por meio das práticas propostas, conscientizar os atores (bem como a mim mesmo) para os sons ao nosso redor e começar a desenvolver uma “limpeza de ouvidos”: “um programa sistemático para treinar os ouvidos a escutarem de maneira mais discriminada os sons, em especial os do ambiente” (SCHAFFER, 2001, p. 365). Ademais, com os *Viewpoints* (BOGART; LANDAU, 2005) a intenção era facilitar o trabalho dos atores no escuro, uma vez que levam a um melhor domínio do uso do espaço por um coletivo, como já pude experimentar através de práticas feitas anteriormente, desvinculadas do teatro cego. No entanto, foram surpreendentes a potência e a relevância que os *Viewpoints* mostraram ter em nossos laboratórios, uma vez que

[...] acordam todos os nossos sentidos, deixando claro o quanto e o quão frequentemente vivemos apenas em nossas cabeças e vemos apenas através dos olhos. Por meio dos *Viewpoints* aprendemos a ouvir com o corpo todo e a ver com um sexto sentido. Passamos a receber informações de níveis que nem sequer sabíamos que existiam, e começamos a responder com igual profundidade. (BOGART; LANDAU, 2005, p. 20, tradução nossa.)

Em sua obra, Bogart e Landau encorajam a realização de exercícios de olhos fechados e, quando abertos, através do foco suave, que estimula os olhos a receberem informações mais do que a buscá-las ativamente pelo espaço. Isso porque “quando os olhos, que tendem a dominar os sentidos, são suavizados, aos outros sentidos é dado um mesmo valor” (BOGART; LANDAU, 2005, p. 32, tradução nossa).

A ideia era continuar com essas práticas ao longo dos meses seguintes, como exercícios de aquecimento que precederiam aos ensaios do material cênico que gestaríamos. Contudo, à medida que avançamos no processo criativo, percebi que os atores, apesar de estarem com corpos mais porosos a estímulos do ambiente, estavam com o imaginário dormente, o que é contrário à lógica do intérprete, cuja imaginação é um material de trabalho fundamental (STANISLAVSKI, 2013). Conduzi, então, nos encontros posteriores, alguns exercícios de criação de atmosferas, os quais foram desenvolvidos por Mikhail Chekhov (informação verbal)³, para treinamento também da imaginação. Assim, alternava, nos aquecimentos, entre exercícios físico-sensoriais e físico-imaginativos.

Esse trabalho com as atmosferas começou em meados de setembro. Antes disso, no início do mês, entráramos em uma fase de experimentação de cenas que não seriam vistas, mas percebidas pelos demais sentidos do público,

³ Conforme dito por Hugo Moss, com o qual aprendi essas práticas, na oficina “Método Mikhail Chekhov”, nos dias 12 a 15 de abril de 2017, no Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, em Campinas.

ainda composto apenas pelos próprios membros do grupo. Em um dos encontros em que trabalhamos com isso, os atores foram divididos em três subgrupos, cada um destes instruído a criar uma cena a partir de recursos sonoros que haviam preparado previamente. Após trinta minutos destinados ao ensaio, houve um compartilhamento interno e, em seguida, um espaço para debate. As cenas mostravam já uma surpreendente apropriação da linguagem. Apesar de possuírem inúmeros problemas técnicos e de concepção, demonstravam um nível de consciência dos signos cênicos relativamente elevado, se considerados o pouco tempo de processo, um mês até então; a circunstância de os atores do grupo serem estudantes dos primeiros anos do curso de Artes Cênicas; e o fato de, com exceção a mim, ninguém mais ali ter assistido a uma peça de teatro cego. Utilizaram recursos sonoros interessantes, como um apito com som de coruja, para contar uma história que se passava em uma floresta, e uma caneca dentro da qual os atores falavam, abafando a voz tal qual se conversassem através de rádios, na representação da decolagem de um foguete espacial. Em uma terceira cena, em que duas crianças brincavam, apesar de estarmos, enquanto espectadores, de olhos fechados, era evidente que os atores estavam com os corpos engajados na ação e não só dizendo o texto dos personagens. Isso porque, como coloca Pavis (2011), “a voz é também a projeção do corpo no texto, uma maneira de fazer sentir a presença corporal do ator” (p. 129), de maneira que, “assim como se pode discernir se a voz ao telefone sorri, devemos poder sentir o corpo que leva e é levado pela voz” (p. 127).

Na discussão após esse compartilhamento interno, ficou nítido como os atores haviam captado algumas noções essenciais do teatro cego. Um deles disse: “eu sabia que estava aqui [na sala de ensaios], mas estava sentindo por eles [personagens] [...]. Eu estava sentindo por causa [do som] da coruja que eu estava numa trilha na floresta” (informação verbal)⁴. “Para mim foi legal também quando eles [personagens] olharam para o céu, foi incrível. [...] O silêncio que eles fizeram... Parece que abriu o teto [da sala de ensaios]”, completou outra. “É muito louco como os sons levam a gente para diferentes lugares”, colocou um terceiro. Outro comentou: “eu não esperava que quando a gente estivesse aqui no escuro, de olho fechado... Parece que é tudo tão fácil de ‘comprar’ enquanto público. A gente fica buscando com a nossa imaginação dar sentido e aí fica tão mais legal!” Um dos atores comparou o que lhe aconteceu ao assistir às cenas com uma brincadeira de criança: “é meio [como um jogo] infantil, você não fica julgando muito. Você ‘só vai’”. Disse ainda:

Tudo o que você “jogar” [na cena, enquanto ator] é informação preciosa. No começo da cena [da floresta] [...] nas quatro primeiras falas já “deram o negócio”. Primeira fala foi: “mas a gente já está chegando?”. Aí a segunda [...]: “íngreme, né?”. Entendeu? Tudo o que você “jogar” o público vai “pegar”. [...] Tipo a coruja; a primeira vez que [o som de] a coruja apareceu, falei “beleza, floresta”.

Um dos atores percebeu que cada espectador cria imagens visuais mentais particulares a partir dos estímulos oferecidos aos outros sentidos: “vai muito também do imaginário de cada pessoa, [a]o que cada som remete a uma pessoa. No teatro visual as informações estão dadas. Agora como no teatro cego

⁴ Transcrição de comentário de um dos atores do grupo de estudos no debate após o compartilhamento interno de cenas, no encontro do dia 05 de setembro de 2019. As demais transcrições de falas dos atores e atrizes do grupo são referentes à mesma ocasião.

“você só tem o som e, enfim, os cheiros...”. O Teatro dos Sentidos, grupo carioca que trabalha com teatro não visual vendando o público, define o fenômeno como “intravisão”: “é teatro para NÃO ser visto, ou para ser ‘visto’ de outra maneira. A imagem do que ocorre é fruto da criação interna e pessoal de cada espectador. [...] A fantasia é estimulada pelos outros sentidos” (TEATRO DOS SENTIDOS, 2009, online, grifo do autor).

Uma das atrizes do grupo de estudos percebeu como justamente a falta de informações visuais facilita o exercício da imaginação a quem assiste:

[...] eu que estava ouvindo a cena deles [um dos subgrupos que se apresentou aos demais], as coisas “chegaram” de forma muito mais rápida e fácil, e eu imaginei várias coisas [mais] do que às vezes quando você coloca vários elementos visuais. Parece que entra [no jogo ficcional] mais fácil. [...] Acho que é porque você não é condicionado por sala AC11 [número da sala de ensaios], Unicamp, Barão Geraldo [distrito em Campinas onde fica a universidade]... Quando você fecha o olho, você não está em lugar nenhum, por isso que fica mais fácil você instaurar [a ficção]. Porque a partir do momento em que você fecha o olho e você não está em lugar nenhum, qualquer coisa que você [ator] fizer, você [espectador] já vai para aquele lugar. Quando você vê a pessoa ali de figurino, fazendo... O Filipe ali de Hamlet fazendo, eu vejo você e vejo o resto. Eu vejo todo mundo sentado te olhando...

Isso faz do teatro cego uma linguagem em que “o ator pode ‘escapar’ mais dele”, como notou um dos atores, pois não fica condicionado ao *physique du rôle* (pelo menos não no que diz respeito aos aspectos sem relação com sua voz).

A partir desses exemplos, fica claro como, de fato, a prática pode funcionar enquanto pesquisa. Afinal, muitas das conclusões a que os atores chegaram após um mês de laboratórios só haviam sido enxergadas por mim após meses de estudos teóricos. Juntos, no debate após as apresentações dos subgrupos, ponderamos sobre algumas questões que o teatro cego coloca. A primeira delas é a dificuldade de dar início e fim a uma cena. Afinal, no teatro comum, visual, há o recurso do blecaute, que marca o começo e o desfecho de uma peça, bem como as transições entre cenas, apagando as luzes. Como, no entanto, gerar o mesmo efeito em um material cênico que se passa integralmente no escuro?

Apontamos também para o quanto fica evidente a diferença entre ruídos gerados mecânica, vocal e digitalmente. De fato, dois dos grupos de teatro cego com os quais conversei, o Teatro Cego⁵, de São Paulo, e o *Grupo Ojcurro*, de Buenos Aires, dão preferência aos sons mecânicos, recorrendo aos digitais apenas na impossibilidade de reproduzi-los de outra maneira⁶; por sua vez, o *Teatro Ciego*, também da capital argentina, conta bastante com o sistema de som *surround* que tem em sua sede. O primeiro e o terceiro grupos, a que tive oportunidade de assistir, parecem usar os sons vocais apenas para a

⁵ Adotaremos aqui “teatro cego”, com iniciais minúsculas, para fazer referência à linguagem cênica, e “Teatro Cego”, com iniciais maiúsculas, quando se tratar do coletivo de São Paulo que trabalha com ela.

⁶ O Teatro Cego, na peça “Clarear – somos todos diferentes”, trabalha mais com sons digitais. Essa montagem, entretanto, é exceção: tem fins institucionais, e foi montada sobre estrutura mais simples para facilitar o transporte a empresas, escolas, etc. (Conforme entrevista que fiz a Paulo Palado, diretor do Teatro Cego, em 21 de setembro de 2019, em São Paulo.)

representação de personagens, sejam humanos ou animais; quanto a este aspecto, em relação ao *Grupo Ojcuero* não tenho informações. Essas escolhas talvez se devam ao fato de que os três grupos buscam uma escritura cênica naturalista e ilusionista, investindo pouco em estilização⁷. Isso gera ainda outras implicações, de acordo com o que nossos laboratórios indicaram.

Como apontou uma das atrizes do grupo de estudos, em referência à cena compartilhada internamente que se passava na floresta: “a gente disposto no espaço, eu me senti [como] uma árvore. Eles estavam meio que andando por volta da gente; eu era meio que parte da floresta”. Um dos atores completou: “É outro tipo de imersão. [...] É outro sentido de imersão”. Inspirados nos grupos argentinos e brasileiro de teatro cego, também buscamos o ilusionismo no nosso trabalho. No entanto, ao fazer isso, há uma limitação: uma vez que o público se imagina também no espaço dramático (ainda que não haja interação direta entre ator e espectador), é difícil encenar o deslocamento espacial dos personagens sem apelar a um deslocamento físico também do público, o que seria uma complicação enorme. José Menchaca e Gerardo Bentatti, diretores do *Grupo Ojcuero* e do *Teatro Ciego*, respectivamente, identificam no teatro cego um caráter bastante cinematográfico (informação verbal)⁸; entretanto, uma abordagem naturalista não permite planos-sequência, mas apenas transições entre uma sequência e outra por meio de cortes. Uma alternativa descoberta no grupo de estudos se deu na cena que representava o voo de um foguete. Para produzir um som afim, os atores arrastaram no chão ferramentas metálicas; como o piso era de madeira, a vibração reverberou e foi sentida pelo público não só através da audição, mas também do tato, gerando a sensação de deslocamento em quem assistia, que imaginativamente viajou junto dos astronautas. A construção da imagem se deu de uma maneira que eu nunca havia encontrado nos espetáculos de teatro cego a que assistira.

Um dos atores dessa cena comentou que não tinha consciência de que o efeito seria tamanho. Também contou não ter noção prévia de que a caneca dentro da qual falaram para simular uma conversa via rádio no foguete seria tão eficiente quanto viriam a declarar os que assistiram. Isso porque, uma vez visto o objeto que cria determinado efeito sonoro, fica difícil, mesmo de olhos fechados, abstrair-lo e permitir-se imaginar outra coisa. Dessa forma, como o ator vira a caneca e os objetos metálicos manuseados, não tinha conseguido antever o impacto que teriam seus efeitos nas imaginações dos demais, ainda virgens das imagens visuais realmente correspondentes.

O mesmo ator ainda falou sobre um dos recursos usados na cena da floresta. Nela, para imitar passos na mata, os atores caminharam com sacos plásticos nos pés. Aquele relatou que, ao perceber que o som vinha de sacolas, a ilusão foi quebrada. Contudo, sobre o efeito do som de coruja vindo do apito, disse:

É legal também os objetos funcionarem como se fossem um truque de mágica. Eu acho que o som [de coruja] foi tão eficiente porque a gente não sabia de onde estava vindo [isto é, que vinha de um apito] [...]. Eu

⁷ Entendendo aqui estilização como Pavis (2008, p. 147): “procedimento que consiste em representar a realidade sob uma forma simplificada, reduzida ao essencial de seus caracteres, sem detalhes demais”, ao qual recorre a escritura dramática e cênica “a partir do momento em que renuncia a reproduzir mimeticamente uma totalidade ou uma realidade complexa”.

⁸ Conforme entrevistas que fiz a Francisco Menchaca e Gerardo Bentatti, em 21 e 22 de abril de 2017, respectivamente, em Buenos Aires (Argentina).

acho que quando você não sabe [o que gera o som], é mais eficiente ainda.

É, novamente, uma problemática levantada pela escolha de encenação naturalista. Ao embarcar numa linguagem pouco estilizada, qualquer coisa que rompa a ilusão é prejudicial. Essa sensação de “truque de mágica” gera um entusiasmo perceptível no comentário de outro ator sobre a cena do foguete: “pra mim foi muito real a decolagem. [...] O chão inteiro tremia, e era, tipo, exatamente o barulho, estava decolando mesmo!” Sustentar essa sensação exige, por outro lado, restrições bem rigorosas das possibilidades, como já dito.

Os encontros seguintes do grupo de estudos foram destinados à seleção do texto que serviria como base para a montagem cênica que apresentaríamos em outubro. Optei por adaptarmos um conto brasileiro ou de outro país latino-americano, uma vez que o teatro cego surgiu na Argentina (informação verbal)⁹ e se desenvolveu sobretudo em terras brasileiras e argentinas¹⁰. Pré-selecionei três opções: “O ex-mágico da taberna minhota”, de Murilo Rubião; “O Sul”, de Jorge Luis Borges; e “Os irmãos Dagobé”, de João Guimarães Rosa.

Era uma preocupação minha que a história encenada pudesse ser estruturalmente relacionada à linguagem do teatro cego e que esta não operasse como mero acessório, ou ainda o contrário, como atrativo principal, relegando aquela a um segundo plano. Isto é, que o escuro agisse como elemento temático do enredo, não somente como condição de recepção da peça. Caso contrário, corre-se o risco de torná-la um laboratório sensorial, do qual os espectadores saem mais encantados pelos efeitos do que impactados pela narrativa. Curiosamente, no teatro cego parece que a linguagem se justifica à medida que é fundamentada a presença do único signo óptico do espetáculo, presença esta que, conseqüentemente, anula os demais elementos visuais: a escuridão.

Retornemos aos contos pré-escolhidos. “O ex-mágico da taberna minhota” é narrado por um homem que faz mágicas involuntariamente, para a diversão dos demais e o seu próprio desespero. O texto traz imagens fantásticas, como em um número que o narrador executava no circo:

[...] eu fazia surgir, por entre os dedos, um jacaré. Em seguida, comprimindo o animal pelas extremidades, transformava-o numa sanfona. E encerrava o espetáculo tocando o Hino Nacional da Cochinchina. Os aplausos estrugiam de todos os lados, sob meu olhar distante. (RUBIÃO, 1947, p. 13.)

Imagens como estas poderiam ser de difícil execução no teatro visual, ainda que estilizado. Como coloca J. R. R. Tolkien (online, p. 16-17, tradução nossa), “o teatro é naturalmente hostil à Fantasia”, especialmente por fazer a “apresentação visível e audível de pessoas imaginárias em uma história”. Para ele, a literatura é por excelência o território da fantasia. Explica que, por não manifestar uma forma visível, a literatura

⁹ Vide nota 2.

¹⁰ Encontrei também registros de um grupo de teatro cego ainda atuante no México, porém lá a técnica utilizada se aproxima mais do que o Teatro dos Sentidos desempenha no Brasil: uma obra teatral não visual em que os espectadores são vendados, mas os atores representam em ambiente iluminado (PEREZ DELGADO, 2014).

[...] trabalha de mente para mente e, portanto, é mais fecunda. Ela é, ao mesmo tempo, mais universal e mais pungentemente particular. Se fala de pão ou vinho ou pedra ou árvore, ela apela para o todo dessas coisas, às suas ideias; contudo, cada ouvinte dará a elas uma encarnação pessoal peculiar em sua imaginação. Se a história diz “ele comeu pão”, o produtor teatral ou o pintor podem mostrar apenas “um pedaço de pão” de acordo com seu gosto ou desejo, mas o ouvinte da história vai pensar no pão em geral e imaginar à sua própria maneira. Se uma história diz “ele subiu em uma colina e viu um rio no vale abaixo”, o ilustrador pode capturar, ou quase capturar, sua visão pessoal de uma cena assim; mas cada ouvinte dessas palavras terá sua própria imagem, que será composta a partir de todos as colinas e rios e vales que ele já viu, mas especialmente d’A Colina, d’O Rio, d’O Vale que para ele foram a primeira encarnação da palavra. (TOLKIEN, online, p. 26, tradução nossa.)

Nesse sentido, o teatro cego, ao anular a visualidade da cena, pode talvez oportunizar que teatro e fantasia façam as pazes. Apesar de apresentar a materialidade olfativa, tátil, gustativa e, principalmente, sonora, a linguagem deixa bastante espaço para a imaginação do espectador, como mencionado anteriormente. Assim, a opção por dramatizar “O ex-mágico da Taberna Minhota” se mostrava interessante.

Já o conto “O Sul”, de Borges, traz a narrativa de um homem que se acidenta e precisa ser operado. Ao sair do hospital, decide viajar. No caminho, para em um armazém, onde é provocado por homens bêbados – um deles o intima a uma briga de adagas. Ele se vê obrigado a aceitar, mas sabe que vai perder. Só que a construção do texto deixa ambíguo se de fato o homem irá morrer lutando ou se já havia falecido no hospital e tudo o que aconteceu depois não passava de fantasia, sonho ou alucinação.

É com a mente, e não com os olhos, que enxergamos o que está na imaginação. Ela é “a faculdade que a mente tem de produzir imagens, seja a simples reprodução de sensações, na ausência dos objetos que a provocaram, sejam criações livres de nossa fantasia” (BERNIS, 1975 apud OBREGÓN, 2005, tradução nossa). O teatro cego é capaz de estimular isso no público ao privá-lo de enxergar. Dessa maneira, trabalhar nessa linguagem com narrativas que tematizam o imaginário pode ser a chance de inserir a escuridão ou a não visão no enredo da peça de maneira intrínseca, mais do que uma mera condição de recepção.

O paulistano Teatro Cego colocou o escuro como assunto de seu segundo espetáculo, “Acorda, amor!”, ambientado na época da ditadura militar, “conhecido como um período negro, em que ninguém sabia realmente o que estava acontecendo; as coisas eram escondidas, [...] então [era] um período negro no sentido de falta de luz”, segundo Paulo Palado (informação verbal)¹¹. Nesse sentido, o não enxergar é tematizado metaforicamente. Porém, caso a fábula trate de sonhos, lembranças ou fantasias, essa ausência de imagens visuais sensíveis é mais literal, o que talvez possibilite um uso do teatro cego ainda mais estrutural. Afinal, como escreve Guimarães Rosa (2016, p. 88) no conto “Nenhum, nenhuma”: “vê-se, fechando um pouco os olhos, como a memória pede: o reconhecimento, a lembrança do quadro, se esclarece, se desembaça”; lembrar, imaginar e sonhar é mais fácil quando há uma suspensão

¹¹ Conforme entrevista que fiz a Paulo Palado, em 21 de setembro de 2019, em São Paulo.

do olhar, conforme os atores do grupo de estudos haviam percebido já nas primeiras experimentações de cenas não visuais.

Por fim, nossa outra alternativa para a montagem era o texto roseano “Os irmãos Dagobé”, que é situado em um velório e no subsequente enterro. Na história, há uma série de referências a elementos sonoros, olfativos, táteis e gustativos, como por exemplo a cachaça que é servida às pessoas que velam o corpo, a chuva que os molha, o mau cheiro do cadáver e o som da terra caindo sobre o caixão. Oferecia, portanto, possibilidades para a construção de um teatro sensorial¹². Ao mesmo tempo, a exploração desses recursos não teria na escuridão uma especial motivação, então talvez o conto não fosse tão adequado ao teatro cego.

Apesar de inicialmente as obras de Murilo Rubião e de Jorge Luis Borges parecerem mais férteis para a linguagem, percebemos que exigiriam uma adaptação profunda nas narrativas, já que ambas transcorrem em muitos dias e locais distintos. Além disso, em “O Sul” existe ainda uma complicação de ordem cultural, uma vez que um dos principais temas abordados é o orgulho sulista argentino; isso exigiria, provavelmente, mudanças no enredo. Tamanhas transformações seriam inviáveis no tempo que tínhamos de processo, pouco mais de um mês. Pela simplicidade da trama de “Os irmãos Dagobé”, que se passa em dois espaços apenas e numa única madrugada, optamos por dramatizá-lo. Encontrar um texto que tornasse o escuro um elemento indispensável seria bastante positivo; porém, o foco do grupo de estudos era a pesquisa de signos não visuais, de imagens destinadas a sentidos outros que não a visão, o que seria mais profícuo em um conto mais simples.

Os irmãos Dagobé

Guimarães Rosa conta a história do velório de Damastor Dagobé, o mais velho de quatro irmãos extremamente cruéis, e chefe desse bando familiar. Ele fora morto por Liojorge, moço querido por todo o povoado, que atirou no brutamontes para escapar de uma ameaça deste. No velório, todos sabem que não demorará até que os outros irmãos, Derval, Dismundo e Doricão, executem vingança. Vão chegando recados de Liojorge em busca de misericórdia: diz que matou em legítima defesa e quer se explicar; até se propõe a ajudar a carregar o caixão. Doricão, agora o irmão mais velho e o provável sucessor de Damastor no comando das maldades da família, aceita. Então, o rapaz aparece e ajuda no transporte do morto. Chegando ao cemitério, fazem o enterro; os presentes, na certeza de que Liojorge será assassinado ali mesmo, se preparam para fugir da confusão. Para a surpresa de todos, os Dagobé dispensam o rapaz: Damastor é que era mau. Agradecendo a pequena multidão, Doricão, Dismundo e Derval anunciam que vão embora, morar na cidade grande.

Na dramaturgia que criamos no grupo de estudos, homônima ao conto e escrita por mim ao longo do processo, demos nomes para os que velavam o corpo de Damastor, baseados em outras figuras roseanas: Adalgiso, Bibião, Dona Maria Andreza e sua sobrinha Maria Exitá. Os demais velantes eram os

¹² Teatro sensorial é uma linguagem cênica que “inclui recursos como interação com o público, percepção multissensorial e conteúdo compreensível internacional e interculturalmente”. (JENIĆ, 2015, tradução nossa). Ela estimula também os sentidos do olfato, tato e paladar, “permitindo ao público uma completa imersão na experiência”, sem, contudo, exigir a privação da visão.

próprios espectadores, então transformados em personagens, algo que nunca presenciei nos espetáculos a que assisti de teatro cego.

A peça era ambientada primeiro no velório na casa dos irmãos; depois em um bar, onde se passava o assassinato de Damastor, encenado em *flashback*¹³; retornava-se então ao local de início; por fim, o espaço dramático se transformava num cemitério, para o enterro do Dagobé¹⁴. A transição entre as cenas (e, portanto, entre os ambientes) era marcada por uma trilha musical de violão, tocada ao vivo pelo estudante de Música que participou do grupo de estudos, Renato Sarmiento. O instrumento tinha por papel principal justamente colocar “uma pontuação na encenação” (PAVIS, 2011). Dessa forma, dava tempo para os atores se deslocarem pelo espaço, preparando-se para a cena seguinte, e servia como uma espécie de “blecaute acústico”, criando para o espectador o código de que alguma mudança no espaço-tempo da ação ia acontecer. A música ajudava ainda na construção de atmosferas e de tensão. Além disso, era incluída na própria ação quando, na transição para o *flashback*, revelava-se que, naquele momento, quem tocava o violão era o próprio Liojorge, no bar onde, acuado, viria em seguida a matar Damastor Dagobé.

Nossa peça, contudo, não pôde de fato ser enquadrada como teatro cego. Primeiro porque, sendo o elenco composto por estudantes de Artes Cênicas da Unicamp, curso cujo corpo discente é totalmente constituído por videntes – isto é, pessoas dotadas da faculdade sensorial da visão –, não havia atores com deficiência visual no grupo. Assim, nossa encenação já fugiria aos moldes da linguagem, uma vez que, como já dito, esse é um dos critérios para a sua definição. A peça então se caracterizaria melhor como teatro escuro, tal qual “*Caramelo de limón*”, espetáculo que precedeu à criação do teatro cego, passando-se igualmente na escuridão, mas sem a presença de deficientes visuais no elenco (REYES, 2011). No entanto, no decorrer dos ensaios, percebemos que não haveria tempo o bastante para nos apresentarmos no “Espaço Negro” (GRUPO OJCURO, 2017, online, tradução nossa): primeiro porque não teriam encontros suficientes para que os atores dominassem as marcações das cenas a ponto de repeti-las sem ver; e, ainda, porque nas salas do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, onde aconteceram a maioria dos ensaios e as apresentações, entram raios de luz pelas portas e janelas, inviabilizando o blecaute completo. Assim, optamos por fazer como o Teatro dos Sentidos e vendar o público em vez de imergi-lo na escuridão absoluta. De qualquer forma, a peça foi feita na penumbra, à luz de velas, o que, inclusive, foi aproveitado enquanto elemento significativo, como será exposto adiante.

A abertura de processo se deu no fim de outubro. O trabalho não chegava a ter cinquenta minutos, e optamos por condensar as apresentações em um único dia, fazendo três sessões consecutivas.

¹³ No conto, Guimarães Rosa é absolutamente sintético quanto à morte de Damastor: “o Dagobé, sem sabida razão, ameaçara de cortar-lhe as orelhas [de Liojorge]. Daí, quando o viu, avançara nele, com punhal e ponta; mas o quieto do rapaz, que arranjava uma garrucha, despejou-lhe o tiro no centro dos peitos, por cima do coração. Até aí morreu o Telles” (GUIMARÃES ROSA, 2016, p. 61). Ao optarmos por encenar a passagem, tivemos que criar um contexto, inserindo-a num bar.

¹⁴ Ajudavam na caracterização dos ambientes os seguintes elementos: na casa onde se passava o velório, o cheiro de velas; já no bar, o de cachaça; finalmente, no cemitério, os sons da pá escavando e da terra caindo sobre o caixão. Ademais, cada espaço dramático era representado em uma área distinta do espaço cênico, de modo a tornar cada uma um signo a mais do respectivo ambiente ficcional.

Os espectadores entravam já vendados, sendo guiados por mim até seus assentos, o que de cara se mostrou um desafio. Sem ter passado por um treinamento específico como o que o coletivo Teatro Cego recebeu (informação verbal)¹⁵, eu não soube lidar muito bem com a situação de deficiência visual em que o público era colocado devido às vendas. Divididos em subgrupos, os espectadores eram conduzidos em fila indiana, um com a mão no ombro do outro, comigo à frente: muitas vezes aconteceu, porém, de a fila se fragmentar e uma ou outra pessoa se perder do subgrupo, sendo auxiliada pelos atores.

No percurso entre a porta da sala e as cadeiras, o público ouvia sons de mulheres chorando e rezando; de uma vassoura varrendo o chão; e do piar de uma coruja e do cricrilar de um grilo: a ideia era instaurar, respectivamente, uma situação (o velório), um espaço (o interior de uma casa) e um tempo (a noite), contribuindo para a caracterização da ação dramática. Os espectadores eram servidos pelos personagens com cachaça, tal qual a multidão de velantes do conto, e amendoim, estabelecendo uma relação que indicava que eles fariam parte da narrativa¹⁶.

Nas apresentações, pudemos entender melhor algumas questões que haviam despontado nos ensaios. Uma delas é que, no teatro não visual, é como se o ator não sáísse jamais da coxia. Manuseávamos – atores e eu, assumindo também a função de contrarregragem – os mecanismos que geravam os efeitos sonoros e olfativos diante do público, que afinal não nos via. Com isso, um ator estar ou não em cena era mais uma questão de atitude do que de espaço: quando o personagem representado entrava, era necessário torná-lo presente na imaginação dos espectadores por meio não só das falas, mas dos demais sons vocais e corporais (respiração, tosse, risada, passos, etc.). Por outro lado, caso seu personagem sáísse, era necessário que o ator tentasse anular qualquer traço que denunciasse sua presença no espaço, o que pode ser fisicamente tão exigente quanto estar em cena, como conta uma atriz de “*Caramelo de limón*”:

[...] terminamos [o espetáculo] exaustos, e não é uma obra que exija, por assim dizer, muita destreza: não dançamos, não fazemos piruetas. Mas é um trabalho bastante furtivo. Estamos nos movendo constantemente, tentando fazer o menor ruído possível, passando de um canto a outro do cenário, do espaço. [...] Então é ficar na pontinha dos pés por tanto tempo, é uma coisa que nos esgota fisicamente [...]. (PACO, 2008 in REYES, 2011, tradução nossa.)

Em nosso caso, como os atores estavam enxergando e os espectadores não, notamos ainda que isso criava uma distância enorme entre o que uns e outros percebiam da cena. Sendo o principal meio de relacionamento com o ambiente que um vidente tem (CENTRO DE OLHOS DE LONDRINA, online), a visão e o que se apreende através dela são quase impossíveis de não se levar em conta. E, como já observado, saber ou não que mecanismo gera determinado efeito acústico ou olfativo condiciona a imaginação, de maneira que

¹⁵ Conforme entrevista que fiz a Paula França, ex-assessora do Teatro Cego, em 03 de novembro de 2019, em Guarulhos.

¹⁶ Para serem incitados, tato e paladar, diferentemente dos demais sentidos, exigem contato direto entre o corpo e o objeto percebido, sendo pouco ou nada estimulados nos espetáculos profissionais de teatro cego a que assisti. Como em nossa montagem optamos por estabelecer uma relação entre ator e espectador, foi possível oferecer amendoim e cachaça para o público, que, dessa maneira, usou o paladar; já a relação com o tato se deu apenas em consequência do manuseio dos recipientes. O foco ficou sobre os elementos olfativos e, sobretudo, sonoros.

fica difícil manter o equilíbrio na emissão de signos. Tende-se, por um lado, a menosprezá-los, correndo o risco de insistir neles a ponto de chegar num didatismo, e, por outro, a sobrestimá-los, abrandando-os até tornar a cena ilegível.

O perigo se apresenta, por exemplo, em relação à necessidade que se tem, no teatro não visual, de se explicitar com maior frequência quem é o interlocutor a quem se dirige um determinado personagem a cada instante. Afinal, como não se tem acesso aos signos ópticos da cena, muitas vezes não fica claro a quem se destina cada fala; apesar de a direção da voz do ator ser um elemento de construção da cena não visual, como percebi ao assistir a “O grande viúvo”, do Teatro Cego¹⁷, há ocasiões em que ela não basta para a identificação do interlocutor. Mesmo porque, não se vendo os atores, pode ficar difícil até mesmo saber quem está em cena, especialmente nos casos em que um mesmo ator interpreta dois personagens, como acontecia em nossa montagem. Sendo assim, nos ensaios passamos a incluir em muitas falas o uso de vocativos. Exemplificando: não bastava um personagem dizer a outro “faça tal coisa”; era preciso que dissesse “faça tal coisa, Fulano”. Saber quando usar o recurso para garantir a compreensão da cena e, ao mesmo tempo, evitar deixá-lo enfadonho; aí está a questão.

Mas voltemos a “Os irmãos Dagobé”. Como previamente aludido, o conto de Guimarães Rosa não trazia em si muitas possibilidades de o signo do escuro atuar enquanto elemento temático. Apesar disso, houve em nossa pesquisa de linguagem tentativas de explorar a condição de cegueira do público no jogo cênico. Em um desses momentos, os personagens velavam o morto, mas criticavam-no às costas dos irmãos. A atitude era reprovada por Bibião, um dos presentes, que receava ofender algum amigo dos Dagobé que eventualmente pudesse estar ali. Respondiam-lhe:

ADALGISO – Ê, Bibião... Amigo? Amigo onde?

MARIA ANDREZA – Ô, Bibião, olha a cara desse povo. Parece até que não enxerga! (Se alguém rir) Olha lá, “tão” até rindo, menino!

ADALGISO – Aqui ninguém é amigo de Dagobé, não. Se tem tanta gente é porque tão tudo como nós, ninguém tinha cara “pra” não vir. (Autor.)

A intenção era criar uma ambiguidade na fala de Maria Andreza, que podia ser entendida tanto no plano ficcional (Bibião não percebe, pela feição das pessoas ali presentes, que não são amigos de Damastor) quanto no poético concreto (o público não enxerga a cena, pois está vendado).

Outra tentativa deu-se em um momento em que Maria Exita, tensa, derrubava acidentalmente um copo de vidro no chão. Havia, então, uma suspensão da ação, com o objetivo de induzir os espectadores a pensar que aquilo fora imprevisto na peça, o que seria preocupante, já que, mesmo à luz de velas, os atores viam tão pouco. Era uma ferramenta para criar tensão no público.

Mais um exemplo de recurso que explorou a não visão dos espectadores foi a tradução encontrada para a suposição que os velantes do

¹⁷ A voz do ator e o texto adquirem pelo menos três funções extras no teatro não visual, devido à anulação dos signos ópticos: a manifestação da presença do personagem que fala, a relação espacial entre os personagens e com o próprio ambiente (através do ponto de origem e da direção da voz do ator no espaço), e a identificação do interlocutor.

conto roseano fazem, no cemitério, de que Doricão irá atirar em Liojorge e matá-lo ali mesmo, quando aquele na realidade só quer despreocupá-lo de que alguma coisa possa lhe acontecer: “[Doricão] levou a mão ao cinturão? Não. A gente era que assim previa, a falsa noção do gesto” (GUIMARÃES ROSA, 2016, p. 65). Como criar essa “falsa noção” através não de um signo óptico, mas sonoro? A solução por nós explorada: a confusão entre os sons da tampa de um isqueiro metálico e do cão de uma garrucha (a peça da arma que prepara o disparo), confusão esta a partir de um significante acústico comum a ambos os possíveis significados.

Nas cenas do velório, ouvia-se um som que soava como um isqueiro sendo aberto, seguido pelo ruído do acionamento de sua pedra: era Doricão que ia fumar. Já na cena do *flashback*, no bar, aquele mesmo som antecedia o do tiro disparado por Liojorge contra Damastor, representando o pressionamento do cão e do gatilho da garrucha, respectivamente. Por fim, no cemitério, quando os personagens velantes já previam Liojorge assassinado, escutava-se o mesmo ruído. Em seguida, Maria Exita gritava e o moço implorava pela própria vida; o público (bem como os personagens) julgaria ter ouvido o som do cão da arma, mas em seguida novamente ouvia o da pedra do isqueiro – Doricão não tinha sede de vingança, mas vontade de fumar; e o fazia, dando fim ao enterro de seu irmão.

Quando a peça acabava, o público era instruído a tirar as vendas: em sua frente estava um caixão, iluminado à luz de velas. Na Argentina, os grupos de teatro cego escondem todos os objetos de cena antes de acenderem as luzes, de maneira que os espectadores se veem em uma caixa preta vazia; já no Brasil, estes saem ainda no escuro, o que leva bastante tempo. Em nosso trabalho, queríamos agilizar a saída da sala, então descartamos esta alternativa; aquela, por outro lado, não nos era possível por não haver onde ocultar os objetos. Assim, optamos por guardá-los dentro do caixão, que ficava como um dos únicos signos visuais da peça, também com o objetivo de lembrar os espectadores da morte, tema central da narrativa.

Comentários recebidos e considerações finais

Infelizmente, entre essas ideias, sua execução e a percepção do público houve certa distância; já cientes de parte dos problemas de nosso material cênico, divulgamos as sessões não como apresentações de um espetáculo, mas aberturas de processo. Apesar disso, os espectadores pareceram apreciar a experiência – de fato, estar sem enxergar por algumas dezenas de minutos, recebendo estímulos através dos outros sentidos, é uma experiência impactante e muito pessoal (informação verbal)¹⁸. Algumas pessoas relataram ter dificuldade de compreensão da narrativa, mas houve também quem dissesse o contrário, que a história estava sendo bem contada.

Paulo Palado, diretor do Teatro Cego, nos assistiu. Num bate-papo ao final da última sessão, nos parabenizou pelo trabalho, porém disse sentir falta de um uso mais efetivo dos calçados na construção dos personagens, na criação daquilo que chama de “códigos inconscientes” (informação verbal)¹⁹. Isso se dá por exemplo quando, em “O grande viúvo”, espetáculo escrito, dirigido e

¹⁸ Conforme entrevista que fiz a Gerardo Bentatti, diretor do *Teatro Ciego*, em 22 de abril de 2017, em Buenos Aires (Argentina).

¹⁹ Vide nota 11.

protagonizado por Palado, uma das personagens caminha arrastando uns chinelos, o que, associado a outros signos, revela uma dificuldade de caminhar, devido à idade avançada e ao sobrepeso; ou quando outra personagem usa salto alto mesmo nas cenas que se passam dentro de sua casa, o que mostra ao público a tamanha vaidade que tem. Segundo Palado, são códigos que o espectador não precisa raciocinar para compreender, pois os processa inconscientemente.

Já Roberto Mallet, professor do curso de Artes Cênicas da Unicamp, também presente no bate-papo após a peça, comentou que, apesar da potência do material, ficamos muito restritos a uma tentativa de abordagem naturalista da cena, em que a preocupação central era a busca pela imitação literal da realidade concreta, ilustrá-la através de sons e cheiros. Aconselhou-nos a um pensamento analógico, em que os efeitos seriam usados para gerar sensações, e não simular de modo ilusionista a realidade que representam. Assim, por exemplo, o som do tiro com o qual Liojorge mata Damastor poderia ser, segundo Mallet, o de um gongo, que é claramente distinto do ruído do disparo, mas causaria susto na plateia, do mesmo modo que um tiro real faria. O professor indicou ainda a possibilidade de incluirmos a figura do contador de histórias, que intercalaria às ações dos personagens momentos de narração.

Ouvir essas e outras observações foi extremamente positivo. Se por um lado terminávamos um processo de três meses (o que encerrava também minhas atividades de Iniciação Científica), por outro ficávamos cientes de que a pesquisa, na verdade, tinha apenas começado, deixando em aberto muitas alternativas para continuidade. Foi-nos viável descobrir alguns caminhos, uns a seguir, outros a evitar, para quem sabe futuramente retomar a investigação, que mostrou ter um proveitoso caráter pedagógico para todo o grupo. Pudemos perceber como a anulação da visão do público exige mudanças na lógica cênica, oferecendo aos artistas a exploração de novas formas de escritura. Longe de esgotar as possibilidades do teatro cego, foi um período riquíssimo para vislumbrar suas riquezas e nos fascinar com toda a potência escondida nos cantos menos iluminados do teatro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOGART, A.; LANDAU, T. **The Viewpoints book**: a practical guide to viewpoints and composition. Nova Iorque: Theatre Communications Group, Inc., 2005. 224 p.

BORGES, J. L.. **Ficções**. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001. 197 p.

CENTRO DE OLHOS LONDRINA. **Curiosidades sobre a visão**. Disponível em: <centrodeolhoslondrina.com.br/curiosidades.asp>. Acesso em: 10 mai. 2019

GRUJO OJCURO. **Quiroga y la selva iluminada**. 2017. Disponível em: <<http://teatrociegoargentino.com/quiroga-y-la-selva-iluminada-2/>>. Acesso em: 05 abr. 2020.

GUIMARÃES ROSA, J.. **Primeiras estórias**. Coleção Primeiras Estórias. São Paulo: Nova Fronteira, 2016. 194 p.

JENIČ, B. P. **Sensorial Language**. 2015. Disponível em: <<http://www.senzorium.com/jezik2.php>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

OBREGÓN, O.. **Caramelo de limón de Ricardo Sued**: un teatro en tinieblas. La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos, Coruña, Espanha. V Congreso internacional de la AEELH. p. 493-499. 2005. Disponível em: <<https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/11394/CC-78%20art%2056.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> . Acesso em: 20 abr. 2019.

PAVIS, P.. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2011. 323 p.

_____. **Dicionário de teatro**. Tradução sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. 481 p.

PÉREZ DELGADO, H. M.. **Teatro y discapacidad en México**. Revista Española de Discapacidad, v.2, n.2, 2014. p. 235-246. Disponível em: <http://www.cedd.net/redis/index.php/redis/article/view/139/pdf_26>. Acesso em: 16 jan. 2018.

RUBIÃO, M.. **O ex-mágico**: contos. Rio de Janeiro: Universal, 1947. 190p.

SCHAFER, R. M.. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela historia passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo, SP: Editora UNESP, 2001. 381p.

STANISLAVSKI, C.. **A preparação do ator**. Tradução de Pontes de Paula Lima. 30ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. 365 p.

TEATRO DOS SENTIDOS. **Teatro dos sentidos**. 2009. Disponível em: <teatrodosentidos.blogspot.com/2009/05/teatro-dos-sentidos.html>. Acesso em: 19 nov. 2019

TOLKIEN, J. R. R.. **On fairy stories**. Disponível em: <<http://brainstorm-services.com/wcu-2005/pdf/fairystories-tolkien.pdf>>. Acesso em 02 abr. 2020.

VARGAS REYES. E.. **Teatro en la oscuridad**: Investigación sobre dos experiencias argentinas, basada en la teoría teatral de Jorge Dubatti. 155 p. Trabalho final de mestrado – Universidad Nacional de La Plata. La Plata, 2011. Disponível em: <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.439/te.439.pdf>>. Acesso em: 11 mai. 2019.

REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

VERMELHO como o céu. Direção de Cristiano Bortone. Itália: Orisa Produzioni, 2006. DVD (96 min.).

ENTREVISTAS

BENTATTI, G.. Entrevista concedida ao autor [22 abr. 2017]. Buenos Aires. 1 arquivo (73 min.).

FRANÇA, P.. Entrevista concedida ao autor [03 nov. 2019]. Guarulhos. 2 arquivos .mp3 (97 min.).

MENCHACA, F.. Entrevista concedida ao autor [21 abr. 2017]. Buenos Aires. 1 arquivo (66 min.).

PALADO, P.. Entrevista concedida ao autor [21 set. 2019]. São Paulo. 4 arquivos .mp3 (112 min.).