



ZÁPHAS, Ronaldo. **Conversações de vozes teóricas: autoentrevista como exercício autoficcional**. Campinas: Unicamp. Doutorando no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena – IA – UNICAMP; Professor na Graduação em Teatro e Artes no Unisagrado; Orientadora: Ana Cristina Colla.

CONVERS.AÇÕES DE VOZES TEÓRICAS: AUTOENTREVISTA COMO EXERCÍCIO AUTOFICCIONAL

Ronaldo Záphas

RESUMO

No embate entre realidade e ficção presente no teatro contemporâneo, reflexo da produção de novos modos de fazer teatral, o autoficcional se apresenta como uma possibilidade de criação cênica, objeto desta pesquisa. Diante disso, a proposta foi criar uma autoentrevista como exercício autoficcional, mesclando ideia do autor e suas referências, a fim de inventar outras formas de compartilhamento do estado da pesquisa.

Palavras-chave:

*Autoficção. Memória.
Experiência.*

ABSTRACT

Amid the clash between reality and fiction, present in contemporary theater, self-fiction presents itself as a possibility of scenic creation, which is the object of this research. Therefore, the proposal is to create a self-interview as a self-fictional exercise, mixing the author's ideas and references to invent new forms of sharing the research in progress.

Keywords:

*Self-fiction. Memory.
Experience.*

Provocado pelo encontro ocorrido na mesa virtual de debates “Relatos e reflexões sobre autobiografias, autoficções e temas correlatos nas criações cênicas”, no *VIII Seminário Interno de Pesquisas do PPG Artes da Cena Mario Santana 2020*, a proposta aqui é uma experimentação de escrita que foge, um pouco, das usuais formas de publicação.

O seminário, nesse ano, aconteceu de forma virtual, por conta da pandemia que estamos atravessando. Esse momento me deixa ansioso, desorientado e tenso. Acredito que muitas outras pessoas, ao perceber que sua vida ou grande parte dela é produzida através das redes virtuais, também deve sofrer com reflexos parecidos. Lidar com essa realidade de estarmos virtualmente presentes, conectados por telas, nos coloca em novos lugares. É um estado de vulnerabilidade provocadora de outras formas de relação, e isso deságua nesse texto, ou seja, uma experimentação de escrita. A proposta é um exercício autoficcional, ao inventar uma autoentrevista, onde converso com algumas referências que circundam a pesquisa. Essa fase da investigação tem sido construída pela conversa com meus pares e, sobretudo, com autoras e autores que ampliam o campo de visão, me (des)orientam e me deslocam. Aqui, nesse exercício imaginativo, estamos numa mesa (de bar, quem sabe) conversando sobre temas que atravessam o ideário da autoficção, em especial, no teatro. Mediados por um 'eu-ronaldo' que indaga um 'eu-záphas' e suas referências.

Antes de entrarmos nas questões sobre autoficção, especificamente, Záphas aponta em sua pesquisa, que o exercício autoficcional, como em outros processos contemporâneos de criação teatral, acontece dentro de uma multiplicidade de relações que são estabelecidas entre as suas memórias e as de seu pai, sobretudo, quando criam um território para acioná-las. Então, gostaria que Peter Ouspensky, matemático e filósofo russo, grande apoiador das ideias de George Gurdjieff, descrevesse essa ideia de multiplicidade em que o ser humano se constitui. Não somos um?

Antes de tudo, o homem deve saber que ele não é um, mas múltiplo. Não tem um Eu único, permanente e imutável. Muda continuamente. Num momento é uma pessoa, no momento seguinte outra, pouco depois uma terceira e sempre assim, quase indefinidamente. O que cria no homem a ilusão da própria unidade ou da própria integralidade é, por um lado, a sensação que ele tem de seu corpo físico; por outro, seu nome, que em geral não muda e, por último, certo número de hábitos mecânicos implantados nele pela educação ou adquiridos por imitação. Tendo sempre as

mesmas sensações físicas, ouvindo sempre ser chamado pelo mesmo nome e, encontrando em si hábitos e inclinações que sempre conheceu, imagina permanecer o mesmo. Na realidade não existe unidade no homem, não existe um centro único de comando, nem um “Eu”, ou ego, permanente. [...] Cada pensamento, cada sentimento, cada sensação, cada desejo, cada “eu gosto” ou “eu não gosto”, é um “eu”. Esses “eus” não estão ligados entre si, nem coordenados de modo algum. Cada um deles depende das mudanças de circunstâncias exteriores e das mudanças de impressões.

Tal “eu” desencadeia mecanicamente toda uma série de outros “eus”. Alguns andam sempre em companhia de outros. Não existe aí, porém, nem ordem nem sistema.¹

Essa ideia de multiplicidade vai de encontro ao pensamento de Espinosa, sobre como o corpo se constitui. Nas pesquisas das Artes da Cena, o corpo é elemento central na construção de reflexões sobre a poética atoral. Renato Ferracini, traduzindo o filósofo Baruch Espinosa, pode nos responder: o que pode o corpo? Como ele se define?

Um corpo é definido por um conjunto de partes no qual a relação dessas partes define aquele conjunto-corpo. Que significa isso? Por exemplo: meu corpo é um conjunto de partes extensivas cuja relação e composição definem Renato e somente Renato nessa relação dada. O deslocamento que Espinosa propõem é simples, porém brutal: um corpo não se define por ele mesmo e nem pelo conhecimento racional que ele tem de si, mas sim pelos afetos de que é capaz. Nessa esteira o corpo do ator se definiria pela capacidade de buscar se compor poeticamente numa relação dinâmica com todas as partes heterogêneas e complexas da cena (ou seja, a capacidade de compor com todos esses outros “corpos”). Reforcemos: segundo Espinosa, um corpo não se define pela sua capacidade de conhecimento racional, mas pela capacidade que esse corpo tem de afetar e ser afetado e a essa

¹ OUSPENSKY, 1981, p. 08.

capacidade Espinosa dá o nome de potência. Um corpo, portanto, se define por sua potência: sua capacidade de afetar e ser afetado.²

Pensando nessa multiplicidade do corpo, que tanto Gurdjieff quanto Espinosa, por distintos caminhos, nos apresenta, o exercício da autoficção é uma forma de potencializar esse corpo em relação, relação esta que pode ser tanto com outros corpos quanto consigo próprio? O que você pensa sobre isso Záphas?

Acredito que sim, ao menos nesse recorte que proponho. Se o corpo se dá em relação, se produz em relação, podemos pensar que diferentes matérias de expressão se relacionando agenciam afetos alegres ou tristes. As memórias familiares e sobretudo a relação entre pai e filho (que é o meu caso) são terrenos de investigação sobre a produção de autoficção teatral, que se transforma continuamente, gerando afetos. E no Seminário compartilho alguns materiais da pesquisa, como uma memória traumática em relação ao meu pai quando, ainda criança, falsifiquei um cheque dele e troquei por dinheiro, gerando uma grande surra, por exemplo. São algumas dessas memórias que servem de matérias de expressão produtoras de cenas, experimentos e reflexões sobre a autoficção no teatro.

Você pode nos descrever essa memória nos seus pormenores?

Sim, claro! Ele tinha aproximadamente 14 anos. Queria brincar, queria explorar o mundo. Seu pai, com 51 anos, queria que o menino continuasse trabalhando para ajudar na casa, na renda. O menino começou a trabalhar desde os 8 anos de idade. Primeiro vendendo pães com seu cesto de bambu caminhando pelas ruas íngremes daquela pequena cidade mineira. Depois sorvete. Lá estava ele empurrando um carinho cheio de picolés e sorvetes de massa. Parava, descansava e em horinhas de descuido lia o atlas geográfico, escondido de seu pai. Tempos depois a profissão mudou: agora era vendedor de bilhetes de loteria e de vez em quando

² FERRACINI, 2012, p. 04

transportava jogo do bicho para a cidade maior, pois era mais fácil passar pela polícia, por ser uma criança. Naquela época, o jogo do bicho era proibido, seus sonhos também. Como vendedor de bilhetes de loteria descobriu a efemeridade da vida. Por que efemeridade? O bilhete de loteria dura 3 dias, depois de sorteado perde o valor. Então, o menino tinha três dias para vender tudo e levantar 400 reais, em valores atuais. Toda semana era a mesma coisa, se não vendesse apanhava de seu pai. Com o tempo, isso foi traumatizando o menino. Responsabilidades de adulto num corpo de criança, nos anos 90. No começo vendia tudo, já que tudo era novidade, parecia uma grande brincadeira, mas com o tempo esse jogo virou um terror. Não conseguia vender e ficava com medo de apanhar de seu pai. Começou a mentir. Dizia que tinha vendido fiado para fulano, para cicrano e que depois receberia. Tudo para ganhar tempo e encontrar outra solução ou uma nova mentira. Tudo ficava cada vez mais nebuloso. Precisava de dinheiro para não apanhar mais. Mas onde conseguir? Arquetou um plano. Numa das noites em que seu pai estava no quarto dormindo, andou pela casa na ponta dos pés. Foi até o quarto, entrou sorrateiramente. Tensão no ar. Pegou a maleta do pai. Abriu delicadamente. Retirou seu talão de cheques, destacou uma folha. Pegou também sua identidade. Nos próximos minutos viveria a identidade do pai. Copiou sua assinatura, falsificou um cheque. Preencheu 2.000,00 reais (em valores atuais). Guardou tudo com cuidado. Saiu do quarto na ponta dos pés levando a folha de cheque. Voltou para seu quarto e dormiu. Acordou bem cedo, antes do pai. Perto de sua casa tinha um mercadinho, do pai de seu amigo Heráclito. Foi até esse mercadinho com uma história de que seu pai tinha pedido para trocar o cheque, pois precisava de dinheiro e o banco demoraria a abrir. O dono do mercado caiu na conversa e trocou. Cheque trocado, 2 mil no bolso e uma sensação de alívio que há muito tempo não sentia. Seria um mês de alívio? Não teria de vender os bilhetes? Não apanharia do pai? Mas, fraquejou. Perto de sua casa tinha um bar com mesa de bilhar. O menino adorava jogar bilhar. Começou como brincadeira, e de repente estava apostando parte do dinheiro do cheque trocado. Ficou a tarde toda jogando e perdendo. Aquele menino no meio de homens, entre copos e cigarros, fumaça e algazarra. Chegou a noite e com ela seu pai. Ele viu o menino apostando dinheiro numa mesa de bilhar. Tirou o menino dali a pontapés. Puxando pela gola da camiseta surrada. O menino tomou uma surra. O menino era arrastado pelo chão

recebendo pontapés nas costas com o sapato Vulcabrás do pai. O menino cheio de vergonha e dor chorava e soluçava. O pai descobriu toda a falcatura. O dono do mercadinho também. Até hoje, o menino quando encontra o dono do mercadinho, já velhinho, pelas ruas da pequena cidade, vê nos olhos dele a indignação, e o menino sente ainda vergonha. O menino virou homem, o menino sou eu. Essa é uma das diversas surras que levei de meu pai. Na nossa relação toda a possibilidade de toque, de relação pela pele acontecia através da violência.



Imagem 1: Cheque Falsificado³. CREDITO: Ronaldo Záphas

Quais os procedimentos para acessar essa e outras memórias? Existe algum critério para a escolha de quais memórias serão utilizadas na sua pesquisa?

Essa é uma memória que me gerou trauma. Trauma pela violência, pelos reflexos gerados ao longo da vida, medo, ansiedade, etc. Pode se dizer que essa memória foi um afeto triste. Ao acioná-la, na composição relacional do corpo, quiçá tornar-se-á alegre. Assim, estabeleci um procedimento para a escolha de quais memórias trabalhar: aquelas que geram uma relação inusual entre mim e meu pai,

³ Importante destacar que esta imagem é de uma réplica do cheque falsificado, já que o documento original se perdeu no tempo. Mesmo sendo uma cópia, a assinatura foi também falsificada nesse documento. Esse ato performativo de falsificar novamente a assinatura, vinte anos depois, é um gatilho que aciona a memória do vivido.

memórias boas como afetos alegres (sorrisos, encontros alegres, orgulho ou brincadeiras que propus a ele e ele aceitou, etc). Importante destacar que na nossa relação não havia demonstração de carinho. De outro lado, memórias de violência na infância, situações-limites, discussões, brigas, choros, etc. São memórias que se localizam em opostos, ora muito boas, ora muito ruins. E estas últimas eram maiores. As memórias boas vivi na fase adulta, as ruins enquanto criança. Outro procedimento estabelecido é confrontar versões sobre essas memórias, a minha e a dele. Ele acha que quase não me bateu na infância, por exemplo, já eu lembro de várias situações que geraram marcas indelévels. Pensando na multiplicidade relacional que somos, a partir das ideias de Ouspensky e Espinosa, o levantamento dessas memórias e o compartilhamento com meu pai gera outros territórios, novas relações, novos afetos. E também novas versões, novas histórias e novas ficções. Como um jogo proposto para que ele vestisse um quepe de policial e segurasse um livro do Grotowski, fazendo alusão à autoridade dele sobre meu corpo, quando criança, e eu um vestido de noiva, fazendo alusão à minha autonomia, quando adulto, expresso na imagem abaixo. Ah! E junto na foto, a minha gatinha Zeca, que deu um salto por conta do flash da foto. Essa memória, atualizada, foi boa.



Imagem 2: Eu (noiva) e meu pai (policial/autoridade). CRÉDITO: Ronaldo Záphas

Os materiais eram e são produzidos através de nossos encontros. A cada momento possível lembramos nossas histórias. Câmera ligada, gravo o possível desses relatos. Algumas fotos também são geradas, como essa acima. É um material bruto levando em conta que ainda não sei como selecionar, para isso outros critérios deverão ser inseridos nesse processo.

As Artes da Cena têm se utilizado de distintas formas metodológicas na produção/criação de dados, como a Prática como Pesquisa e a Cartografia, por exemplo. Como esses critérios, procedimentos e materiais se relacionam com essas formas metodológicas?

Para a realização dessa pesquisa, faço uso da cartografia para a produção desses dados. Como essa metodologia não realiza a coleta de dados, pois os produz, a cada incursão nas memórias minhas e de meu pai, novos dados são produzidos. E essa ideia da multiplicidade do eu responde bem as experiências vivenciadas. Nos encontros com meu pai, registrados em áudio e vídeo, atualizamos nossas memórias, o como foi se construindo nossa relação ao longo do tempo, construindo planos de experiência onde sujeitos (eu e ele), objetos (nossas memórias e os outros objetos oriundos delas: fotos, insígnias, emblemas, etc) coemergentes produzem subjetividades: imagens, gestos, movimentos, ações, cenas, ideias, pensamentos, etc. Obviamente que não nos lembramos de tudo, assim parte dessas histórias são ficcionalizadas, inventadas. A cada vez que reatualizamos elas, novos componentes reais ou irreais são inseridos. É como uma colcha de retalhos costurada com duas agulhas, várias linhas e a quatro mãos. É importante destacar que a pesquisa passou pelo Comitê de Ética da UNICAMP, sendo aprovada com o parecer nº 4.488.499 e CAAE nº 39976520.3.0000.8142. Desta forma, todos os registros de áudio e vídeo com a construção das memórias minhas e de meu pai foram aprovados através da aplicação de um TCLE.

Eduardo Passos e Regina de Barros, professor e professora em Psicologia na UFF, são entusiastas propagadores da metodologia cartográfica no campo das ciências humanas. Tal metodologia tem sido utilizada em diferentes pesquisas das Artes da Cena. Eduardo e Regina, em que consiste a cartografia como método de pesquisa?

A cartografia como método de pesquisa-intervenção pressupõe uma orientação do trabalho do pesquisador que não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas e nem com objetivos previamente estabelecidos. No entanto, não se trata de uma ação sem direção, já que a cartografia reverte o sentido tradicional de método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa. O desafio é o de realizar uma reversão no sentido tradicional de método – não mais um caminho para alcançar metas pré-fixadas (*metá-hódos*), mas o primado de caminhar que traça, no percurso, suas metas. A reversão, então, afirma um *hódos-metá*. A diretriz cartográfica se faz por pistas que orientam o percurso da pesquisa sempre considerando os efeitos do processo do pesquisar sobre o objeto da pesquisa, o pesquisador e seus resultados. Das pistas do método cartográfico queremos, neste texto, discutir a inseparabilidade entre conhecer e fazer, entre pesquisar e intervir: toda pesquisa é intervenção. Mas, se assim afirmamos, precisamos ainda dar outro passo, pois a intervenção sempre se realiza por um mergulho na experiência que agencia sujeito e objeto, teoria e prática, num mesmo plano de produção ou de coemergência – o que podemos designar como plano da experiência. A cartografia como método de pesquisa é o traçado desse plano da experiência, acompanhando os efeitos (sobre o objeto, o pesquisador e a produção do conhecimento) do próprio percurso da investigação. Considerando que objeto, sujeito e conhecimento são efeitos coemergentes do processo de pesquisar, não se pode orientar a pesquisa pelo que se suporia saber de antemão acerca da realidade: o *know what* da pesquisa. Mergulhados na experiência do pesquisar, não havendo nenhuma garantia ou ponto de referência exterior a esse plano, apoiamos a investigação no seu modo de fazer: o *know how* da pesquisa. O ponto de apoio é a experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que vem, que emerge do fazer. Tal primado da experiência direciona o trabalho da pesquisa do saber-fazer

ao fazer-saber, do saber na experiência a experiência do saber. Eis aí o “caminho” metodológico⁴.

Compreendemos que o levantamento de materiais se dá pelos encontros que realiza com seu pai. Você pode nos contar sobre o processo de transposição (esse fazer-saber) desses materiais para a cena?

Há o momento de encontro com meu pai, há o momento de solidão numa sala de ensaio. Destarte, é essencial um momento de relação somente consigo. Ali, reproduzindo gestos, ações e movimentos que emergiram dos encontros onde confrontamos nossas memórias atualizo imagens, sobre novas perspectivas. É um trabalho de escavação: a cada vez que se acessa esse material, sujeito e objeto mudam, alguma coisa se sustenta outras são substituídas. Existem pistas que sedimentam estruturas-imagens circundadas pela prática artística. E também outras parcerias vão surgindo para amparar o processo. Por exemplo, parte dessa materialidade foi experimentada numa oficina de teatro autoficcional conduzido pela atriz-pesquisadora Janaina Leite, uma das referências no Brasil de autoficção teatral. Nesse processo nasceu um rascunho cênico intitulado “Insuficiência Re.lacio.nal”, baseado nos materiais produzidos até então. Outras vertentes a serem estudadas são dois procedimentos utilizados na perspectiva autoficcional por artistas latino-americanas. Um é o ‘Biodrama’, dispositivo cênico inventado pela atriz argentina Vivi Tellas, o outro ‘Acumulação Sensível’, criado pela atriz peruana Ana Correa e o pessoal do Grupo *Yuyachkani*. São dispositivos a serem explorados ao longo da pesquisa e que resignificará as materialidades já produzidas. Abaixo vemos uma imagem da recriação da morte de meu avô criada no confronto de relatos entre mim e meu pai, mediados pela representação.

⁴ PASSOS & BARROS, 2009, pág. 17, 18.



Imagem 3: Vô Bilina (Ronaldo Záphas) em *Insuficiência Relacional*. CREDITO: Janaina Leite

Você Janaina Leite, citada na resposta anterior de Záphas, é uma referência nas pesquisas sobre autobiografia e autoficção no trânsito entre teatro e performance. Por que acredita que há cada vez mais a necessidade do ser humano falar de si?

Porque falar de si? Que impulso é esse que anima o desejo de contar a própria vida? Leónor Arfuch defende o que ela chama de valor biográfico, ao sublinhar a possibilidade de ordenar “a vivência da própria vida” e conectá-la, enquanto singularidade, ao que Gadamer chama de “a vida infinita”. A autora fala desse “algo que se destaca do fluxo ininterrupto da vida e fica como rastro perdurável”.

Delory-Momberger diz que o homem necessita elaborar continuamente “a figura interior e exterior que ele reconheceu ou sente como sendo si mesmo”. O que ele chama de biografização, a saber, o trabalho “psico-cognitivo” de uma configuração temporal e narrativa pelo qual os homens dão uma forma própria ao desenrolar e às experiências de suas vidas – em muito dialoga com o que faz Lejeune chamar os homens de “homens-relatos”. Narramos nossas vidas e ideias de nós como atos de fala que têm como função performar uma imagem de nós mesmos e daquilo que chamamos nosso passado. Trata-se da imagem de algo ausente. Seja deste eu que

só encontra figuração a partir do que essa performance produz, seja do passado no formato de lembrança⁵.

Podemos dizer que a autobiografia e a autoficção são aspectos que entram, cada vez mais, na região limítrofe entre o real e o ficcional em cena. Erika Fischer-Lichte, teórica alemã, você como uma pesquisadora que discute muito essa fronteira em sua obra acredita na possibilidade de uma separação dessas instâncias em cena?

Quaisquer que sejam os lugares e os momentos nos quais o teatro acontece, ele sempre se caracteriza por uma tensão entre realidade e ficção, entre o real e o fictício. Pois é sempre em espaços reais e num tempo real que se passam as representações e são sempre corpos reais que se deslocam nestes espaços reais. Dito isso, o espaço real, a cena, pode simbolizar diversos espaços ficcionais; o tempo real que dura o espetáculo não é idêntico ao tempo da peça e o corpo real de cada ator ou atriz representa em geral um outro: uma figura dramática, um personagem. Tais circunstâncias deram, frequentemente, espaço a inúmeras transgressões entre o ficcional e o real e continuam a fazê-lo⁶.

Erika, então podemos dizer que esta instabilidade entre real e ficcional se dá por uma ação transgressora da qual somos agentes, artistas da cena e, sobretudo, o público. A(o) espectador(a) tem papel preponderante na produção dessa fronteira do que é teatral e do que é real. Assim, podemos dizer que o exercício autoficcional tem como uma de suas premissas produzir uma tensão ou uma crise no coração da experiência do público, convocando-o a agir, a construir uma nova experiência estética?

⁵ LEITE, 2017, p. 7-9.

⁶ FISCHER-LICHTE, 2013, p. 14.

Uma vez que tais pares dicotômicos como “o real” e “o ficcional” não servem apenas como ferramentas para descrever o mundo, mas também como reguladores de nosso comportamento e de nossas ações, sua desestabilização e seu desmoronamento é marcado, por um lado, pela desestabilização de nossa percepção do mundo, de nós mesmos e dos outros e, por outro, pela explosão das normas e das regras que guiam nosso comportamento. A partir de tais pares opostos, limites diferentes podem ser deduzidos, tais como: “Isto é teatro” ou “Isto é a realidade”. Destas delimitações decorrem as normas do comportamento apropriado à situação a que elas se referem. Fazendo oporem-se estas delimitações, fazendo desabar a dicotomia, tais espetáculos deslocaram o espectador entre todas as regras, normas, ordens fixas. Desta forma, estabeleceram e afirmaram uma nova compreensão da experiência estética. No fim do século XVIII, um “prazer desapegado” poderia ter sido a compreensão apropriada de uma experiência estética que deveria permitir ao sujeito sentir-se atravessado por uma sensação de livre subjetividade. Atualmente, no limiar entre o século XX e o século XXI, as circunstâncias mudaram completamente. Em nossa época de estetização contínua da vida quotidiana fundada na cultura do evento, “o prazer desapegado e livre” certamente não pode mais ser considerado como a sensação adequada para deixar o sujeito criar-se novamente. Para tal fim, a irritação, o choque dos limites, a desestabilização da percepção e do eu – em uma palavra: a produção de um estado de crise – parecem ser muito mais apropriados⁷.

Záphas, a partir das perspectivas de suas referências que acima se manifestaram, podemos apontar que sua pesquisa sobre o autoficcional investiga a produção de um plano de experiência intensificado que intenta desestabilizar nossa percepção?

Temos como intenção acionar dispositivos que proporcionem experiências de instabilidade e vulnerabilidade. Os estados de vulnerabilidade são campos a serem explorados na pesquisa. As memórias foram construídas dentro de camadas de vulnerabilidade, produzindo marcas. Acionar as memórias do meu pai nos nossos

⁷ FISCHER-LICHTE, 2013, p. 31-32.

encontros, com seu corpo vulnerável, fruto de uma insuficiência renal deflagram crises no processo criativo, fortalecendo nossos laços, mas exigindo de nós outra qualidade de escuta, muito mais apurada. A expectativa é que essas experiências deságuem na relação com o público, gerando crises numa multiplicidade de 'eus' que se afetam mutuamente, nos edificando e justificando que devemos continuar de pé.

Bibliografia

FERRACINI, Renato. A presença não é um atributo do ator. [S.I]: O que as letras tem? *Caderno de Atividades-Acadêmico-Científico-Culturais*, p.03-07, 2012. Disponível em: http://www.portal.anchieta.br/revistaselivros/curso_letras/sumario/sumario_renato_ferracini.pdf. Acesso em: 12 janeiro. 2021.

FISCHER-LICHTE, Erika. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. *Revista Sala Preta*, USP, v. 13, n. 2, p. 14-32, 2013.

LEITE, Janaina Fontes. *Autoescrituras Performativas: do diário à cena*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2017.

OUSPENSKY, Piotr Demianovitch. *Psicologia da Evolução Possível ao Homem: síntese notável, atualíssima, da ciência do desenvolvimento espiritual através da consciência*. São Paulo: Ed. Pensamento, 1981.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. *Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2009.