

**ATOR EM DEVIR: UM MODO DE ATUAÇÃO PARA O ACONTECIMENTO**  
**ACTOR IN BECOMING: A MODE OF ACTION FOR THE HAPPENING**

Daniella Nefussi  
Universidade de São Paulo  
danefussi@uol.com.br  
<https://orcid.org/0000-0002-8587-641X>  
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.171>

Fecha de recepción: 16.07.2023 | Fecha de aceptación: 19.08.2023

**RESUMO**

Nosso trabalho propõe uma revisão dos fundamentos filosóficos e políticos que sustentam os métodos de interpretação do ator no teatro. Sugerimos que, estando diretamente associado ao pensamento sobre realidade e sujeito, o trabalho do ator deve acompanhar as transformações desses pensamentos. Elegemos os conceitos de acontecimento e devir da filosofia da diferença e deleuziana como novos fundamentos para a arte da interpretação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Trabalho do ator, teatro, acontecimento, interpretação, método.

**ABSTRACT**

Our work proposes a review of the philosophical and political foundations that support the actor's interpretation methods in the theater. We suggest that being directly associated with thinking about reality and the subject, the actor's work should accompany the transformations of these thoughts. We chose the concepts of happening and becoming from the philosophy of difference and deleuzian philosophy as new foundations for the art of interpretation.

**KEYWORDS:** Actor's work, Theater, Happening, Interpretation, Method.

Nossa pretensão é sugerir que abandonemos, definitivamente, modos de construir ficções cênicas que deem sustento a sistemas político-culturais sedentários, ultrapassados, e, porque não dizer, totalitários. Devolver ao teatro seu lugar de potência. Para isso precisamos falar sobre modos, mais especificamente sobre os modos de produção de realidade.

O pensamento eurocentrado, de fundamento platônico, na sua busca obsessiva por ideais absolutos e conceitos puros, segmentou a experiência humana afastando a arte da política, a cultura da religião, a vida das suas forças, criando modos de produção de realidade assépticos:

A verdadeira cultura age por sua exaltação e sua força, e o ideal europeu da arte visa jogar o espírito numa atitude separada da força e que fica assistindo a sua exaltação. É uma idéia preguiçosa, inútil, e que, a prazo curto, acarreta a morte (Artaud, 1985, p. 19).

O idealismo purista foi imposto à subjetividade humana e as expressões culturais ganharam letras maiúsculas: a Arte ficou tão “pura” que perdeu carne, sangue e suor, em busca de um espírito separado do corpo, tornando, por exemplo, a música uma Arte Maior, principalmente por sua linguagem ser quase imaterial. Em contrapartida, o Teatro só foi reconhecido como Arte enquanto literatura, sendo relegado ao ator o trabalho incorporar a “verdadeira obra”: a dramaturgia.

É da arte minúscula que devemos falar, ou seja, do teatro no corpo e não nas idéias; inspirado sim, mas expirado também. Um corpo atravessado pelas forças, por vida, por sentidos e não mortificado pela submissão aos significados, à palavra, ao conceito.

Todo conceito nasce por igualação do não-igual. Assim como é certo que nunca uma folha é inteiramente igual a uma outra, é certo que o conceito de folha é formado por arbitrário abandono dessas diferenças individuais, por um esquecer-se do que é distintivo, e desperta então a representação, como se na natureza além de folhas houvesse algo, que fosse “folha”, uma espécie de folha primordial, segundo a qual todas as folhas fossem tecidas, desenhadas, recortadas, coloridas, frisadas, pintadas, mas por mãos inábeis, de tal modo que nenhum exemplar tivesse saído correto e fidedigno como cópia fiel da forma primordial [...]. A folha é a causa das folhas (Nietzsche, 2007, p. 33).

Vamos questionar o Teatro simbólico, representativo e reivindicar o ato teatral como Acontecimento, intensivo, portanto, ato político. Reivindicar um ator criador de realidades e não reproduzidor de formas:

[...] o teatro, que não se fixa na linguagem e nas formas, com isso destrói as falsas sombras, mas prepara o caminho para um outro nascimento de sombras à cuja volta

agrega-se o verdadeiro espetáculo da vida. Romper a linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer o teatro... (Artaud, 1985, p. 21).

Nosso corpo, nossa mente, e o modo como experimentamos nossa vida é o campo de pesquisa, não feita nos ambientes acadêmicos, mas uma pesquisa independente, nômade seria o termo mais adequado, porque nossa proposta não é uma tese, mas parte do próprio modo de existir. A pesquisa sobre o ator é uma pesquisa sobre si mesmo. E pedimos desculpas pela exposição parecer tão pessoal, mas é justamente a sujeição, a criação do sujeito, o tema de interesse; é oportuno que o pensamento não se dê por uma abordagem puramente teórica e isso só é possível se nos fizermos atravessados pelo tema.

Nossa maior perturbação, porque é desse modo que se dá em nós, tem sido: o que acontece no ator quando está executando sua função? Qual é, de fato, sua função? Imitar o real? Ficcionalizar o real? Reinventar o real? Incorporar uma vida imaginada, ou seria uma excorporação?

Sabemos, queremos crer, que os modos de atuação teatral estão diretamente associados aos modos de existir, ao como compreendemos nosso funcionamento psicoemocional, nossos comportamentos, enfim, ao como experimentamos nossa realidade. Por que continuamos a usar como modelos de interpretação e criação de personagens conceitos de sujeito, realidade, emoção, psique, existência, já questionados?

Essa provocação, claro, não começa neste artigo, mas há um século quando Antonin Artaud acusou a Cultura, e seus produtores (nós) de responsáveis por perpetuar sistemas de poder necropolíticos, em uma palavra. Perguntamos, por que continuamos a construir personagens baseadas em modelos psíquicos questionáveis, perpetuadores da crença de que somos neuróticos incuráveis?

A psicologia que insiste em reduzir o desconhecido ao conhecido, quer dizer, ao cotidiano e ao comum, é a causa dessa diminuição e desse assustador desperdício de energias, que me parece ter chegado ao fundo do poço. E me parece que tanto o teatro como nós mesmos devemos acabar com a psicologia (Artaud, 1985, p. 100).

Nossos métodos atuais de criação de papéis nascem das sementes do positivismo, de modelos de psique bastante desmistificados por novos pensadores como, por exemplo, Deleuze e Guattari na obra *O Anti-Édipo*; métodos que mesmo quando questionados e reinventados posteriormente, não investiram na destruição, na desconstrução, da própria noção de sujeito, que tanto nos assujeita a sistemas de poder colonialistas intermináveis. É urgente, e político, que paremos de investir nos modos de produção de subjetividade

inspirados em sistemas de poder, que também inspiraram modos de produção de objetividade escravagistas, como é o sistema capitalista. Empresto reflexões de Judith Butler (2018):

Estamos acostumados a pensar no poder como algo que pressiona o sujeito de fora, que subordina, submete e relega a uma ordem inferior. Essa é certamente uma descrição justa de parte do que faz o poder. Mas, consoante Foucault, se entendermos o poder também como algo que forma o sujeito, que determina a própria condição de sua existência e a trajetória de seu desejo, o poder não é apenas aquilo a que nos opomos, mas também, e de modo bem marcado, aquilo de que dependemos para existir e que abrigamos e preservamos nos seres que somos (p. 9).

O poder forma o sujeito. Isso quer dizer que nossa experiência de sujeito, nossa experiência do que somos, é formatada por um pensamento estabelecido, um pensamento de poder. Daí deriva nosso conceito de personagem e nosso modo de construir personagens tanto na dramaturgia quanto no trabalho de interpretação.

Que a gente tenha alcançado narrativas cênicas políticas importantes nos últimos cinquenta anos, na dramaturgia e até na reflexão sobre o fazer teatral, e, ainda, algumas significativas experimentações sobre transformar os modos de produção da arte do ator, talvez não tenhamos atingido o âmago da questão porque estivemos baseando nossas proposições em modelos de pensamento que são diversos nos métodos, mas não nos fundamentos. Diversos na aparência, mas não no valor.

Será que basta, por exemplo, que as personagens de Bertold Brecht façam denúncias sobre os sistemas de opressão, se os atores que as interpretam produzem essa realidade a partir dos modelos de sujeito e realidade, contra os quais estão falando? Quando Brecht sugeriu que a “quarta parede”, proposta pelo teatro stanislavskiano, fosse rompida, colocando ator e espectador em contato direto, para que as reivindicações políticas, do texto e da montagem, fossem atentamente observadas, teria ele, também, conseguido romper com os fundamentos que produziam as realidades contra as quais pretendia questionar?

De que adiantaria colocar na boca de um sujeito palavras de ordem contra o poder fascista, se a própria noção de sujeito, a noção de Eu, de individualidade, o modelo de psique, podem ser o cerne da escravização entre humanos? Como vamos mudar o mundo, ou um mundo, se continuamos a pensar “pessoas” a partir de estruturas de poder? Claro que não estamos num debate de filosofia para nos debruçar sobre a hermenêutica do

sujeito, mas acreditamos ser preciso repensar o trabalho do ator a partir do que se tem repensado sobre nossa própria noção de existência.

Foucault, em *Vigiar e punir*, vai nos provocar sobre como criamos nossa identidade psíquica, nossa “alma”, a prisão do corpo. Para compreender a construção do sujeito, Butler (2018) resgata o filósofo:

O discurso produz identidade ao prover e impor um princípio regulador que invade completamente o indivíduo, totaliza-o e o torna coerente, então, parece que toda “identidade”, na medida em que é totalizadora, age precisamente como uma “alma que encarcera o corpo” (p. 92).

Nos parece que os métodos de interpretação de personagens, os métodos de construção de personagens, e, ainda mais, o modo de produzir realidade, já na própria dramaturgia, não vem sendo insuflados por todas essas releituras do real, reproduzindo sistemas autoritários de produção de subjetividade.

É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro onde o homem impavidamente torna-se o senhor daquilo que ainda não existe, e o faz nascer. E tudo que ainda não nasceu pode vir a nascer contanto que não nos contentemos com ser simples órgãos de registro (Artaud, 1985, p. 22).

Talvez Beckett, para a dramaturgia, seja um nome consciente do poder camuflado na linguagem, com seus humanos de corpos incompletos, de corpos encarcerados, mas o que observamos nas pesquisas do trabalho do ator que tenham conseguido resgatá-lo do assujeitamento ao texto, ao discurso do pensamento?

Vamos continuar investindo num teatro que sirva de espelho para vidas impotentes e sociedades de poder? Cito o filósofo Luiz Fuganti (2016):

Não há sociedade constituída com Estado ou Lei que não demande formação de espelho de validação ou reconhecimento de existência de seus sujeitos. Toda vida separada do que pode, isto é, apartada de sua capacidade de acontecer no imediato do movimento e do tempo próprios que a atravessam, carece e investe um plano de reconhecimento (s/p).

Se vamos falar de teatro político sabemos que não podemos mais nos ater aos discursos dramaturgícos separados dos modos de expressá-los. Foi-se o tempo em que era possível acreditar que bastava o ator “colocar verdade” num bom texto político que o entendimento provocaria mudanças na realidade social.

Insistimos, a mudança de referência não está no enredo, na dramaturgia escrita, na narrativa, mas no modo de produzir a experiência do real, que é o trabalho do ator.

Pensamos suficientemente sobre o que é “o ator colocar verdade”? O que é “dar vida” a uma personagem? De que vida estamos falando? Seria reproduzir a aparência da vida, imitando-a na sua forma? Ou buscar suas forças intensivas, seus desejos, a força vital? É possível imitar as forças vitais, ou elas teriam de ser recriadas? Pode o ator recriar as forças vitais?

Não era isso que Artaud estava tentando fazer emergir quando insistiu que a fome devia deixar de ser vista apenas como um sintoma alarmante da sociedade, uma imagem, mas dela engendrar um circuito de força e potência. É sair da imagem da fome, da forma da fome, do significado da fome, da representação da fome, e fazer emergir o sentido dela, a força dela. Não uma força imitada, uma força representada, mas uma potência em ato, transformadora. Menos significados e representações e mais sentidos, forças e intensidades. Menos linguagem representativa e mais linguagem intensiva, é disso que se trata aqui vampirizando o pensamento de Ana Kiffer (2011) no artigo “Meu corpo a vossa fome”.

E se é o ator capaz de recriar a força da vida para viver uma personagem, pode ele também recriar sua própria força vital? Um criador de realidades, portanto. O que o teatro deseja é afetar. É de afeto que trata o teatro, sabemos. Grotowski (1987) vai resgatar a palavra “encontro”, que fundamenta a teoria dos afetos de Espinoza. O que não conseguimos aceitar é que não precisamos de um sujeito, um elemento pré-discursivo, para realizar o afeto. Continuamos reproduzindo a idéia, porque é disso que se trata, uma idéia de que precisa existir um sujeito antes de afetar ou ser afetado, que primeiro percebemos nossa existência (“penso, logo existo”) e depois a colocamos em movimento. Como se fosse possível uma existência antes do acontecimento, uma potência sem ato.

Para pensar ator, realidade e existência, precisamos pensar ação. Ainda vivemos sob o mito ocidental da ação. Todo o teatro ocidental está fundado nesse pensamento. François Jullien (1998), filósofo francês especialista em pensamento chinês antigo, escreve um brilhante trabalho chamado *Tratado da eficácia* e nos diz:

A ação é, de fato, o objeto próprio do mythos, concebido exatamente como relato de ação, pelo qual teve início a civilização europeia [...] Deus [...] fez o mundo existir por meio de um ato criador; e é próprio do herói também imprimir sua ação sobre o mundo (p. 68).

Daí ser próprio desse teatro europeu representar os homens enquanto agem. Primeiro há o demiurgo, depois seu ato criador que depende de uma vontade para acontecer. Há uma vontade antes do ato, uma vontade sem ato.

E Espinoza vai perguntar: onde pode existir uma vontade sem ato? Onde pode estar um criador que não tenha criado se ele só se torna criador quando cria? Toda a potencia sempre está em ato, nunca é possibilidade. A possibilidade é uma idealidade. Já, por exemplo, o pensamento chinês antigo descreve as operações sob o aspecto não tanto do agente quanto do “funcionamento”. Cito Jullien (1998) mais uma vez:

O que me “porta” não é devido a mim nem tampouco é sofrido por mim, isso não é nem eu nem não-eu, mas antes passa através de “mim”. Enquanto a ação é pessoal e remete a um sujeito, essa transformação é transindividual, e sua eficácia indireta dissolve o sujeito. Isso, é claro, em proveito da categoria do processo (p. 69).

Não somos indivíduos, somos processos, processos históricos. Bergson vai sugerir que o real é um fluxo contínuo de mudanças. Não nos parece difícil perceber, porém quando nos aproximamos mais de seu pensamento:

[...] se o real é um fluxo contínuo de mudanças, tudo nele também o é. Não existe “a coisa” que muda, só existe a mudança porque “a coisa” também é movimento. A realidade é movente na essência, portanto, a essência do ser, parte dessa realidade, é o movimento, a duração, a mudança incessante (Rossetti, 2004, p. 18).

Devir. Se não há “a coisa” que muda, só é possível construir uma personagem a partir do seu movimento, não enquanto ação da vontade, mas em acontecimento, que é necessariamente o encontro onde se dá o afeto. É ao afetarmo-nos que existimos, não existe o antes do acontecimento. E só a intuição, capacidade profundamente estudada e lindamente descrita por Bergson, atinge essa duração.

Um método para o “ator em devir” passaria por uma revisão nos procedimentos da construção da personagem. Ao invés, por exemplo, de criar uma gênese para construir um perfil humano, como se fossemos resultado de traumas, passa-se a ser atravessado pelos encontros das personagens em ação. As emoções são experimentadas a partir dos encontros. A personagem não é construída no isolamento do ator, mas é percebida, descoberta, no olhar do seu coadjuvante. É em como a outra personagem olha, que a primeira se constitui. Butler (2015) reflete sobre a impossibilidade desse isolamento que pretendemos na construção de si: “[...] o “eu” não tem história própria que não seja também a história de uma relação —ou conjunto de relações— para com um conjunto de normas” (p. 18).

Claro que estamos provocando a revisão de toda a dramaturgia ocidental que insiste em estabelecer o ser como aquele que afirma sua vontade através da ação que impõe à realidade. A dramaturgia ocidental depende do conflito como uma força motriz criadora de intensidades. Mas a intensidade não depende de conflito para existir. Esse drama composto de personagens, movidas por suas vontades, que encontram contra-vontades e daí nasce a dramaticidade, é um modo de expressar o real condizente com um modo de existir baseado em dicotomias e idealidades que colocam o valor no sujeito, elemento pré-discursivo, e não no próprio acontecimento que torna o sujeito real.

O que tem sido sugerido por esses diversos filósofos citados é que pensamentos fundamentados em elementos pre-discursivos abrem os precedentes para modos autoritários de perceber a realidade e estabelecer as relações humanas. Esse é o ponto. Acontecimento deve ser nossa palavra-chave, por isso, demos esse nome: ator em devir, um modo de atuação para o acontecimento.

O teatro sabe bem o sentido da palavra acontecimento porque traduz a natureza da arte cênica: sua efemeridade. Quando falamos do acontecimento ele não já existe mais se não como passado, e com a mesma falta de intensidade de um teatro filmado, porque suas forças já se movimentaram, já se modificaram. Assim como a consciência. Quando nos damos conta, tomamos consciência de algo, esse algo já está no passado. Consciência não é sinônimo de presença. Temos chamado de presença justamente o esforço para congelar o acontecimento, em formas representativas.

Quando o ator vai criar o ciúme de Othelo, não deve procurar uma imagem de ciúme para ser representada ou uma experiência similar que lhe provoque esse sentimento como se a vida fosse uma sequência de causas e efeitos. Não há o eu ciumento que será construído por uma gênese de traumas e frustrações, ou de expiações divinas, tanto faz, constituindo uma individualidade. Devemos ter horror às individualidades. Horror político. Somos processos históricos, comuns entre todos, porém com singularidades e não experiências isoladas. Esse isolamento, a individualidade, é tecnologia de poder. Por isso, reproduzi-las na arte cênica pode ser manter ativo um sistema que nos formata e submete.

O entendimento desse deslocamento modifica todos os nossos procedimentos de construção e representação da personagem. Não se trata de construção e nem de representação. A própria ideia de construção é positivista e permanece em nosso

imaginário técnico. A vida intensiva é feita de atravessamentos. O ator não provoca, em si, emoções, ele se permite ser atravessado por elas. O fundamento é completamente diverso. Uma não-ação ativa.

Judith Butler (2015), em *Relatar a si mesmo*, nos diz: “[Q]uando o “eu” busca fazer um relato de si mesmo, pode começar consigo, mas descobrirá que esse “si mesmo” já está implicado numa temporalidade social que excede suas próprias capacidades de narração” (p. 18). É disso que se trata. Um teatro de potência política, mas não porque pode colocar em debate questões políticas ou refletir sobre como o ser humano se comporta. Podemos dizer que tanto faz do que se aborda no teatro. O que de fato o torna político e o torna potente instrumento de provocação de transformações sociais é seu modo de produzir realidade: o trabalho do ator.

Ter submetido a experiência cênica à dramaturgia escrita, tendo dado ao autor o poder de constituir o ato teatral, é sintoma de uma sociedade que perpetua a gênese do humano a partir da ideia de um demiurgo. E o encenador é apenas uma nova versão dessa autoria que se estabelece fora da experiência cênica assim como um deus monoteísta que vive fora da vida.

A vida não é uma ideia sobre a vida, ela é um processo movente, infinito e intensivo. Não tem uma fonte criadora pré-existente à criação. Essa possibilidade encontramos traduzida no pensamento de Bergson:

[...] o princípio de todas as coisas é parte integrante da totalidade ou é um princípio transcendente e separado da totalidade? Se o princípio é separado e transcendente, como pode continuar a existir um *todo*, visto que o princípio é uma parte não interior ao *todo*? Se o princípio e o *todo* são partes distintas de uma totalidade ainda maior, o *todo* tornar-se-ia uma parte. Mas como o *todo* ser parte? Não haveria, inerente a essa forma de pensar, uma contradição que concebe um *todo* parcial? (Rossetti, 2004, p. 19).

Por que ao ficcionar uma vida nós nos preocupamos com recriar subtextos, superobjetivos, gêneses coerentes, interessadas em ressentimentos de traumas, ao invés de buscar excorporar as forças intensivas da existência? Por que investimos na lógica racional, emocional, ao invés de buscar no acontecimento os encontros e os afetos? Mas o que seria esse teatro: uma dramaturgia sem drama, uma peça sem personagens, um teatro sem forma, feito de sentidos? O que seria um teatro feito para os sentidos?

Se quisermos mudar de fato nosso teatro precisaremos desistir de acreditar que a mudança nasce na dramaturgia escrita, pré-discursiva ao ato teatral. A dramaturgia pode

ser essa mesma que está aí, ou nenhuma, porque sempre que há cena há dramaturgia. Não precisamos continuar investindo nesse modo literário, também chamado teatro, feito de diálogos e próprio para ser lido e imaginado como toda boa literatura. Inclusive seria muito útil para nossa revolução artística que voltássemos a incentivar a leitura de peças teatrais e as recolocássemos nas prateleiras, de onde, eventualmente, podem servir de inspiração para a cena, como servem os contos, os poemas e os romances. E só.

O teatro encenado, que merecia outro nome, talvez dança, teatro-dança, ou arte cênica, é regido por outras leis, outros sentidos e precisa, definitivamente e com urgência política, se desligar do autoritarismo da palavra. Ou seria a palavra apenas a escrava do conceito? O teatro que repete é um teatro conceito? A personagem que se repete é uma personagem conceito? Desmereceu-se a reivindicação de Artaud por uma encenação em que a repetição seja impossível.

Mas, é uma cena repetível? Todos que tem a oportunidade de estar em cena, ou convier com ela, sabem que estas nunca se repetem no teatro porque a vida não permite isso, mesmo que o encenador queira ou o ator tente. Alguns buscam esse ideal de uma repetição quase que perfeita e então temos de fato um teatro conceitual, e outros valorizam de tal modo a espontaneidade que essa prática deixou de chamar-se teatro para ser reconhecida como performance, um teatro menos teatro: *happening*.

Mas é justamente de acontecimento, de *happening* que estamos tratando. Aquele ato teatral que recusa a casa de espetáculos que separa a arte da vida, que recusa o texto inflexível, que volta seu olhar para a rua onde a vida escoia. Uma experiência teatral mais próxima do real. O que é o real?

Por muito tempo, a arte cênica se pautou na distinção entre real e ficção. O real é a vida experimentada fora do espaço cênico, do tempo cênico, da realidade cênica, e a vida em cena é uma vida imaginada.

Agora ficamos inquietos porque essa distinção perdeu esse caráter dicotômico e a noção de real passou a estar sempre associada à imaginação. Existe o que estamos experimentando ou é parte de uma criação de cada um, de alguém? A vida não é sempre imaginada? A verdade, ou a própria realidade, não é sempre um recorte de um fluxo inexprimível e infinito?

O mundo existe. Só que não o vemos. Não experimentamos o mundo como ele é porque nosso cérebro não evoluiu para tal. É uma espécie de paradoxo: seu cérebro lhe

dá a impressão de que suas percepções são objetivamente reais, mas os processos sensoriais que possibilitam a percepção, na verdade, o isolam do acesso direto à realidade (Lotto, 2019, p. 8).

Não apenas a filosofia contemporânea, mas a neurociência e a física encurralaram nosso modo de fazer teatro deslocando os conceitos de espaço e tempo, de percepção e da experiência que temos do real. E, a meu ver, foi isso que Beckett sugeriu em seu *Fim de Partida*: esse real acabou. Esse pensamento sobre o real sucumbiu e virou um imenso deserto. Por que insistimos em jogar? Por um biscoito? Estamos velhos, mutilados, adormecidos, inúteis e insistimos em repetir, repetir, repetir, o mesmo jogo, por que?

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, A. (1985). *O teatro e seu duplo*. Editora Max.
- BUTLER, J. (2015). *Relatar a si mesmo. Crítica da violência ética*. Autêntica Editora.
- BUTLER, J. (2018). *A vida psíquica do poder. Teorias da sujeição*. Autêntica Editora.
- FUGANTI, L. (12 de fevereiro de 2016). A sociedade do espetáculo. *Escola Nômade*.  
<https://www.escolanomade.org/2016/02/12/a-sociedades-de-espetaculo-hoje/>
- GROTOWSKI, J. (1987). *Em busca de um teatro pobre*. Editora Civilização Brasileira
- JULLIEN, F. (1998). *Tratado da eficácia*. Editora 34.
- KIFFER, A. (2011). Meu corpo a vossa fome. *Revista Periferia*, 3(1). <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/3409/2336>
- LOTTO, B. (2019). *Golpe de vista*. Editora Rocco.
- NIETZSCHE, F. (2007). *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. Editora Hedra.
- ROSSETTI, R. (2004). *Movimento e totalidade em Bergson. A essência imanente da realidade movente*. Editora da Universidade de São Paulo.