

## Antonio Marcos Ferreira Junior<sup>1</sup>

*A dança dos orixás como possibilidade de preparação e formação do bailarino/ator: a partir da perspectiva de Augusto Omolu*

Programa de pós-graduação em Artes (PPGArtes)<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Uberlândia

*A ISTA Londrina oferece um “regalo” a seus participantes: um exemplo concreto, visível, da mente ou de algo que normalmente consideramos fora da esfera do espírito ou da abstração que se faz corpo”. não pré-expressivo mental, não subpartitura, nem sequer conhecimento incorporado [...] é sim oração que se faz corpo, a oração que dança nos orixás do brasileiro Augusto Omulu e seu grupo. (Eugênio Barba)<sup>3</sup>.*

Neste texto há o intuito de apontar o trabalho desenvolvido pelo bailarino/ator Mestre Augusto Omolu<sup>4</sup>, sobre a dança dos orixás, arte religiosa que é originalmente praticada nos terreiros de candomblé da Bahia<sup>5</sup>. No seu trabalho, mestre augusto, promove uma transfiguração desta dança religiosa transformando-a em dança artística, com isso cria a possibilidade, a partir de sua formação como bailarino e de membro de uma casa de candomblé desde a infância, de inaugurar uma metodologia de preparação e formação do corpo/mente do bailarino/ator. Além desses princípios práticos há a complementaridade com as proposições da Antropologia Teatral desenvolvidas por Eugênio Barba, seu orientador e diretor há mais de quinze anos. Mestre Augusto em seus seminários, prático-reflexivos, demonstra como é possível relacionar, com os códigos corporais de cada orixá, como por exemplo, Ogum e Iansã, conceitos como o de corpo/mente, ator/bailarino, corpo dilatado, pré-expressividade, ação física, interlocução ator público e principalmente dois conceitos muito perseguidos por ele que são primeiro, a dramaturgia da dança dos orixás nos corpos dos dançantes e segundo a defesa de que a dança dos orixás é uma dança-teatro.

---

<sup>1</sup> Mestrando em Teatro (PPGArtes); Ator/Bailarino, Bacharel em filosofia; Pós-graduado (especialista): Interpretação Teatral (demac , UFU) – Filosofia Política (Defil ,UFU).

<sup>2</sup> PPGArtes linha de pesquisa Práticas e Processos em Artes; Eixo - Baila Bonito Baiadô: educação dança e culturas populares em Uberlândia/Minas Gerais – Orientadora *Dra. Renata Bittencourt Meira*.

<sup>3</sup> Revista Máscara, México; p.11, 1994/95; trad. Autor.

<sup>4</sup> Bailarino/ator (baiano); membro do Odin Teatret (Eugênio Barba); mestre na dança dos orixás (ISTA); possui uma carreira internacional oferecendo seminários práticos/reflexivos sobre dança dos orixás há aproximadamente 20 anos.

<sup>5</sup> Diz-se assim pela sua configuração histórica; pelo formato original que só acontece aqui, ou seja, reunir todos os orixás em um só culto com muitas nações dentro de um mesmo templo.

Essa reflexão torna possível trazer a tona discussões sobre o papel da dança e do teatro no momento contemporâneo, o qual delibera condições de inter-relações com culturas de qualquer lugar do mundo. Um importante protagonista dessa vertente é Eugênio Barba que, com a criação da Antropologia Teatral desenvolveu meios e modos de aproximar expressões artísticas e artistas num contexto Europeu, mas não eurocêntrico. Essas possibilidades, de trocas e criações cênicas, Barba denominou como “o estudo do comportamento cênico pré-expressivo o qual está na base de diferentes gêneros, estilos, papéis assim como das tradições pessoais ou coletivas” (1993, p.23 apud Iclê). É importante dizer que Antropologia teatral é uma pesquisa empírica, cujo foco não é científico, desenvolvida por um artista da cena tendo como base “trocas” e ou “bons conselhos”.

A abordagem pragmática do diretor italiano supõe uma pesquisa, uma experimentação e uma conseqüente reflexão sobre os dados extraídos. Apesar das lacunas ou, segundo De Marinis (s/d), parcialidades que a Antropologia Teatral contém, suas explorações parecem render um sem número de questões e desdobramentos, em particular, as *pedagogias do ator* que se beneficiaram sobremaneira dos princípios descritos e desenvolvidos pela antropologia teatral. (iclê, p.29).

Neste sentido cabe dialogar com essa afirmação argumentando que esses princípios “pedagógicos” engendrados por Eugênio Barba extrapolaram o fazer teatral alcançando o fazer da dança que no nosso caso é a dança dos Orixás na sua vertente artística.

Os princípios importantes e fundamentais desenvolvidos pela Antropologia Teatral são o de oposição, do desequilíbrio, da equivalência entre outros. Esses princípios podem ser considerados verdadeiros instrumentos, pois organizam o *bios cênico*, permitindo um corpo dilatado, capaz de atrair a atenção do expectador, quase à margem do seu caráter semântico. Eles circunscrevem uma idéia, tomada de Decroux, na qual as artes “[...] ‘se assemelham nos princípios e não nas obras’. Poderíamos acrescentar: também os atores não se assemelham nas técnicas, mas nos princípios” (Barba apud Iclê, 1993, p. 29-30)

Não é por acaso que Barba transforma a denominação de Ator para Ator/Bailarino haja vista a presença e a influência no seu grupo<sup>6</sup> de artes corporais diversas como da Índia, Bali, Japão e Brasil. É sabido que nessas culturas as formas de expressão corporal não estancam a relação teatro/dança ao contrário, na práxis dos seus representantes o “dançar e representar” acontecem freqüentemente em conformidade com um contexto objetivo seja religioso, social ou festivo, sendo assim é possível compreender um “corpo em vida” artístico-religioso-social.

---

<sup>6</sup> Odin Teatret e ISTA (escola internacional de teatro antropológico)

É interessante perceber como mestre Augusto construiu um conhecimento sobre teatro e dança que não necessitou de uma passagem pela via acadêmica

Comecei a trabalhar artisticamente aos treze anos, neste período já estava viajando por vários países da Europa... mostrando ao mundo inteiro minha arte. Com catorze anos já estava numa companhia tendo aulas de balé clássico. Terminei os estudos secundários mas não ingressei na universidade pois estava completamente absorvido pelos trabalhos artísticos dentro do (BTCA). Aí trabalhava dando aulas pela manhã, de tarde estava na companhia só saindo à noite, e ainda tinha que ensaiar com um grupo. Depois do Balé montei o meu grupo, o Chama, que trabalhava a partir da dança afro-brasileira, então como se pode ver, todo meu tempo estava dedicado à arte, estudando, estudando, estudando, e trabalhando, trabalhando...esse foi o processo dos primeiros anos da minha vida artística.

Diante deste fato é pertinente reconhecê-lo como um “artista da cena” que constrói seus conhecimentos na práxis da vida como artista. Por outro lado é possível aproximá-lo do sentido que designa o “griot” quando lançamos um olhar para os seus conhecimentos na dança dos orixás e conseqüentemente na cultura religiosa do candomblé.

Na sua pesquisa e metodologia, a preocupação com a comunicação é uma das bases para a dança artística dos orixás, pois ela tem códigos gestuais muito precisos, que quando bem apreendidos pelos dançantes e conseqüentemente bem realizados tal comunicação se realiza independentemente do conhecimento do público acerca da cultura religiosa dos orixás.

A dança dos orixás religiosa que é uma matriz estética<sup>7</sup> tem em si ações cênicas amparadas por um gestual que comunica os símbolos fundamentais para a dança artística dos orixás.

A corporalidade, nesse contexto sócio-cultural-religioso, merece destaque ao ser comparada a outras formas de corporalidade, devido à sua forma singular: o corpo em trânsito entre a ação física e a dimensão transcendental do invisível. Os gestos funcionam como sinais ou sintomas do desejo, da intenção, da expectativa de sentimentos com relação à união dos orixás. Em verdade, essa manifestação – a da força invisível no corpo físico do(a) filho(o)-de-santo somente é possível através da prática e da convivência, que ocorrem naturalmente dentro do ambiente da casa-de-candomblé, que é socialmente estruturada para esse fim, sendo isso vital tanto para o corpo quanto para a comunidade.(Martins, 2008, p. 82)

---

<sup>7</sup> Segundo Bião, “A noção de matriz estética, tem como base a idéia de que é possível definir-se uma origem social comum, que se constituiria, ao longo da história, numa família de formas culturais aparentadas, como se fossem filhas de uma mesma mãe’, identificadas por suas características sensoriais e artísticas, portanto estéticas, tanto num sentido amplo, de sensibilidade, quanto num sentido estrito, de criação e de compreensão do belo” (Bião, 2000:15 – apud Martins p. 86).

Essas referências diretas na religião matem-se fortes no trabalho de Mestre Augusto por isso, é importante perceber o que significa para ele dançar artisticamente uma dança religiosa e como elas se inter-relacionam.

Para mim há uma diferença muito grande. Eu vivi muito tempo dentro do candomblé e o respeito muito como religião. Depois que eu comecei a viver uma dimensão artística, comecei a estudar dança, a viver artisticamente trabalhando sobre a base folclórica. O que eu trabalho dentro de minha arte são os símbolos dos orixás, não o candomblé. O candomblé é uma religião e não deve ser misturada com outra referência qualquer. Eu trabalho os símbolos como informação de uma cultura que tem uma raiz afro-brasileira. Trabalho os símbolos dos orixás comum trabalho de energia, de força e como informação, acerca da grande relação que os orixás tem com a natureza com o dia a dia (cotidiano) de cada um de nós.

Enfatiza-se que o conhecimento de mestre Augusto Omolu é oriundo de uma formação dada na experiência e na vivência. No terreiro deu-se pela tradição oral que é uma prática muito comum, não só ali como também em muitas, outras culturas. Na dança<sup>8</sup> pelas vias recorrentes de aulas, treinamentos e ensaios, enquanto que no teatro tal formação não foi e não é apenas prática, ao contrário ela passou e passa por uma forte formação intelectual. Nos relatos de mestre Augusto, Barba exerce uma função de orientador e mestre incentivando seus atores a conhecerem toda a sua bibliografia como também outras escritas por parceiros da Antropologia Teatral.

Mestre Augusto, pode-se perceber, é um filho de uma cultura de ensinamento dada pelas vias da oralidade, assim sendo a partir da sua larga experiência de vida artística e religiosa forjou uma forma pensamento fluido e consciente desenvolvendo com isso uma metodologia da palavra que transmite em minúcias e muita clareza todas as marcas da dança, do ritual, do gestual como também do ritmo e da música.

No terreiro aprende-se vendo os mestres<sup>9</sup> fazendo/atuando; ouvindo os ogãs cantando e tocando, presenciando aspectos da ritualidade cotidiana, vendo os orixás chegando e dançando nos corpos dos dançantes do terreiro. Esse fazer/atuar cotidiano é o grande

---

<sup>8</sup> Na sua carreira como bailarino mestre Augusto foi membro de um grupo de danças folclóricas, em outro grupo de dança trabalhou muitos anos com balé clássico e dança moderna culminando a sua carreira de bailarino residente na renomada companhia Balé Teatro Castro Alves.

<sup>9</sup> Cada casa de candomblé possui sua organização própria, pautada na ordem hierárquica, e tem as funções baseadas na tradição estipulada pelos valores socioculturais. Essas funções espirituais, litúrgicas, ritualísticas e administrativas são responsabilidades da Iyalorixá ou do babalorixá. Além disso existem outros cargos na hierarquia, com variações, citaremos um exemplo possível: na estrutura hierárquica do ilê Axé opô afonjá...filhas de santo ou (otum-dagã e ossi-dagã); responsável pelo padê de exu e suas canções (Iyá moro); aqueles (as) que corporificam o rixá por mais de sete anos (iyatabexé / egbomims e yaôs); aqueles que ainda vão receber os orixás (abiã); cargos dirigidos só para mulheres, elas protegem e cuidam do filho de santo e fazem obrigações religiosas (equedes); homens da comunidade geralmente muito próximos da casa, também são personalidades influente na sociedade (ogã); músicos que mantem a disciplina da orquestra durante os rituais (ogã calofé). (Martins, p. 51-52).

responsável pelo aprendizado e pelo ensinamento; aquele que detém o maior conhecimento está sempre (guardadas as épocas, idades, funções...) transmitindo, sempre comunicando, mesmo sem palavras por que nesse caso há o gestual, pois traduz o comportamento nas ações. Durante o processo de formação muitas vezes é bastante aprender e apreender pelo olhar ...

Nesse processo de iniciação, o iniciado assume qualidades personificadas do orixá, prende sobre a sua história, assimila os conhecimentos motilógicos e sagrados sobre o seu “orixá de cabeça”, e constata o que dá sustentação, força e sentido à corporificação: a fé, que conduz o corpo do(a) filho(a)-de-santo nesse processo em que o físico, o emocional, o intelectual e o espiritual permanecem em constante estado de alerta. De um modo natural, o Orixá se instala no corpo mediante a internalização das imagens a partir da prática dos rituais. (Martins, 2008, p. 82)

Oralidade e prática são também fundamentos presentes e inerentes ao processo de formação do bailarino e do ator. O processo de ensino e aprendizagem neste caso é compatível ao dos terreiros: o artista vê assimila e transita para uma autonomia estética. Criando assim o seu universo de ensino e aprendizagem, como também de ações e comportamento cênico, enfim desenvolve um repertório sedimentado num conhecimento que açambarca vida, tradição, ética e estética.

A emoção, a memória e a imaginação são sempre mobilizadas nas atividades que colocam o corpo em movimento [...] processo, a objetividade do conhecimento socialmente acumulado se aloja na subjetividade do sujeito que entende esse conhecimento a partir de sua experiência pessoal, atribuindo significados e estabelecendo relações entre teorias e práticas. (MEIRA, 2010; p.2).

Segundo Barba “a codificação (fixação de gestos, posturas e movimentos num código) pode ser considerada uma transição da técnica cotidiana para uma técnica extra-cotidiana por meio de um equivalente” (Barba, 1995. apud Saul, p.84).

Essa pode ser uma discussão muito rica com forte pertinência. A professora Suzana Martins revela aspectos dessa discussão que é uma vertente muito abordada por mestre Augusto e outros. A fala que segue diz respeito especificamente a um orixá, entretanto pelo seu caráter de pesquisa e análise pode ser expandida para a discussão da dança dos orixás de modo geral.

A expressividade corporal na dança de Yemanjá Ogunté flui sem se pautar em referências técnicas específicas e/ou homogêneas – como ocorre na dança contemporânea e no balé clássico; como por exemplo, tomo o fator “tempo do movimento”, que na dança sagrada do candomblé não pode ser marcado numérica ou quantitativamente, *caracterizando-se, assim como o oposto do que acontece na dança contemporânea e no balé clássico*, nas quais as seqüências coreográficas, geralmente, são marcadas com contagens prefixadas. A dança sagrada evolui em desenvoltura de acordo com a força

vital – o axé – do Orixá e com base na predisposição física do(a) filho(a)-de-santo, dentro de um ambiente propício à corporificação. (Martins, p.82)

Na preparação, artística, da dança dos orixás é importante estar ligado intimamente com um tipo de crença e com um tipo disposição mental, pois as exigências do processo são extenuantes e requerem altos níveis de concentração.

A dança, no Candomblé presentifica aspectos dos mitos de cada orixá. Diz Roger Bastide a dança constitui a evocação de alguns episódios da história da divindade que são fragmentos dos mitos e o mito tem que ser representado ao mesmo tempo em que contado para adquirir todo o seu poder evocador. (Bastide, 1978. apud Saul; p. 84).

Para Mestre Augusto a dança dos orixás é possível de ser praticada por ambos os artistas, pois em qualquer artista cênico o corpo precisa estar latente e vivo, isto é, “dilatado”, precisa estar concentrado com o objetivo claro quando vai realizar a dança, deve estar consciente do que significa cada momento na coreografia deve estar atento para a história que cada gesto carrega cuja referência é a vida do orixá que está arraigada na natureza e na vida dos homens e mulheres (religiosos ou não). Na dança dos orixás não existe gesto e ou movimento aleatório cada um tem uma categoria de significado e uma poética configurando assim a “ação física”.<sup>10</sup>

Como disse o próprio Mestre Augusto os “pés pensam” é preciso equalizar as intenções de força, peso, ritmo e tempo dos pés com os braços, tronco e pernas, as duas devem estar vibrando com as mesmas energias. Segundo ele toda a movimentação do corpo e principalmente dos pés tem como referência a terra (chão) toda a energia dos orixás vem da terra. Deslocamento espacial e transição de movimentos e qualidades de expressivas estão interligados. (idem)

Neste sentido parece positiva uma relação a partir de considerações desenvolvidas pela professora Renata Meira acerca do corpo cênico.

Cada corpo tem suas impressões e expressões...a expressões tratam da dimensão física e mecânica da ação corporal. A dimensão ou plano interior será chamado de impressão...as impressões podem ser entendidas como os aspectos percebidos por dentro do corpo e as expressões como as formas observadas de fora, independente de ser artista ou espectador. O trabalho como professora de expressão corporal e artista me levaram a sistematizar as impressões em cinco vias: **sensorial, mnemônica, imagética, emotiva e cognitiva**. Essas impressões são mobilizadas em íntima relação com as ações corporais e são interdependentes. O entendimento dessa reflexão passa pela vivência da corporalidade, da percepção das possibilidades do corpo em vida como artista, enfim, numa totalidade de ser humano.

---

<sup>10</sup> Afirmações a partir da vivência num seminário de cinco semanas entre janeiro e março de 2010.

## Questões estéticas e exemplos práticos

Sobre a sua relação com a antropologia teatral mestre Augusto observa que:

A influência da antropologia teatral é enriquecedora, é uma importante fonte de informação. Antes de conhecer Eugênio eu trabalhava com os movimentos dançados dos orixás, com seus símbolos e os levava também até uma visão contemporânea, que para mim formava parte dessa cultura brasileira.

*Depois de conhecer Eugênio fui transformando meu trabalho até uma dimensão mais teatral, mais de ator bailarino.* Isso foi um enriquecimento muito grande porque aprendi a conhecer outros valores e outras particularidades culturais dentro do que já sabia a partir das riquezas que essas danças nos oferecem.

Apontamos alguns aspectos de do Orixá Ogum<sup>11</sup>: na sua dança devemos ter claro o que estamos cortando com as duas espadas, não é qualquer coisa, mas o inimigo. Quando ogum vira de um lado para o outro ele esta se desdobrando em dois guerreiros, o corte de suas espadas é impiedoso e objetivo, forte e preciso. Isso acompanhado de passos que saem do chão e para o chão voltam, passos que não titubeiam que são precisos nos giros e nos saltos, eles acompanham a dinâmica dos braços que não simbolizam, mas que são definitivamente as espadas do guerreiro. O corpo inteiro age com essa certeza/clareza que é inteiramente presente no corpo e na mente. Em outras palavras é o corpo/mente do ator e ou bailarino que não apenas dança, mas que dá significado, que interpreta representando com veracidade e fé e crença e desejo, principalmente com toda a energia que uma ação desta requer.

Citando Barba e conseqüentemente mestre Augusto sobre energia é possível a seguinte reflexão:

Como movimentar-se. Como permanecer imóvel. Como evidenciar a própria presença física e transformá-la em presença cênica, e, portanto expressão. Como fazer visível o invisível: o ritmo do pensamento. Contudo, para o ator é mito útil pensar na energia na forma de um “quê”, de uma substância impalpável que pode ser manobrada, modelada cultivada, projetada no espaço, absorvida e colocada para dançar no interior do corpo....

Ele mesmo mais adiante esclarece:

(...) energia é uma temperatura de intensidade pessoal que o ator pode determinar, animar e moldar e que, acima de tudo, necessita ser explorado.  
(...) A energia do ator é uma qualidade facilmente identificável: é a sua potência nervosa e muscular....

Barba ainda acrescenta

---

<sup>11</sup> Apontamento a partir da vivência no seminário 2010.

Estudar a energia do ator, portanto, significa examinar os princípios pelos quais ele pode modelar e educar sua potência muscular e nervosa, de acordo com situações não cotidianas. (BARBA, 1994 apud SAUL 2005, p. 74)

Para o mestre Augusto seus seminários não são aulas de dança são momentos de treinamento de pré-expressividade, pois ele condiciona o corpo/mente para ações que envolvem força e explosão, ritmo e dinâmica, energia e concentração: a pré-expressividade organiza a energia do ator/bailarino dando-lhe consciência e a produção dessa conscientização proporciona ao intérprete qualidades para a cena.

Como nos esclarece o professor Gilberto Iclê, em seu artigo, tanto para a teoria quanto para a prática do trabalho do ator, nenhum outro termo parece mais consistente dinâmico e imanente à Antropologia Teatral do que o conceito de Pré-expressividade,

Para Eugênio Barba

O trabalho sobre a pré-expressividade do ator serve para criar um corpo-em-vida que não seja idolatrado como um valor em si mesmo. Tem valor porque guia o ator e o espectador a descobertas de significados não óbvios na representação. (Barba, 1994 in Luciana Saul p. 87)

Falando ainda de Ogum é necessário e ter internalizado que é um deus guerreiro, ele é determinado, impiedoso, que está freqüentemente à frente de batalhas com suas espadas e seu escudo se defendendo e atacando em ambos os casos, o seu corpo está forte viril e vivaz. É aquele orixá que sempre é convocado para cortar as demandas, ele vai na frente abrindo os caminhos. Não é a toa que os filhos de Ogum são reconhecidamente impetuosos e arrogantes, decididos e impiedosos, porém verdadeiros e companheiros.

Todas essas características são exigidas no momento de execução da dança deste orixá. Como já dissemos isso não só aparece no gesto de cortar apenas é o cortar com decisão e precisão, está na curvatura exata da coluna para que fique clara a intenção, está na flexão do joelho que serve para dar sustentação e agilidade nos momentos de fluxo por outro lado está também nos focos do olhar e da respiração, sim porque os olhos têm que acompanhar a espada e ver exatamente onde esta desferindo o golpe, ou para perceber a altura do escudo e a distância deste em relação ao corpo, e que tipo de curvatura é necessária para que este escudo sirva ao seu propósito que é proteger o corpo de ataques de outras espadas.

O entendimento dessa partitura corporal é um elemento metodológico fundamental para a execução orgânica pelo corpo/mente/espírito. Essa construção da corporalidade do Orixá faz parte do processo de Mestre Augusto que transfigura para a dança e para o

teatro dança informações que contribuem para formação e preparação cênica. Sobre a constituição de partituras é possível afirmar, com Barba, que elas são:

- a força geral da ação, seu ritmo em linhas gerais (início, ápice, conclusão);
  - a precisão dos detalhes fixados: definição exata de todos os segmentos da - ritmo, a velocidade e intensidade que regulam o tempo de cada ação e de suas articulações (sats, mudanças de direções, diferentes qualidades de energia, variações de velocidade);
  - dínamo segmento. É métrica da ação, o alternar-se de longas e curtas, de tônicas e átonas;
  - orquestração da relação das diferentes partes do corpo.
- (BARBA, 1994. apud Saul, p.74)

Esse exemplo demonstra o quão rico e pertinente é o universo da dança dos orixás esta dança que não deve ser confundida com dança-afro nem com dança africana, ela deve sim ser entendida como uma dança brasileira que tem uma ancestralidade na África Yorubá, mas que foi formada e desenvolvida aqui no Brasil e que por isso merece um olhar mais atento por parte dos artistas cênicos principalmente atores e bailarinos.

É importante salientar que este trabalho compõe o campo de reflexão e pesquisa do autor que tem nesse tema o objeto de estudo no mestrado. Assim sendo neste texto estão levantadas questões que não tem como fim esgotar o assunto, mas, ao contrário, de abrir os olhos para os ricos caminhos possíveis que a dança dos orixás, em sua vertente artística, proporciona.

## BIBLIOGRAFIA

- ICLÊ Gilberto. Da antropologia Teatral à Etnocologia: pré-expressividade e comportamento espetacular. Vº colóquio Internacional de Etnocologia, Salvador: 2007.
- MARTINS, Suzana Maria Coelho. A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo, Salvador: EGBA, 2008.
- MEIRA, Renata Bitencourt. Impressões e expressões do corpo em cena. Revista Ouvir ou Ver. PPGArtes. UFU. 2010
- OMOLU, Augusto. Entrevistas fornecidas ao pesquisador. 2010
- Diário de Campo. Pesquisa de campo a partir da vivência no Seminário (prático/reflexivo). Salvador 2010.
- REVISTA MÁSCARA. México 1994-1995. p. 11.
- SAUL, Luciana. Rituais do candomblé: uma inspiração para o trabalho criativo do ator. Dissertação de mestrado, ECA-USP. 2005. In concurso nacional de Monografias: Prêmio Gerd Bornheim: teatro no Brasil, teatro no Rio Grande do Sul/coordenação: Maurício Guzinski. – Porto Alegre: Editora da Cidade, 2007.