VI Simpósio Nacional de
HISTÓRIA CULTURAL
Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar

O PSICÓLOGO COMO LEITOR: HAMLET DE SHAKESPEARE, STANISLAVSKI E GORDON CRAIG

Edlúcia Robélia Oliveira de Barros*

Robson Corrêa de Camargo**

Tem a arte, para nascer, que ser de um indivíduo;
para não morrer, que ser estranha a ele.

Fernando Pessoa (1966)

A "CRÍTICA DE LEITOR"

Em 1916, o russo Lev Semenovitch Vigotski (1896-1934), reconhecido no Brasil principalmente pelas suas contribuições ao campo da Psicologia, faz uma profunda análise de *Hamlet* de Shakespeare na obra *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*, trabalho de conclusão do seu curso de Direito e Literatura na Universidade de Moscou, publicado na Rússia em 1968 e em nosso país apenas em 1999.

---

* Graduada em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e Membro da Rede Goiana de Pesquisa em Performances Culturais (UFG/PUC-GO/IHGG).

** Professor Adjunto da Universidade Federal de Goiás (UFG), Coordenador da *GT* Teorias do Espetáculo e da *Recepção* da ABRACE, da Rede Goiana de Pesquisa em Performances Culturais (UFG/PUC-GO/IHGG) e do Mestrado em Performances Culturais (UFG).

ISBN: 978-85-98711-10-2

Neste estudo, especificamente em seu prefácio, Vigotski afirma que *Hamlet* (1599-1602, há três versões) já fora objeto de vários estudos que a analisaram com diferentes enfoques e que ele os conhecia detalhadamente. Porém, nosso autor descarta a necessidade deste extenso conhecimento desta fortuna crítica para a análise de uma obra teatral e assim se propõe a realizar um estudo "primeiro" acerca de *Hamlet*, executando o que ele chama de "uma crítica subjetiva", diletante, feita pelo prazer proporcionado imediatamente pela obra, o que ele chama de crítica "de leitor" frente à obra. Esta forma de análise estética por ele aprofundada apresenta algumas particularidades que a diferencia da tradição crítica anterior.

A peculiaridade inicial a ser destacada neste trabalho, e talvez a mais importante, é referente à relação imediata e particular do crítico com a obra. Vigotski, entrando no campo da teoria da recepção, propõe uma crítica "de leitor" que tentasse estabelecer um contato com a obra que estivesse na relação imediata do leitor com a obra. Esta não se interessaria por quem é o autor da obra, sua história pessoal, como veremos mais à frente e, ao contrário, afirmará que uma "vez criada, a obra de arte separa-se de seu criador". Mas, o mais importante em sua afirmação é que esta não pode existir "sem o leitor", a obra é "uma possibilidade que o leitor realiza" (VIGOTSKI, 1999, p. XIX). Em outras palavras, a obra torna-se autônoma e realiza-se apenas na participação do leitor, que lhe dá sentido, e que a lê de uma maneira particular, pois cada leitor tem sua própria história e seu ato de significação. Esta percepção, talvez influenciada diretamente pelos estudos formalistas e diretamente pelo pensamento simbolista contemporâneo foi uma novidade nos estudos da obra de arte, que no período apresentavam um forte caráter biografista.

Muitos já interagiram com *Hamlet*, desde sua primeira estreia, e cada qual fez sua leitura, sua performance lida, assistida e imaginada. Vigotski nos apresenta em seu *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca* (1999), sua visão, a sua "crítica de leitor", o seu Hamlet, um dentre os vários Hamlets possíveis e imaginados, lidos e assistidos, inserido em seu tempo.

Gordon Craig, alguns anos antes, na montagem de Hamlet no Teatro de Arte de Moscou (TAM), entre os anos de 1908-1911, também ofereceu a seu público uma leitura singular desta obra: para ele, em seu "monodrama", tudo que acontecia "no palco

ISBN: 978-85-98711-10-2

era projeção da mente do personagem" (RAMOS in: KOTT, 2003, p. 8). Pois somente Hamlet estava vivo, as demais personagens eram frutos da sua fantasia (CAVALIERE e VÁSSINA, 2005).

Essa multiplicidade de leituras que podem surgir de uma mesma obra ocorre, segundo Vigotski, devido ao caráter simbólico ou icônico da obra de arte, concepção que se aproxima do conceito símbolo estabelecido pelo poeta simbolista Vyacheslav Ivánov (1866-1949), para quem o símbolo "é inesgotável e infinito na sua significação, é multifacético, polissêmico e sempre obscuro em sua profundidade" (IVÁNOV apud BEZERRA in VIGOTSKI, 1999, p. X). Em outro termo poderíamos dizer que esta variedade de leituras acontece devido à característica de "obra aberta". Expressão esta utilizada pelo filósofo, linguísta e semiólogo italiano Umberto Eco, que entende a obra de arte como "aberta" porque é passível de múltiplas e diferenciadas interpretações por parte de seus intérpretes (fruidores). Segundo Eco, "a primeira vez que aparece uma poética consciente da obra aberta é no simbolismo da segunda metade de 1800" (ECO, 1971, p. 45), pois, os seus artistas não buscavam a imposição de uma ideia única e sim a indefinição, a sugestão, a abertura da obra à livre leitura dos fruidores.

Eco assinala também que, muitas vezes, o autor constrói sua obra e espera que ela seja lida de maneira idêntica a que foi produzida. Porém, a obra de arte (um texto dramático ou um espetáculo teatral ou uma escultura), é ao mesmo tempo "acabada" em sua forma e a "aberta" a infinitas leituras. É simultaneamente realização e movimento, performance[1]. Um existir em devir, contínuo e limitado, pois se concretiza no leitor que é múltiplo. Como nos diz, com outras palavras, o escritor, semiólogo e filósofo francês Roland Barthes (1915-1980) em seus escritos de 1973:

> "*Texto*" quer dizer *Tecido*; mas, enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nesta textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolve ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se

[1] Etimologicamente, o termo "performance" vem do francês *parfournir* que significa realizar e consumar, sendo originado da junção do prefixo "per" (completamente) e "fornir" (prover, fornecer, providenciar), nos dando a ideia de ação, processo de agir combinado com completude. LOPES, A. H. **Performance e História**. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/k-n/FCRB_AntonioHerculano_Perfomance%20e_historia.pdf.

ISBN: 978-85-98711-10-2

> gostássemos dos neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (*hyphos* é o tecido e a teia da aranha) (BARTHES, 2002, p. 74, itálicos do autor).

Nota-se que Barthes questiona a ação de buscar na obra de arte uma ideia única, um "verdadeiro" sentido que está escondido por trás do véu e propõe que o texto seja visto como "sendo tecido", portanto, constantemente construído, como a baba da aranha que tece e se tece, em ato performático de leitura e de construção de sentido, pelos seus leitores. Vigotski vai defender esta propositura em 1916, antecipando as discussões dos teóricos da recepção que surgem na década de 1960, pois ele não enfatiza o ponto de vista único do autor (qual a ideia do autor? O que ele quis dizer com a obra?), mas se concentra na recepção da obra pelo leitor (que leitura(s) o leitor faz dela? Como ele a recebe? Como a compõe). Vigotski não busca a ideia ou essência única da obra, pois a "essência, a força da obra não reside no que o autor subentendeu por ela, mas na maneira como age sobre o leitor ou espectador" (POTIEBNYÁ apud VIGOTSKI, 1999, p. XXI). Não há, nem pode haver, essência na obra de arte, pois ela se realiza enquanto processo, em ato múltiplo como uma partícula química que constantemente se complementa com outra, podendo formar diferentes substâncias.

Não tão radicalmente como Barthes, que defende que para nascer o leitor o autor tem que morrer (BARTHES, 2004), Vigotski afirma que o olhar do autor acerca de sua criação é apenas um olhar, numa imensidão de olhares e não a única ideia existente a ser investigada ou descoberta pelos críticos e leitores. Uma relação de mãe e filho, que o coloca a nascer, mas não sabe de seu destino. Some-se a isto, dentro do ponto de vista vigotskiano, o paradoxal fato do autor não ser o melhor leitor de sua obra. Aikhenvald[2], professor de Vigotski, afirmava que, na maioria das vezes, o autor desconhece "a profundidade de suas criações" e destacava que os "leitores podem apresentar inúmeras revelações sobre a obra" que ele, o autor, nem sequer as imaginou (AIKHENVALD apud VIGOTSKI, 1999, p. XIX). Aikhenvald, na tradição de Schopenhauer (1788-1860), defendia que a obra de arte só poderia ser entendida de forma intuitiva.

---

[2] Yuly Aikhenvald (1872-1928), crítico literário e ex-professor de Vigotski na Universidade do Povo Shanjavsky em Moscou (VAN DER VEER e VALSINER, 2006).

ISBN: 978-85-98711-10-2

Se seguirmos os passos de Vigotski podemos afirmar que a crítica que se preocupa apenas com o que o autor quis dizer anda em círculos, e, portanto, se distancia da verdadeira leitura da obra, da relação múltipla e criativa leitor-texto. Sendo assim se pode questionar a atitude de alguns críticos que se preocupam apenas com a reconstrução histórica da obra ou dela enfocando aspectos da vida do autor, tentando estabelecer uma relação direta entre a obra e a vida do autor, ou, no teatro, em observar se o diretor teatral atendeu ou não a uma determinada leitura proposta e a um suposto modelo "original" a ser seguido pelo(s) artista(s) do(s) texto(s) encenado(s).

Como se vê, Vigotski através da peculiaridade da sua crítica de leitor realiza a independência da obra de arte em relação ao seu autor e enfatiza a sua ligação com o leitor/espectador, concepção que lhe permitiu estabelecer uma leitura própria de *Hamlet*, do texto dramático e do espetáculo a que ele assiste sobre esta obra, em 1916, no Teatro de Arte de Moscou. Isto posto, vamos passar agora para uma segunda particularidade da crítica de leitor. Esta se constitui na também na independência da crítica em relação às interpretações anteriores da obra.

Para Vigotski, "a obra de arte não tem uma ideia única", portanto, "todas as ideias nela inseridas são igualmente válidas" (VIGOTSKI, 1999, p. XXI). Assertiva que, mais uma vez o aproxima do simbolismo, seu contemporâneo. Pois não se impõe um sentido único. Ideia que o aproxima também de outro crítico literário russo de ascendência judaica Arkady Georgievich Gornfeld (1867-1941), mencionado por Vigotski. Gornfeld aponta que a "consequência mais imediata e necessária da irracionalidade da obra de arte está no fato de serem lícitas suas diversas interpretações" (GORNFELD apud VIGOTSKI, 1999, p. XXI). A afirmação de Vigotski lembra ainda as performances cênicas atuais que cada vez mais apostam na indeterminação da apreciação ou na desconstrução de formas tradicionais de recepção focadas numa leitura única da obra.

Acreditando na validade de todas as leituras, Vigotski defende que o crítico-leitor pode realizar a sua leitura sem se preocupar com as críticas anteriores, ele não precisa fazer revisões ou refutar os estudos já feitos acerca da obra, pois a sua visão não é única, nem será, e não é a "crítica dos críticos", mas é tão válida como qualquer outra. No trabalho vigotskiano *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca* (1999), por

ISBN: 978-85-98711-10-2

exemplo, não existem referências a autores nem a outros estudos prévios sobre *Hamlet*, com exceção do prefácio e das inúmeras notas da obra, nos quais Vigotski realiza um riquíssimo diálogo.

Após ter estabelecido a crítica de leitor na relação obra-leitor e com a multiplicidade de leituras da obra, Vigotski apresenta uma terceira particularidade, esta se constitui na relação de qualidade dessa crítica "de leitor" com a obra. Para ele, o "papel do crítico leitor é predominantemente o de compreender e reproduzir na própria alma a obra do outro" (AIKHENVALD apud VIGOTSKI, 1999, p. XXI). Assim, recria a obra com a sua "alma", a enfoca com base nela mesma, pois está preso apenas à obra de arte e não às leituras do autor e a de outros críticos. Por este motivo o crítico-leitor se dirige a uma leitura primeira, fruto de sua relação de leitor com a obra, excluindo dessa forma, qualquer referência externa. Não é à toa que as únicas citações presentes no corpo do texto de *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca* são alguns fragmentos do texto desta tragédia em estudo. Já que Vigotski está preso a ele, que é a única exigência feita a um crítico-leitor de *Hamlet*, se submeter ao texto ou ao espetáculo.

OBSERVANDO HAMLET DE STANISLAVSKI E GORDON CRAIG

As notas do apêndice de *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca* (1999) nos indicam que na leitura de Vigotski de *Hamlet* existe a realização de uma performance textual, um "dialogismo" construído, termo do russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), que pode ser entendido, dentre outras maneiras, como a interação entre textos existente num mesmo discurso escrito. Pois, consta em sua leitura, entre outros textos, a sua recepção do espetáculo Hamlet produzido por Craig e Stanislavski, no Teatro de Arte de Moscou.

Figura 1: Cena final de *Hamlet*, de Craig e Stanislavski, no TAM.

ISBN: 978-85-98711-10-2

É possível notar este fato quando Vyatcheslav Ivánov, comentador da obra em estudo, afirma que o trabalho de Vigotski foi influenciado pelas leituras de Hamlet predominantes na época, voltadas para uma interpretação simbolista da tragédia, o que também estava refletido na citada montagem. Para ele, existem "muitas coincidências quase textuais entre a primeira monografia de Vigotski e aquelas passagens do livro *Minha vida na arte*, de Stanislavski, que descrevem o plano de montagem de Hamlet" (IVÁNOV in VIGOTSKI, 1999, p. 187). Na verdade não são coincidências, pois os textos são exatamente iguais, há que se lembrar de que circulavam nesta época em Moscou cópias mimeografadas dos trabalhos de Stanislavski.

Sendo assim, vamos a alguns trechos que mostram tais aproximações. Há que constar que Ivánov influencia em muito o trabalho de outro grande diretor e pupilo se Stanislavski, Meierhold, principalmente ao se pautar na rejeição da ilusão teatral, na abolição da separação entre palco e plateia, na fusão atores-público, na busca por uma co-criação do teatro como um rito sagrado (KLEBERG, 1993).

Vigotski inicia a sua leitura do texto de Shakespeare com a descrição da hora misteriosa e enigmática que podemos experimentar ao ler ou ao assistir a *Hamlet*. Uma hora que não é noite, nem dia. Uma hora em que a manhã já chegou, porém a noite ainda não se foi. É a "hora da noite e do dia", uma hora mística e de fronteira, inexprimível em palavras. Característica da própria tragédia de *Hamlet*, que é inexplicável onde "tudo nela é disperso, desdobrado. Tudo nela tem dois sentidos: um visível e simples, outro inusitado e profundo" (VIGOTSKI, 1999, p. 2).

Essa hora misteriosa, nestas faces duplas da tragédia, torna ainda mais importante seu trabalho por torná-lo uma "crítica de espectador", ao abordar uma das mais importantes montagens deste texto, no início do século XX. Vigotski foi leitor-espectador da famosa encenação de 1916, realizada no Teatro de Arte de Moscou sob a direção de Gordon Craig e Stanislavski. As imagens descritas por Vigotski em seu estudo, segundo Ivánov (in VIGOTSKI, 1999, p. 192), se enquadram plenamente nas imagens presentes no plano de montagem de Craig e admiradas por Stanislavski. Abaixo podemos observar brevemente a descrição dessa proposta feita pelo diretor russo em sua biografia *Minha Vida na Arte*:

ISBN: 978-85-98711-10-2

> Foi assim que, entre o brilho funesto do ouro, dos monumentais edifícios arquitetônicos, representou-se a vida palaciana que se tornara um Gólgota para Hamlet. Sua vida espiritual transcorre em outro clima, envolta na mística que impregna todo o primeiro quadro desde a subida do pano. Cantos misteriosos, passagens, vãos, sombras densas, réstias de luar, postos da guarda do palácio... O jogo de luz com sombras claras e escuras, que transmitem metaforicamente as vacilações de Hamlet entre a vida e a morte (STANISLAVSKI, 1989, p. 461).

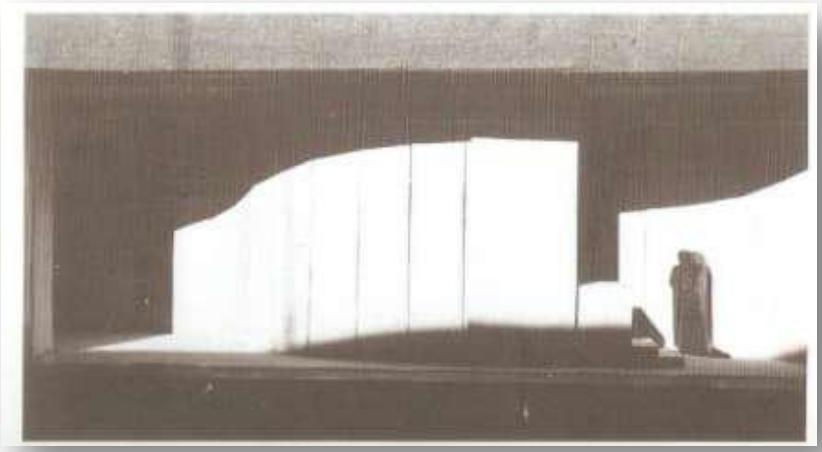

Figura 2: Modelo para *Hamlet*, Ato III, Cena 3.

Como se vê esta "leitura" de *Hamlet* feita por Craig e Stanislavski se detêm na visão simbolista da tragédia, porque os simbolistas concebiam "a realidade de modo dualista, dividindo-a num mundo de aparências exteriores e num mundo de substâncias interiores" (ANDRADE, 2005, p. 150), e o espetáculo nos apresenta uma sugestão do estado de espírito de Hamlet, que tem duas vidas: a palaciana e a espiritual, ele vive em conflito entre a vida e a morte, o seu estado é desdobrado e simbolizado na montagem pela iluminação, sonoplastia e cenários.

Esta propositura cênica indica uma provável influência ou similaridade no modo como Vigotski leu *Hamlet*. Pois, para ele, existe uma "dualidade" na personagem Hamlet. Antes do aparecimento da sombra, o suposto espírito paterno, Hamlet demonstra amar Ofélia, mas ao mesmo tempo, pressente que futuramente não será capaz de amá-la. Ele é "todo meia consciência, meio-aqui-meio-lá, no limiar entre dois mundos" (VIGOTSKI, 1999, p. 49). Se introduzirmos aqui as palavras do antropólogo Van Gennep (1873-1957), pode-se dizer que, para Vigotski, Hamlet é um indivíduo

ISBN: 978-85-98711-10-2

"transitante", pois "flutua entre dois mundos" (GENNEP, 1978, p. 36). Entretanto, ao encontrar a sombra, Hamlet ultrapassará esta fronteira que separa os dois mundos.

Ao ter Hamlet contato com este mundo outro, "o segredo terrestre lhe foi desvelado do *além*, ele chegou ao limite deste mundo, ultrapassou o seu limiar e viu o que existe além dele, levou para sempre na alma a luz exterminadora do mistério do além-túmulo" (VIGOTSKI, 1999, p. 63). Antes o segredo da morte do pai e o mundo além-túmular eram desconhecidos para Hamlet, porém, ao encontrar a sombra estes se tornam familiares. E o que lhe era familiar, segundo Vigotski, o seu passado, as máximas dos livros, tornam-se triviais ou vistos de outro jeito (estranhamento), Hamlet passa a ser outro, nasce pela segunda vez, passa a agir de uma forma diferente, lembrando-se sempre da sombra e do segredo.

Esta situação vivenciada por Hamlet se aproxima também com a questão da vivência dos "ritos de passagem", onde ocorre uma transformação no indivíduo e a passagem deste para uma nova forma de vida. Segundo Stanislavski, em Hamlet:

> Craig ampliou consideravelmente o conteúdo interior de Hamlet. Para ele, esse é o melhor dos homens, que passa pela terra como uma vítima expiatória. Hamlet não é um neurastênico, e muito menos um louco; tornou-se, porém, diferente dos outros homens porque por um instante olhou para o lado oposto da vida, para o mundo do Além, no qual penava seu pai, e a partir desse momento real a realidade passou a ser outra para ele. Pôs-se a escrutá-la, tentando decifrar o mistério e o sentido da existência; o amor, o ódio e todos os convencionalismos da vida cortês adquiriram para ele um sentido novo, enquanto o problema, superior às forças de um simples mortal, depositado sobre os seus ombros pelo pai atormentado, levava-o à perplexidade e a desespero (STANISLAVSKI, 1989, p. 457-8).

Note-se que esta leitura afirma que Hamlet se transforma após o contato este "outro" mundo. Vigotski também acredita que a "loucura" de Hamlet tem relação com o seu estado após o "segundo nascimento". Para ele, Hamlet retorna transformado do encontro com o pai e passa viver no limiar: ele está desdobrado, vive em dois mundos e possui uma consciência dupla: "a diurna e a noturna, a consciente e a condicionada, a racional e a 'louca', o racional e o supra-sensível, *místico*" (VIGOTSKI, 1999, p. 81, itálicos do autor).

Esta sua consciência noturna transcorre no silêncio, no monólogo interior, mas projeta-se na diurna, reflete-se nesta pelas atitudes incoerentes. Por isto, muitas vezes, o

ISBN: 978-85-98711-10-2

que é dito por Hamlet não é compreendido plenamente. Existe também, conforme Vigotski, uma dor escondida atrás das palavras irônicas da personagem, uma vez que ela trouxe do encontro com o espírito do seu pai a "dor" e a "ironia". Esta junção é o que compõe a loucura fingida de Hamlet, constituindo-se em "um estilo, a forma de sua relação com o ambiente, apenas a expressão *de sua outra existência*" (VIGOTSKI, 1999, p. 82, itálicos do autor).

Vigotski também utiliza em sua leitura de Hamlet imagens da performance do ator K*atchalov Vasily Ivanovich que interpretou Hamlet na montagem do Teatro de Arte de Moscou, como podemos observar abaixo:*

> Como as coisas andam
> Fora dos eixos! Oh tarefa de irritar
> Ter eu nascido para pô-las no lugar! (SHAKESPEARE apud VIGOTSKI, 1999, p. 70).
>
> Ele pronuncia essas palavras inclinando-se para o chão sob o peso terrível e esmagador que lhe caiu sobre os ombros (VIGOTSKI, 1999, p.72).

Esta imagem, segundo Vigotski em uma de suas notas do apêndice, é inspirada na representação de Katchalov, justamente o ator que apresentou Hamlet, numa "interpretação (toda centrada na nota única da dor irremediável) notável, mas não foi a plena encenação de Hamlet e nem de longe se manteve estável" (VIGOTSKI, 1999, p. 72). Esta sua percepção desenvolve aquelas feitas pelo crítico literário judeu Arkady Georgievich Gornfeld (1867-1941), que afirma ser impossível representar plenamente Hamlet devido à profundidade de sua concepção e por ser um papel atípico, que ultrapassa os estados comuns da alma. Porém, é "possível lembrar algo dele com maior ou menor intensidade" (GORNFELD apud VIGOTSKI, 1999, p. 207).

Finalizamos com uma questão sobre a "crítica de leitor", esta leitura, influenciada fortemente pela cultura judaica, certamente inscreve sua tradição metodológica nas leituras da Cabala, onde cada letra, cada número, cada signo apresenta um sentido oculto e múltiplo a ser desvelado. A crítica de leitor de Vigotski estabelece um procedimento de leitura primeira, que não exclui leituras posteriores, de caráter histórico ou psicológico, mas certamente inverte a ordem afirmando que este tem que surgir a partir da leitura "primeira" da obra enquanto obra de arte para depois se desvelar seus múltiplos conteúdos. A obra de arte é antes de tudo uma obra de arte e

ISBN: 978-85-98711-10-2

deve ser lida enquanto tal, isto feito podem se apresentar Clio, Minerva e todos os Olimpos através de seus distintos oráculos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, H. F. de. Breves Noções sobre o Simbolismo na Rússia. In: CAVALIERE, A.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (Orgs.). **Tipologia do Simbolismo nas Culturas Russa e Ocidental.** São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

BARTHES, R. **O Prazer do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **O Rumor da Língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BEZERRA, P. Um Crítico Muito Original. In: VIGOTSKI, L. S. **A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca.** Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999, IXXV.

CAVALIERE, A.; VÁSSINA, E. O Simbolismo no Teatro Russo nos Inícios do Século XX: Faces e Contrafaces. In: _____;_____.; SILVA, N. (Orgs.). **Tipologia do Simbolismo nas Culturas Russa e Ocidental.** São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

ECO, U. **Obra Aberta:** Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas. Trad. Pérola de Carvalho. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

GENNEP, A. V. **Os Ritos de Passagem**. Petrópolis: Vozes, 1978.

KLEBERG, L. **Theatre as Action:** Soviet Russian Avant-Garde Aesthetics. Trans. Charles Rougle. New Directions in Theatre. London: Macmillan, 1993.

LOPES, A. H. **Performance e História**. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/k-n/FCRB_AntonioHerculano_Perfomance%20e_historia.pdf.

PESSOA, F. ***Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias***. Lisboa: Edições Ática, 1966.

RAMOS, L. F. Apresentação. In: KOTT, J. **Shakespeare Nosso Contemporâneo**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

STANISLAVSKI, C. **Minha Vida na Arte**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

ISBN: 978-85-98711-10-2

VAN DER VEER, R.; VALSINER, J. **Vygotsky:** uma síntese. Trad. Cecília C. Bartalotti. 5 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

VIGOTSKI, L. S. **A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.