

## **PEQUENA ANNE: O FILME, A ARTE, A CRIAÇÃO**

*Little Anne: The movie, the art, the creation*

Profª Drª Gláucia S.G.Silva  
Área: Direitos Humanos  
Pós-doutorado: Filosofia. IFCS. UFRJ. 2013  
Doutorado: Filosofia. IFCS. UFRJ. 2009  
Mestrado: Filosofia. IFCS. UFRJ. 2001

Neste texto, foi abordado o processo de criação do Filme “Pequena ANNE. Memórias do Campo”, a partir do trabalho de pós-doutorado em Filosofia, pelo Instituto de Filosofia e Ciência Sociais. IFCS.UFRJ. 2013. Orientador: Prof. Dr. Gilvan Luiz Fogel. Título: DA ARTE, DO FAZER E DO CRIAR (aprovado como Projeto de Pesquisa em teatro, cinema e artes plásticas em 2013. Atualmente em continuidade na PROEX/Cultura. Com Bolsistas).

Este filme (vide site e ficha técnica) <sup>1</sup> é uma produção independente realizada em 2011. Projeto PROEX/Cultura. Todos os participantes, entre atores, profissionais da área e professores da Escola de Teatro da UNIRIO, trabalharam voluntariamente; está incluído no Projeto Memórias do Holocausto I (2012. Coord. Geral: Profª Drª Flora Strozenberg). Hoje faz parte do acervo do Museu do Holocausto do Yad Vashem, em Israel, e do Museu do Holocausto de Curitiba, Paraná, no Brasil.

O roteiro do filme foi adaptado a partir do texto original “Pequena Anne. Memórias do Campo”, da mesma autora e ainda inédito. É nosso desejo poder publicá-lo tão logo tenhamos condições e apoio para isto.

Vale dizer que a experiência desta adaptação foi significativa, pois evidenciou o quanto as imagens (neste caso, teatro/cinema), tal como foram tratadas em sua intensidade, se impuseram, obrigando-nos a empregar apenas cerca de 1/3 do texto escrito.

---

<sup>1</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=5y5nETb1rIQ>



## PEQUENA ANNE MEMÓRIAS DO CAMPO

TEXTO, ROTEIRO E PRODUÇÃO: GLÁUCIA FLORES Y REYES

DIREÇÃO DE ARTE: GLÁUCIA FLORES Y REYES

DIREÇÃO DE ELENCO: JANE CELESTE GUBERFAIN  
GEDIVAN DE ALBUQUERQUE

FOTOGRAFIA: LEONARDO BREMER

FIGURINO: PEDRO CARMO LACERDA

VISAGISMO: MONA MAGALHÃES E EQUIPE (UNIRIO)

PREPARAÇÃO VOCAL: HELDER PARENTE

PREPARAÇÃO CORPORAL: ELID BITTENCOURT

PESQUISA DRAMATÚRGICA: PAULO GUBERFAIN

EDIÇÃO E MONTAGEM: LEONARDO BREMER

SOM E LUZ: LEONARDO BREMER E EQUIPE

LOCAÇÕES: ESCOLA DE TEATRO DA UNIRIO

JARDIM BOTÂNICO DO RIO DE JANEIRO

APOIO: UNIRIO, ESCOLA DE TEATRO

JARDIM BOTÂNICO DO RJ

ANO : 2011/2012

### ELENCO:

TAINÁ LOUVEN (COMO ANNE)

DIEGO REIS

GEDIVAN DE ALBUQUERQUE

IGOR AMORIM

JO GABRIEL

KIKHA DANTTAS

RAQUEL MESSINA

RENATA DAFLON

RICO NOGUEIRA

JANIN STENZEL (COMO A AMIGA ALEMÃ)

UNIRIO-PROEX. Cultural  
CLA. Escola de Teatro

## PEQUENA ANNE: O FILME, A ARTE, A CRIAÇÃO

*Little Anne: The movie, the art, the creation*

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Gláucia S.G.Silva

Área: Direitos Humanos

Pós-doutorado: Filosofia. IFCS. UFRJ. 2013

Doutorado: Filosofia. IFCS. UFRJ. 2009

Mestrado: Filosofia. IFCS. UFRJ. 2001

Viver as emoções de Anne foi também viver a mais bela experiência de compartilhamento. Logo, o que eu escrevera e pintara no meu quarto, sozinha e em silêncio, agora estava, de fato, acontecendo diante dos meus olhos. Sim, eu havia escrito e pintado, mas ali tudo era maximizado: imagem, sons e palavra. Para mim todas as vítimas, os aniquilados, os mortos, lá estavam gritando como se tivessem voltado para dar um último (!) testemunho. E, acima de tudo, através da *própria* Anne Frank.

Posso dizer que apesar de ter sido a autora do trabalho, eu, como a maioria, não havia sentido nem conhecido tão de perto o que foi o Extermínio nos Campos de Concentração Nazistas. Por outro lado, a Arte é a vida e foi pela arte que pude viver a vida e *ser* Anne, tendo conhecimento da dor e da morte nos Campos de Concentração. A cada dia, com mais e mais força, a vida de Anne tornava-se a minha vida e éramos, então, uma só, para que, finalmente, a narrativa de seu Diário fosse retomada e pudesse ser contada ainda uma vez mais.

“Eu sou uma observadora, sequer posso contar a meu diário o que acontece neste lugar. Eu não posso mais escrever. Só tenho minha memória. Um dia, num outro tempo, todos vão saber o que vivi aqui”.<sup>2</sup>

O processo de criação diz respeito a um modo de ser e *entrar em contato com a vida*, deixando livres as ações a fim de que, através dos “encontros”, a arte aconteça. Há, portanto, um *dar-se*, um acontecer que diz arte *fazendo-se*. Nesse sentido e desde aí, desenvolvem-se séries de trabalhos que correspondem a temas encontrados na vida e que, por si mesmos, se desdobram. Dessa maneira, abrem-se caminhos para o surgimento de personagens que ganham existência, já que nenhum autor é proprietário de seus personagens, mas, por uma *afecção*, entra com eles no movimento disso que é obra e arte.

Quando o artista cria, *dispõe-se à obra*, isto é, permite que ‘obra pense e ganhe espaço’ para ser o que é: arte. Uma postura autoritária no fazer arte, inviabiliza a criação mesma, pois criar é jogo de acaso e necessidade, logo, não possui os antolhos do déspota. A suposição de que o artista/criador é, forçosamente, o ‘dono da história’, o ‘proprietário do enredo e das imagens’ é bastante equivocada. A ação de criar - disso que é criar - desenvolve-se no fluxo de uma descontinuidade. Ora, tal

---

<sup>2</sup> Reyes, Gláucia Flores y – Pequena Anne. Memórias do Campo (texto de abertura). Texto dramaturgico e Roteiro do filme de mesmo nome. Rio de Janeiro. Brasil. 2009/2011.

processo criador não implica, portanto, a linearidade da razão lógica, mas, pelo contrário, constitui-se no entrecruzamento e na alternância de tons da produção da obra, do que pode ser chamado de uma excitação do fazer: *dar-se obra*.

A produção artística mantém-se de acordo com uma intensidade que se caracteriza por irrupções, no sentido de permitir bifurcar as vias da produção, ao mesmo tempo em que esta cresce pelo embate de temas aparentemente distintos, mas que, *a posteriori*, desvendam-se segundo uma coesão toda própria a partir da lógica do *sentido*, do *acontecer arte*.

Tudo o que é visto pode vir a ser um instrumento disponível à realização da obra. Ver é, antes de tudo, *encontrar-se* com várias linguagens e formas de expressão. O artista pode e precisa fazer uso do que se apresenta/presentifica para ele, entenda-se, o que está diante de seus olhos. Aberto ao ver, deixando que seus olhos e as coisas se encontrem, nasce a obra. Isso que é ver é, portanto, interação, estar disposto e vulnerável ao que se presentifica. O olhar se põe sobre as coisas e estas já *se fazem*, desde o primeiro instante, obra na origem, no vir a ser.

O grande Cézanne comenta: "Monet é apenas um olho. Mas, meu Deus, que olho!"<sup>3</sup>. Quando o "olho" de Monet se coloca sobre as coisas no mundo, sua obra já acontece. Ver arte é ver mais fundo, ir além da superfície mesma do mundo. No afundar e 'escavar' brota a obra de arte. Por isso a tão famosa observação de Michelangelo "Parla", ao finalizar o Moisés. Esta já se encontrava ali, dentro do mármore. O artista já sabia de Moisés *na* pedra e bastava-lhe extraí-lo cavando/escavando. A escultura, no criar obra é retirar a obra (Moisés) de seu lugar na pedra, na madeira, naquilo em que se encontra ainda oculta. O artista vê antes de começar a escavar e sabe até aonde deve chegar para encontrar, finalmente, a imagem que se dá a conhecer. Ele desperta o que, até então, hibernava dentro do bloco de mármore.

Assim, cabe acrescentar que as ditas 'ferramentas de trabalho' do artista não nascem da simples e pura imaginação, mas, inclusive, da concretude dos objetos e do que estes provocam quando se dá o *encontro* com as coisas no mundo. Isto independe do que se quer dizer, pois o artista deve ocupar o lugar de *potência para potência*, abrir-se a todas as coisas. Por conseguinte, seu criar/fazer é ilimitado. Criar, em arte, já é fazer: artista *faz*, logo cria. É um exercício permanente de imaginar e executar em seguida. Há que perpetrar a obra como quem pratica um crime. O tempo da preparação para o que vem a ser é o tempo essencial da obra, de quando ela se dá como potência/origem.

Distinguem-se criação e técnica no que é *fazer e acontecer*. Antes de ser pintor, cineasta, escritor, músico, o indivíduo é **criador** e isto lhe permite, como um demiurgo, apropriar-se das coisas no mundo. No caso de precisar embrenhar-se em áreas do conhecimento com as quais não está familiarizado, seja na prática ou na teoria, o artista pode/deve buscar o auxílio de outros profissionais. Em poucas palavras, o artista coloca-se numa *disponibilidade para ser* e, assim, abre-se ao criar (e não a um único modo de criar). Para ser obra de arte há que ser ideia e esta já é

---

<sup>3</sup> N.b: Conta-se que o grande Cézanne, certa vez, teria dito a respeito de Monet: "Monet é apenas um olho, mas, meu Deus, que olho!". Também Michelangelo, ao concluir o "Moisés", gritara, extasiado: "Parla!" (Fala!).

ver/abrir-se para as coisas no mundo. A idéia já existe nisso que é matéria, coisa adensada, obra mesma. Isto que é coisa possui, portanto, densidade, extensão e volume. No que se adensa, **é** e só se adensa porque 'existe' imiscuída no mundo. A obra (obra de arte) para ser o que é precisa ser coisa, logo, vem à tona e aparece, em seu modo permanente de ser. Obra não é pura e simplesmente "conceito", mas presença de algo, manifestada como fotografia, som, tinta, pedra, palavra (escrita ou proferida).



Palestra .Profª Jane Celeste Guberfain."Pequena Anne.O filme: Equilíbrio e Tensão. In: 14º. Simpósio da *International Brecht Society*, 2013, PORTO ALEGRE

A peça escrita para teatro, o roteiro de um filme, possuem um caráter particular e excêntrico que fomenta mais do que a mera compreensão do texto dramaturgício ou da sequência das imagens e cenas, mas, efetivamente, a imersão nas personagens, as quais, paradoxalmente, parecem não ter borda. Entenda-se: existem fora do tempo lógico. Em *Pequena Anne*, a condição primeira para construção da personagem pelo ator é o entendimento de que o espaço é aberto e o tempo circular. O que acontece em determinada cena, assim como na vida, retorna em dado momento, inesperadamente. A memória de Anne é memória que se estende ao longo de sua história; é memória dos acontecimentos no sótão até o momento da morte iminente que, entretanto, traz o sonho e, por ele, o tempo da festa e da alegria. Mas isto não *dura*, já que o presente constrange. E esse presente é a morte no Campo. Isto levanta problemas e, de imediato, suscita as seguintes perguntas: para onde se caminha e quando se *entra* na história? Quem expõe e quem faz a história, já que não há, rigorosamente, nem protagonista nem coadjuvante? Anne Frank não é, neste filme, a protagonista, mas aquela que narra uma história que pode ser de qualquer um. Os demais personagens, igualmente, são 'jogados' na cena, ou seja, lá estão para *fazer ver* o que é narrado. O tempo, no filme, foi tratado como uma *durée* bergsoniana. Há duração do tempo do sótão<sup>1</sup>, duração do tempo do Campo e duração do tempo do Sonho de Anne, que a arremessa para o começo e imediatamente a traz de volta. Toda a situação, no entanto, se reverte quando, nos últimos minutos, ela afirma "Estou livre. Já não podem me alcançar." Aqui, finalmente, ela está fora do tempo da vida, fora da existência e, assim, não pode mais ser alcançada. Libertar-se da *durée* como existência é, por conseguinte, libertar-se do tempo próprio de ser e de suas leis de

eterno retorno, seja retorno da dor ou da alegria, mas sempre retorno do mesmo pela diferença de ser.



Caracterização. Teatro. Equipe da Prof.<sup>a</sup> Mona Magalhães. 2011. UNIRIO.

A prática da obra, que é a prática do artista confundido com ela, é um fazer que, necessariamente, quer dizer o mesmo na mudança. No entanto, quando algo é mudança e o mesmo, tem-se que admitir esse “algo” como uma imposição do que quer ser e é necessário. Como, então, não paralisar na essência imutável do imperecível? Para ser o que é tem de ser, outra vez e permanentemente, mudança: um instante mínimo, íngreme, um *dar-se a*. Movimento complexo, mas, inteligível. Algo é e, imediatamente, não é e, por este movimento, permanece.

Não há como negar a singularidade das coisas, assim como não se confundem cavalos e homens, cães e árvores. Cada um possui um conjunto de características que os definem e os tornam singularidades de ser: essência *na* mudança. A imagem memorizada pelo sujeito pode sustentar um modo da essência. Esta seria uma construção inteligível de que o sujeito é capaz. E isso já *diz* a singularidade da coisa, o que a torna diferente de todas as outras coisas, mesmo que submetida à necessária mutabilidade do tempo. Então, *sou*, na minha singularidade, *uma essência que muda*, porque é próprio da singularidade obra, estar *no* tempo. A obra é, assim, potência para poder ser o que é.

Isso que é ‘ver’ é intuir e já deixar-se tomar por uma imagem, som, palavra. Ver desvelando, *encontrando*. Aí também a inteligência/razão necessária, sem a qual obra não pode existir. A inteligência reúne, compacta sensação, intuição e emoção do instante capturado. Sinto e já intuo, e também o contrário: quando intuo já percebi, senti. A inteligência/razão produz as condições para que obra seja, exista enquanto obra e arte. Sendo assim, consideramos que não há pura emoção e sentimento no criar. Para que obra exista há que *ser tomado* e dispor-se aos *encontros*, mas sob uma ‘competência’, uma capacidade de organizar, constituir. Caso contrário a obra não terá existência. É indispensável saber lidar com o *ritmo* Apolo-Dioniso para que obra possa acontecer. No jogo dos contrários, o admirável, mais do que cada um dos elementos, é o *próprio* jogo. Estar imerso no criar é estar *no* jogo e não apenas interessado em uma das partes. Criar é pensar e pensar carece de dispor-se ao jogo.

A obra de arte é produto da percepção acompanhada de uma intuição imediata mais a razão, que lhe dá forma/conteúdo. Portanto, a intuição imediata vem, par e passo, com a percepção de alguma coisa no espaço-tempo. Se quiséssemos cunhar

uma fórmula, por simples que fosse, para traduzir o processo criador, ela seria chamada de **encontro**, que é igual à percepção mais intuição imediata e razão. Seja, para que se tenha o produto, que é a obra mesma, tem-se que conjugar percepção, intuição imediata e razão. No dizer de Nietzsche, Apolo-Dioniso, isto é, para ser forma/conteúdo, logo, obra, um não pode existir sem o outro.

Assim, na arte, não é possível intuir sem ter percebido algo, alguma coisa, como também não é possível perceber sem ser *afetado* de alguma maneira. Se 'encontro' já se deu, deu-se percepção e intuição, mesmo que isto não resulte em obra de arte. Por conseguinte, isto que chamo aqui de percepção não significa, por exemplo, quanto ao sentido da visão, olhar, mas um 'ver' que já intui e, portanto, cria. O grande artista vê mais fundo e mais intuitivamente porque 'deu-se encontro'.

Encontrar-se não é, vale dizer, uma causa, menos ainda a causa primeira, a origem no sentido mais rigoroso do termo, mas o que, por si, já se deu, isto é, algo que é *soma* de percepção mais intuição. A obra é, desde si, algo que existe no tempo e no espaço, e isto é estar *no* mundo existindo. Partindo daí, obra -seja poema, sinfonia, pintura, filme ou *performance*- e artista estão precipitados, inseridos *no* mundo e são partícipes disso que é vida.

A suposição de que é possível tão somente pensar e, daí, já ser obra de arte, é contradição de princípio. Para ser obra há que ser coisa e, assim, no espaço-tempo, já arraigada no mundo, existe/é.

Pergunta: A obra de arte não seria, então, o produto do *encontrar-se* no momento exato em que ela, obra, nasce e tem "origem", a causa primeira de todas as coisas? Tal como no pensamento demiúrgico? Neste caso, o que é chamado de origem, é o eclodir de algo que ainda não se deu completamente, mas que há de se tornar forma/conteúdo, logo, obra no tempo exato de ser. Esta precisa ser percebida e prontamente intuída, para que *a posteriori* a razão ocupe seu lugar e dê conta, encorpe pelo fazer o que o artista imaginou. Todavia, o que é imaginado pelo artista tem de antes, seja como for, ser percebido. Vale dizer, não abortar dos sentidos, não desprezar o que é corpo enquanto tal, mas reconhecer no processo criador a cadência perpétua entre percepção, intuição e razão.

Criar já é pensar, logo, não há por que temer o fazer enquanto tal, ou melhor, o criar algo que é coisa mesma. Quando obra se dá, deu-se pensar, e, portanto, aconteceu obra, ou seja, algo que tem forma/conteúdo. Por outro lado, pensar é criar, mas não criar algo específico, isto é, produzir uma obra de arte. Criar ultrapassa a obra no sentido estrito do termo, mas a arte, esta sim, se adensa nisso que é obra, coisa *no* mundo. Talvez o erro mais freqüente seja supor que a arte tem de querer pensar quando arte já é pensar e se diz por e pela obra. Em contrapartida, quem pensa cria, repito, mas não necessariamente um algo, coisa adensada, com extensão, matéria e volume. O artista é também um pensador que, diferentemente do filósofo, produz, manipula, fabrica, executa algo real, não importam as linguagens e/ou as técnicas. Necessariamente, para poder ser obra de arte, todo o pensar do artista já está espessado nisso que é tinta, palavra, som, imagem, luz. Tanto a luz projetada, a palavra enunciada ou a *performance* são 'algo', isto é, possuem forma/conteúdo, portanto, estão **no** mundo e não em outro lugar. Não existem apenas no pensamento do artista. Se existem, hão de existir **no** mundo. São o que, de alguma maneira, eclodiu como intuição e agora ocupa um lugar preciso neste mundo real das coisas manifestas.

No território da arte, não existe 'decreto' para o que quer que seja. A arte é, por si, alheia aos decretos, às nomeações e às leis. É próprio da arte, desviar-se,

passar ao largo das decisões peremptórias. Não está decretado isto ou aquilo, já que arte tão somente se dá, acontece, não como num *happening*, mas como algo que é no mundo: existência.

## BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo. Mestre Jou, 1982
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo; Companhia das Letras, 1993
- ARHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo; USP. 1974
- ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Flammarion; Paris, 1985. Oeuvres. Gallimard; Paris, 2004.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Martins Fontes; São Paulo, 1989.
- \_\_\_\_\_ *A Intuição do Instante*. Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_ *A Poética do Devaneio*. Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_ *Le Droit de Rever*. PUF; Paris, 2010
- \_\_\_\_\_ *La Flamme d'une Chandelle*. PUF; Paris, 2003
- BERENSON, B. *Estética y Historia en Las Artes Visuales. Breviarios*. México-Buenos Aires; Fondo de Cultura Económica. 1956.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo BAYER, Raymond. *Historia da Estética*. Lisboa: Estampa. 1995
- BOURIEAU, Christophe. *Qu'est que l'imagination?* Paris; Librairie Philosophique Vrin, 2003
- CAZENAVE, Michel. *Encyclopédies d'Aujourd'hui. Encyclopédie des Symboles*. Paris; LGFR, 1999.
- CHEVALIER, Jean e Gheerbrant, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro; José Olympio, 1995
- CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo; Martins Fontes, 1988
- COUPEAU, Jacques. *Stanislavski. Minha Vida na Arte*. Anhembi; Instituto Brasileiro de Educação/Ciência/ Cultura. São Paulo. 1956.
- ENCYCLOPÉDIE DE LA PLEIADE. *Histoire de L'Art*. Paris, Gallimard, 1965 Tomos I, II, III.
- FERRATER MORA, J. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo. Loyola, 2001. Tomos I, II, III, IV.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da Arte*. São Paulo; Círculo do Livro. S.A. , 19—
- HAUSER, Arnold. *Historia Social da Literatura e da Arte*. Vol. 2. São Paulo; Mestre Jou, 1972
- JIMENEZ, Marc. *Qu'est-ce que l'Esthétique?* Paris; Gallimard. 1987
- ORTEGA Y GASSET, José. *A Desumanização da Arte*. Cortez. SP. (19--)
- OSBORNE, Harold . *Estética e Teoria da Arte*. São Paulo. Cultrix. 1983
- PESSOA, Fernando (org.). *Arte no Pensamento. Seminários Internacionais*. Museu Vale do Rio Doce. 2006
- ROSENFELD, Denis L. (editor e org.) *Ética e Estética*. Rio de Janeiro. Zahar. 2001.

- RUSKIN, John. *The Lamp f Beauty Writings on art*. Londres; Phaidon. 1995
- STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro; Zahar, 1991
- WALTER, Ingo. *Malerei der Welt*. Köln; Taschen, 2003.
- ZAMOYSKI, Adam. *Holy Madness*. New York; Viking Peguin, 2000.
- GAMA e SILVA, Gláucia S. da . *Romantismo : Quando a Estética é uma Ética*. Tese de Doutorado em Filosofia. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. IFCS-UFRJ. Rio de Janeiro, 2009, cap. I , IV.
- GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*; Zahar, 1983
- GROSSMAN, Evelyne\_. *Antonin Artaud : Un insurgé du corps*. Gallimard; Paris, 2006.
- HAGEN, Rose-Marie; HAGEN, Rainer. *Meisterwerke im Detail*. Bd. 1, 2. Köln.
- DETIENNE, Marcel. *Dioniso a Céu Aberto*. Rio de Janeiro, Zahar, 1988
- ECO, Humberto. *A História da Beleza*. São Paulo. Record, 2004
- \_\_\_\_\_ *A História da Feiúra*. São Paulo. Record, 200.; Perspectiva, 2001
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Origem da Tragédia*. São Paulo, Madras, 2005
- \_\_\_\_\_ *A Genealogia da Moral*.
- \_\_\_\_\_ *Crepúsculo dos Ídolos*. São Paulo; Hemus, 1984
- PREVEL Jacques, MORDILLAT Gérard , PRIEUR Jérôme\_. *En compagnie d'Antonin Artaud* . Flammarion; Paris, 1993.
- VERGELY, Bertrand. *Les Grands Interrogations Esthétiques*. Milan; Toulouse. 1999.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2004.
- \_\_\_\_\_ *A Preparação do Ator*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2000.
- \_\_\_\_\_ *A Criação de um Papel*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1999.

**Vídeo :**

*En compagnie d'Antonin Artaud / La véritable histoire d'Artaud le Momo* - Edition 2 DVD [inclus un livret]. Gérard Mordillat, Jérôme Prieur. Preto e branco. Son HiFi, Cinémascope, PAL

---